



HAL
open science

Le sourire et l'art photographique

Thibaut Bussemey

► **To cite this version:**

Thibaut Bussemey. Le sourire et l'art photographique. Sciences du Vivant [q-bio]. 2019. hal-03297982

HAL Id: hal-03297982

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03297982>

Submitted on 18 Oct 2021

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

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



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-thesesexercice-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

ACADÉMIE DE NANCY-METZ
UNIVERSITÉ DE LORRAINE
FACULTÉ D'ODONTOLOGIE

ANNÉE 2019

N° 10556

THÈSE
Pour le
DIPLÔME D'ÉTAT DE
DOCTEUR EN CHIRURGIE DENTAIRE

Par Thibaut BUSSEMEY
Né le 14 août 1993 à Vesoul (70)

LE SOURIRE ET L'ART PHOTOGRAPHIQUE

Présentée et soutenue publiquement le jeudi 10 janvier 2019

Examineurs de la thèse :

Pr J.M. MARTRETTE	Professeur des Universités	Président de jury
<u>Pr É. MORTIER</u>	<u>Professeur des Universités</u>	<u>Directeur</u>
Dr R. BALTHAZARD	Maître de Conférences des Universités	Juge
Dr G. BON	Praticien invité	Juge

« Par délibération en date du 11 décembre 1972, la Faculté de Chirurgie Dentaire a arrêté que les opinions émises dans les dissertations qui lui seront présentées doivent être considérées comme propre à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation »

Président : Professeur Pierre MUTZENHARDT

Doyen : Professeur Jean-Marc MARTRETTE

Vice-Doyens : Dr Céline CLEMENT – Dr Rémy BALTHAZARD – Dr Anne-Sophie VAILLANT

Membres Honoraires : Dr L. BABEL – Pr. S. DURIVAUX – Pr A. FONTAINE – Pr G. JACQUART – Pr D. ROZENCWEIG - Pr ARTIS - Pr M. VIVIER

Doyens Honoraires : Pr J. VADOT, Pr J.P. LOUIS

Professeur émérite : Pr M-P FILLEUL

Département Odontologie pédiatrique Sous-section 56-01	Mme <u>DROZ Dominique</u>	Maître de Conférences *
	Mme JAGER Stéphanie	Maître de Conférences *
	M. PREVOST Jacques	Maître de Conférences
	Mme HERNANDEZ Magali	Maître de Conférences *
	M. LEFAURE Quentin	Assistant
Département Orthopédie dento-faciale Sous-section 56-01	Mme DARSAT Claire	Assistante*
	M. <u>EGLOFF Benoît</u>	Maître de Conférences *
	Mme GREGOIRE Johanne	Assistante
Département Prévention, épidémiologie, économie de la santé, odontologie légale Sous-section 56-02	Mme <u>CLÉMENT Céline</u>	Maître de Conférences *
	M. BAUDET Alexandre	Assistant *
	Mme NASREDDINE Greyce	Assistante
Département Parodontologie Sous-section 57-01	M. <u>AMBROSINI Pascal</u>	Professeur des Universités *
	Mme BISSON Catherine	Maître de Conférences *
	M. JOSEPH David	Maître de Conférences *
	M. LACH Patrick	Assistant
	Mme MAYER-COUPIN Florence	Assistante
	Mme PAOLI Nathalie	Enseignante univ. – Praticien attachée*
Département Chirurgie orale Sous-section 57-01	Mme <u>GUILLET-THIBAUT Julie</u>	Maître de Conférences *
	M. BRAVETTI Pierre	Maître de Conférences
	Mme PHULPIN Bérengère	Maître de Conférences *
	M. CLERC Sébastien	Assistant*
	M. HASNAOUI Nasr	Assistant
Département Biologie orale Sous-section 57-01	Mme KICHENBRAND Charlène	Enseignante univ. – Praticien attachée*
	M. <u>YASUKAWA Kazutoyo</u>	Maître de Conférences *
	M. MARTRETTE Jean-Marc	Professeur des Universités *
	Mme EGLOFF-JURAS Claire	Assistante*
Département Dentisterie restauratrice, endodontie Sous-section 58-01	M. <u>MORTIER Éric</u>	Professeur des Universités *
	M. AMORY Christophe	Maître de Conférences
	M. BALTHAZARD Rémy	Maître de Conférences *
	M. ENGELS-DEUTSCH Marc	Maître de Conférences
	M. VINCENT Marin	Maître de Conférences*
	Mme GEBHARD Cécile	Assistante
	M. GEVREY Alexis	Assistant
	M. GIESS Renaud	Assistant *
Département Prothèses Sous-section 58-01	M. <u>DE MARCH Pascal</u>	Maître de Conférences
	M. SCHOUVER Jacques	Maître de Conférences
	Mme VAILLANT Anne-Sophie	Maître de Conférences *
	Mme CORNE Pascale	Maître de Conférences Associée *
	M. CIESLAK Steve	Assistant
	M. HIRTZ Pierre	Assistant *
	M. MAILLET Maxime	Assistant
	Mme MOEHREL Bethsabée	Assistante
Département Fonction-dysfonction, imagerie, biomatériaux Sous-section 58-01	M. VUILLAUME Florian	Assistant
	Mme <u>STRAZIELLE Catherine</u>	Professeur des Universités *
	Mme MOBY (STUTZMANN) Vanessa	Maître de Conférences *
	M. SALOMON Jean-Pierre	Maître de Conférences

Souligné : responsable de département

* temps plein

Mis à jour le 01/09/2018

À notre Président,

Monsieur le Professeur Jean-Marc Martrette

Docteur en Chirurgie Dentaire

Spécialiste qualifié en Médecine Bucco-Dentaire

Docteur en Sciences Pharmacologiques

Habilité à Diriger des Recherches

Professeur des Universités - Praticien Hospitalier

Sous-section : Chirurgie orale ; parodontologie ; biologie orale

Doyen de la Faculté d'Odontologie de Nancy

*Vous nous avez fait le grand honneur d'accepter
la présidence de ce jury.*

*Nous souhaitons vous remercier pour vos encouragements et
votre accompagnement tout au long de nos études.*

*Veillez trouver dans ce travail le témoignage de notre
vive reconnaissance et de notre profond respect.*

À notre juge et directeur de thèse,

Monsieur le Professeur Éric Mortier

Docteur en Chirurgie Dentaire

Docteur en Physique-Chimie de la Matière et des Matériaux – Université Henri Poincaré

Habilité à Diriger des Recherches

Professeur des Universités – Praticien Hospitalier

Sous-section : Odontologie Restauratrice – Endodontie

Responsable du département d'Odontologie Restauratrice - Endodontie

Chef de service d'odontologie du CHRU de Nancy

*Nous vous remercions du très grand honneur que vous nous avez fait
en acceptant la direction de cette thèse.*

*Nous avons été touchés par la confiance, la disponibilité et les conseils
que vous nous avez accordés tout au long
de notre travail et de nos études.*

*Veillez trouver ici le témoignage de nos vifs remerciements et de notre
profond respect.*

À notre juge,

Monsieur le Docteur Rémy Balthazard

Docteur en Chirurgie Dentaire

Docteur de l'Université de Lorraine, en Sciences des Matériaux

Lauréat de l'Académie Nationale de Chirurgie Dentaire

Maître de Conférences des Universités – Praticien Hospitalier

Sous-section : Odontologie Restauratrice – Endodontie

Vice-Doyen de la Faculté d'Odontologie de Nancy

*Vous nous faites l'honneur de siéger
parmi notre jury de thèse.*

*Nous vous remercions pour votre sympathie et pour l'intérêt
que vous avez bien voulu porter à notre travail.*

*Veillez trouver ici l'expression de notre reconnaissance
et notre profond respect.*

À notre juge,

Monsieur le Docteur Gautier Bon

Docteur en Chirurgie Dentaire

Ancien Assistant Hospitalo-Universitaire

Sous-section : Odontologie Restauratrice – Endodontie

Praticien libéral

*Nous vous sommes très reconnaissants d'avoir
accepté de participer à ce jury de thèse.
Nous vous remercions pour votre gentillesse, votre disponibilité
et vos précieux conseils au cours de notre cursus.
Veuillez trouver ici l'expression de toute notre gratitude
et notre profond respect.*

À Sarah, depuis tant d'années ton amour me porte et m'oblige à être une meilleure personne. J'espère te faire honneur dans mes actes et souhaite que la suite nous apporte encore plus de moments heureux.

À mes parents, vos efforts quotidiens et vos sacrifices m'ont aujourd'hui permis de réaliser mon rêve d'enfant, devenir dentiste. Ici, je peux enfin vous exprimer ma gratitude, mon admiration, ma fierté et mon amour. Pour tout cela, merci à vous.

À mes frères et à ma sœur, votre présence depuis toujours me motive chaque jour à donner le meilleur de moi-même, merci de m'entraîner dans cette voie.

À ma grand-mère qui m'a transmis le virus de la photographie et à nos futures excursions.
À mon grand-père qui me répétait souvent qu'il était fier de son petit-fils dentiste.

À toute ma belle-famille qui m'a ouvert grand le cœur des lorrains.

À tous mes amis d'antan : Nicolas, Hugues, Pierre, Mallory, Loïc et bien entendu Nathan...

À tous mes amis de la fac,

- Anthony, tu incarnes la définition ultime de l'amitié
- Florian, tu es un ami fidèle, présent depuis le premier jour et même au-delà du dernier
- Louis, tu peux être sûr que je ne laisserai jamais glisser ta corde
- Marion, tu as été une fillotte honorable et tu es devenue une amie chère
- Valentin, puisse-t-on taster ensemble des bouteilles et des bouteilles
- Morgan, tu mérites le plus beau des destins aux notes du Luxembourg
- Louis A, Thibault, Apolline, Claire D., William, Quentin, Souf, Sof, Sarah, Sophie, Hélène, Zineb, Agathe, Benjamin, Guillaume, Charlotte. Je salue aussi l'ensemble des étudiants de ma promotion m'ayant accordé leur confiance et leur sympathie.

Au Docteur Engels-Deutsch, vous avez été un maître d'exception et êtes désormais je l'espère un ami parmi mes Confrères.

À tous mes collègues moniteurs du TP d'endodontie et plus particulièrement à Laure et Amandine, cette expérience à vos côtés m'aura énormément apporté.

À mes binômes, Louis et Marion - encore vous -, Mathilde et Alexandrine. Ce fut un plaisir d'apprendre auprès de vous et vos sourires m'ont toujours inspiré, jusque dans le choix de ce sujet.

À Walter, Guigui, Maël et tous mes collègues de l'Acrogivry. Sans vous, mes étés seraient restés fades. Revenir chaque année auprès de vous s'est toujours assimilé à une libération. Par la même, je remercie tous mes collègues du Métro de Nancy qui m'ont supporté pendant toute une année...

Au Docteur Lebeuf et à Christine, vous avez été les premiers à m'accorder votre confiance et à me mettre le pied à l'étrier, je vous en serai à jamais reconnaissant.

Au Docteur Mader, vous m'offrez la possibilité de me développer et c'est un plaisir de travailler avec vous.

SOMMAIRE

Introduction

- 1. Créer, une affaire de technique**
 - 1.1. Définition de la photographie**
 - 1.2. De l'idée de photographie**
 - 1.3. De l'Antique au numérique**
 - 1.4. Bases de la photographie**
 - 1.5. De la théorie à la pratique**
- 2. Réfléchir, élaborer, construire ; des enjeux d'ordre esthétique**
 - 2.1. De l'Esthétique et du Beau**
 - 2.2. De l'Esthétique en odontologie**
 - 2.3. Le langage esthétique**
 - 2.4. Les facteurs esthétiques**
- 3. Produire ; la technique au service de l'artistique**
 - 3.1. De l'épreuve à l'œuvre**
 - 3.2. Bases de la composition en photographie**
 - 3.3. De l'art de redonner le sourire**
- 4. Une pléiade de sourires**
 - 4.1. Introduction au sourire**
 - 4.2. Sourire humain, sourire divin**
 - 4.3. Le sourire et l'art photographique : essai**

Conclusion : exercer l'Art dentaire, une finalité

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras (source : Bibliothèque nationale de France, Paris)	19
Figure 2 : Louis Daguerre, Le Boulevard du Temple à 8 heures du matin, 1839 (source : Fotomuseum Müncher Stadtmuseum, Munich)	20
Figure 3 : William Henry Fox Talbot, Bryonia dioica - The English Wild Vine, vers 1839 (source : National Media Museum, Bradford)	21
Figure 4 : Hippolyte Bayard, Antinoüs du Capitole, 1839-1840 (source : Société française de photographie, Paris).....	22
Figure 5 : Schéma appareil photographique (source : document personnel)	26
Figure 6 : Schéma explicatif notion d'exposition (source : Hedgecoe, 2009).....	29
Figure 7 : Portraits d'étude, vue de face (source : document personnel)	34
Figure 8 : Portraits d'étude, vue de profil (source : document personnel).....	34
Figure 9 : Photographie de sourire, échelle dentolabiale (source : document personnel).....	36
Figure 10 : Macrophotographie de la denture, vue frontale (source : document personnel).....	36
Figure 11 : Macrophotographie du bloc incisivo-canin maxillaire (source : document personnel).....	36
Figure 12 : Equilibre (source : Jansson, 2018)	50
Figure 13 : Stabilité plus affirmée (d'après : Rogé, 2016).....	51
Figure 14 : Stabilité moins affirmée (d'après : Rogé, 2016).....	51
Figure 15 : Pont de Bourgogne, Chalon sur Saône (source : document personnel)..	52
Figure 16 : Lignes directrices du rythme dans la composition dentaire (source : Rogé, 2016)	54
Figure 17 : L'individualité manifestée par le tiers cervical et incisif est rééquilibrée par l'unité concentrée au tiers médian (d'après : Rogé 2016).....	55
Figure 18 : Hippolyte Bayard, Autoportrait en noyé, 1840 (source : Société Française de photographie, Paris)	57

Figure 19 : Constant Puyo (1857-1933), Profil (source : Société Française de photographie, Paris)	58
Figure 20 : Alfred Stieglitz, The Steerage (L'Entrepont), 1907 (source : Paris, musée d'Orsay)	59
Figure 21 : John Heartfield (1891-1968), Adolf le surhomme, avale de l'or et crache de la camelote, 1932 (source : Bibliothèque nationale de France, Paris)	60
Figure 22 : Alexandre Rodtchenko (1891-1956), L'Escalier, 1930 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)	60
Figure 23 : Laszlo Moholo-Nagy (1895-1946), Photogramme 1925 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)	61
Figure 24 : Dorothea Lange (1895-1965), Migrant Mother, 1936 (source : Museum of Modern Art, New York)	62
Figure 25 : Jeff Wall, Picture for Women, 1979 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)	63
Figure 26 : Sandy Skoglund, Fresh Hybrid, 2008 (source : Skoglund, 2008)	65
Figure 27 : Wang Qingsong, One World, 2014 (source : Wang, 2014)	66
Figure 28 : Wang Qingsong, One Dream, 2014 (source : Wang, 2014)	66
Figure 29 : Walead Beshty, Three Color Curl (CMY/Four Magnet : Irvine, California, January 1st 2010)	67
Figure 30 : Penelope Umbrico, 541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 1/23/06, 2006	68
Figure 31 : Règle des tiers (source : document personnel)	69
Figure 32 : Trois points, répétition et rythme (source : document personnel)	70
Figure 33 : Semendwa, aussi rayonnante que Claudine ! (source : Lola Ya Bonobo, 2011)	80
Figure 34 : Portrait du roi Jayavarman VII (source : Paris, musée Guimet - musée national des Arts asiatiques)	82
Figure 35 : Alfred Eisenstaedt, Joseph Goebbels, 1933 (source : Time & Life Pictures)	85
Figure 36 : Alfred Eisenstaedt, Joseph Goebbels, 1933 (source : Time & Life Pictures)	86

Figure 37 : Robert Doisneau, La Mariée sur le tape-cul, Joinville, Chez Gégène, 1947 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)	88
Figure 38 : Eunuque à Pékin, Henri Cartier Bresson, 1948 (source : agence Magnum)	90
Figure 39 : Kennedy for President, 1960 – Affiche électorale de 1960.....	91
Figure 40 : Richard Avedon, Portrait of the Kennedys, 1961.....	93
Figure 41 : Gilles Caron, Daniel Cohn-Bendit, mai 1968 - Photographie publiée dans L'Express, 13-19 mai 1968.....	95
Figure 42 : Studio Harcourt Paris, Catherine Deneuve, 1952 (source : collection privée)	96
Figure 43 : Studio Harcourt Paris, Roberto Benigni (source : collection privée)	98
Figure 44 : Analyse esthétique basique (d'après Studio Harcourt Paris, Roberto Benigni)	99
Figure 45 : Barbara Kruger, O.T. (Good), 2001 (source : Monika Sprüth Galerie, Cologne).....	100
Figure 46 : Eric Mortier, Quentin (source : collection privée).....	102
Figure 47 : Steve McCurry, Portrait (source : McCurry, 2011).....	104
Figure 48 : Arnaud Baumann, Lili Guiglielmoni, 69 ans, retraitée de la fonction publique (source : Baumann, 2009).....	106
Figure 49 : Analyse esthétique basique (d'après : Arnaud Baumann, Lili Guiglielmoni)	107
Figure 50 : Arnaud Baumann, Sandrine Bonnaire 41 ans, actrice, réalisatrice (source : Baumann, 2009).....	109
Figure 51 : Analyse esthétique basique (d'après : Arnaud Baumann, Sandrine Bonnaire).....	110
Figure 52 : Matthieu Ricard, Festival des danses sacrées, Juin 2007, Shéchên, Tibet Oriental (source : Ricard, 2015).....	111
Figure 53 : Matthieu Ricard, Jeunes moines novices, Darjeeling, Inde, 2004 (source : Ricard, 2015).....	112
Figure 54 : Éléments de lecture de la figure 53 (source : document personnel).....	113

Figure 55 : Matthieu Ricard, moine nomade de la région de Dzachouka, Kham, Tibet Oriental, 2005 (source : Ricard, 2015).....	114
Figure 56 : Clés de lecture de la figure 57 (source : document personnel)	116
Figure 57 : Matthieu Ricard, Enfant de l'école de Shéchèn, Tibet Oriental, 2007 (source : Ricard 2015)	117

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Récapitulatif angles de base (d'après : Rufenacht, 2001)48

Tableau 2 : Récapitulatif formes de base (d'après : Rufenacht, 2001)49

INTRODUCTION

Outrepassant ses capacités d'enregistrement, la photographie s'est inscrite – non sans mal – dans le domaine artistique. D'aucuns estiment d'ailleurs qu'à présent, l'art s'est foncièrement focalisé autour de la question du médium photographique. Au point peut-être de s'interroger de la sorte : « l'art contemporain est-il photographique ? ».

Plus modestement et à notre échelle, nous explorons la question de l'art photographique en lien avec le sourire. Nous tenterons d'apporter des éléments de réponse quant à la valeur artistique d'une photographie de sourire. Par la même, nous éprouverons cette approche à la vue de notre expérience de praticien.

Pour cela, il nous faudra tout d'abord aborder les aspects historiques et techniques de la pratique photographique – générale et artistique.

Nous évoquerons également l'intérêt des considérations esthétiques pour le praticien et l'artiste.

Enfin, avisés que nous serons, nous tenterons – notamment au travers d'un essai d'analyse – d'entrevoir pour quelles raisons, exerçant l'art dentaire, nous nous devons d'être à ce point captivés par le sourire et sa représentation dans la photographie d'art.

1. CRÉER, UNE AFFAIRE DE TECHNIQUE

1.1. Définition de la photographie

Le nom féminin « photographie » trouve ses racines dans la langue grecque. Dérivé de « photos » (φωτος) et de « graphein » (γραφειν) signifiant respectivement « lumière » et « écriture ». Etymologiquement, la photographie serait donc l'écriture de la lumière. Photographier reviendrait en ce sens à « écrire la lumière » ou plus justement à « laisser écrire la lumière »

Selon le dictionnaire Larousse, la photographie est « le procédé permettant d'enregistrer, à l'aide de la lumière et de produits chimiques, l'image d'un objet ». Le dictionnaire donne également des informations supplémentaires dans le complément de la définition ; la photographie est ainsi « la reproduction de l'image obtenue, qu'elle soit ou non un phototype », tout comme « l'ensemble des techniques d'enregistrements de rayonnements électromagnétiques par des procédés photochimiques ».

Enfin, l'encyclopédie Larousse donne une synthèse à la fois plus claire et plus complète ; « technique permettant d'enregistrer l'image des objets par action de la lumière sur un support rendu photosensible par des procédés chimiques ou sur un capteur photosensible à semi-conducteur ».

1.2. De l'idée de photographie

L'être humain est un être de partage. Tout du long de sa vie, il cherche à échanger, prendre et donner. C'est par cette poussée qu'il construit sa réflexion, s'élabore et finit par être. L'être humain est ainsi la somme des interactions qui se font et se défont entre lui et son environnement.

En outre, l'être humain est un être de raison ; Descartes le démontra. L'action humaine n'est jamais la résultante d'un mouvement aléatoire mais toujours la conséquence d'un phénomène de réflexion. L'être humain pense, toujours.

Ainsi, de l'essence même de l'existence humaine découle la notion de temporalité. Selon qu'une idée s'ajoute à une préexistante en son esprit, l'être humain est capable de mesurer ce qui est, ce qui fut et ce qui sera. De cela découle la notion de mémoire.

Enfin, l'être humain semble accorder une grande importance à la transmission de sa mémoire. Là encore, le partage et la conscience de ce partage dirige nombre de ces actions. Dans toutes les civilisations et de tout temps, une certaine importance est accordée à la transmission du vécu de ceux qui furent à ceux qui seront. De nombreux exemples corroborent cette affirmation : les peintures rupestres préhistoriques, l'écriture, les monuments funéraires à la gloire des souverains de l'Égypte ou de la Chine antique et enfin l'art pictural et bientôt la photographie...

1.3. De l'Antique au numérique (Keim, 1979 ; Amar, 2003 ; Poivert, 2015)

Pour réaliser une photographie, trois conditions indivisibles doivent être réunies. Premièrement, il faut que la lumière impressionne une surface sensible à son rayonnement. Le maintien de cette surface dans l'obscurité, à l'abri de toute contamination par une source lumineuse parasite, apparaît donc préalable à quelque exposition. Enfin, le résultat devra être fixé sur le support dans le but de pouvoir être mis au jour sans dégradation.

1.3.1. Élaborer la photographie

Dès l'Antiquité, Aristote (384-322 av. JC) observait les mouvements de la Lune et du Soleil à l'aide d'une sorte de chambre noire ou *camera obscura*.

Il fallut attendre Alhazen (965-1038) et son *Traité d'optique* pour que le principe soit précisément exposé. La lumière extérieure, passant par un orifice de petite taille appelé sténopé, pénètre dans un espace clos, plongé lui-même dans le noir, et va se projeter sur le fond de cet espace, créant ainsi une image. L'image observée apparaît toutefois réduite et inversée.

Au XVI^e siècle, on transforma le simple sténopé en « machine à dessiner ». Giovanni Battista Della Porta (1538-1615) déclara d'ailleurs à ce sujet que « même celui qui ignore l'art du peintre pourra s'exercer au dessin ».

Par ailleurs, les alchimistes du Moyen Âge était déjà parvenu à impressionner une surface par l'action des rayons lumineux. Notamment par le recours au nitrate d'argent et au chlorure d'argent dénommé alors « lune cornée ». Il fallut tout de même attendre 1694 pour que ce procédé soit présenté et reconnu devant l'Académie des Sciences de Paris.

En somme, au milieu du XVIII^e siècle, il ne restait plus qu'à trouver le moyen de fixer l'image, toute tentative se soldant jusque-là par un échec. Quatre hommes allaient alors s'intéresser au procédé, le décortiquer, l'améliorer et concrétiser l'antique projet de capture du moment présent.

1.3.2. Quatre hommes pour une invention

- Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)

Niépce est issu d'une famille bourgeoise de Saint Loup de Varennes, non loin de Chalon sur Saône. Il s'illustra avec Claude, son frère, grâce aux nombreuses inventions qu'ils concrétisèrent ensemble dont nous pouvons citer entre autres le pyrèolophore ; sorte de machine dont le principe moteur était l'air dilaté par le chaud et qui aurait permis de mouvoir un bateau, ou encore la draisiennne.

En 1816, Niépce indiqua dans une correspondance à son frère, alors parti pour l'Angleterre, qu'il était parvenu à obtenir un négatif en plongeant un papier imprégné de chlorure d'argent et d'acide citrique dans une chambre noire. Toutefois, il recherchait alors à obtenir une image dans ses rapports naturels et ce résultat fut pour lui un échec. De plus, il ne parvint pas à obtenir sa fixation.

En 1822, il inventa d'abord la photogravure. Il réalisa par la suite de nombreuses « héliogravures » dont une pour le pape Pie VII notamment. Ces images nécessitaient de longues heures de pose et ne permettaient pas d'obtenir une netteté satisfaisante. Malgré cela, Niépce réalisa de nombreuses héliographies dont la seule qui nous est parvenu est désormais conservée à l'Université du Texas aux Etats-Unis. Ce « Point de vue du Gras », réalisé en 1826 depuis la fenêtre du logement de famille de la campagne chalonnaise, est à présent considéré comme étant la première photographie au monde.



Figure 1 : Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras (source : Bibliothèque nationale de France, Paris)

- Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851)

Daguerre était un peintre ayant fait fortune à Paris grâce à son diorama ; spectacle de tableaux peints. Pour réaliser ses décors, Daguerre utilisait le principe de la chambre noire. Ceci conférait à ses productions un réalisme profond, jusqu'alors inégalé.

Début XIX^e, Daguerre entendit des échos sur les recherches que menait alors Niépce sur le procédé photographique. En homme d'affaire averti, il mesura sans peine les facilités et les gains que pourrait lui apporter une telle technologie. A de multiples reprises et pendant de longs mois, il exhorta Niépce de lui donner des indications sur ses recherches.

Bien que ce dernier fût un inventeur d'un naturel méfiant, il finit par accepter la rencontre en 1827. Une correspondance s'en suivit et un contrat d'association lia le destin des deux hommes dès le 14 décembre 1829. Niépce devait apporter le principe de formation immédiate d'une image dans la chambre noire tandis que Daguerre avait, grâce à sa maîtrise de l'optique, pour mission de réduire le temps de pose nécessaire à l'enregistrement d'une image.

L'association n'atteignit jamais ses ambitions et, en 1833, Niépce mourut sans être parvenu à obtenir l'image unique. Daguerre ne réalisa pas d'avancée majeure en ce sens. Il préféra s'emparer du procédé et des recherches conjointes en y apportant quelques améliorations. Ainsi, en 1835, le procédé pratique du « daguerréotype » vit le jour.

François Arago (1786-1853), secrétaire à l'Académie des sciences et député, reconnu dans cette invention toute l'utilité des sciences appliquées qu'il souhaitait alors développer au sein de l'institution. Il offrit à Daguerre, récemment associé à Isidore Niépce – le fils de Nicéphore –, l'espoir d'une reconnaissance scientifique.

Le 7 janvier 1839, Arago dévoilât à l'Assemblée la découverte de Daguerre. Toutefois, il se garda de détailler le procédé mais exhorta l'État à faire passer l'invention dans le domaine public. Le daguerréotype s'imposa dès lors. L'objectif d'Arago concourrait aux enjeux politiques de son parti qui souhaitait alors promouvoir les avancées industrielles jugées comme indissociables des progrès de la société.

De plus, dans un contexte concurrentiel tendu entre la France et la Grande-Bretagne, il était important de faire valoir l'antériorité des travaux et découvertes des chercheurs français sur ceux de leurs homologues britanniques.

Daguerre mourut en 1851, couvert d'honneur et considéré un temps comme « inventeur de la photographie ».



Figure 2 : Louis Daguerre, Le Boulevard du Temple à 8 heures du matin, 1839
(source : Fotomuseum Müncher Stadtmuseum, Munich)

- William Henry Fox Talbot (1800-1877)

Mathématicien et philologue anglais, Talbot mena des travaux parallèlement aux essais des français Niépce et Daguerre.

Alors que ces derniers se cantonnèrent à la recherche de l'obtention du positif direct, Talbot se rapprocha, par ses découvertes sur l'obtention d'un négatif et son exploitation, des méthodes qui allaient être employées par la suite. La finalité de ses recherches était en effet d'obtenir un « objet à copier » et, par une seconde opération, de replacer ombres et lumières « dans leur disposition habituelle ».

En 1844, il tira le premier livre illustré par des photographies : *The Pencil of Nature*, composé de vingt-quatre épreuves associées à un texte court.

Nous lui devons également l'une des premières phrases d'esthétique photographique : « Un rayon de soleil fortuit ou un arbre à travers le chemin, un chêne desséché par le temps, une pierre couverte de mousse, peuvent éveiller une série de pensée, de sensations et d'imaginations pittoresques ».



Figure 3 : William Henry Fox Talbot, Bryonia dioica - The English Wild Vine, vers 1839 (source : National Media Museum, Bradford)

- Hyppolite Bayard (1801-1887)

Fonctionnaire au Ministère des Finances, Bayard ne fût que tardivement reconnu comme l'un des inventeurs de la photographie.

C'est en 1839, alors que le procédé de Talbot n'était pas encore divulgué, que Bayard approcha l'Académie des sciences par l'intermédiaire de Jean Baptiste Biot et François Arago en leur présentant des épreuves positives directes sur papier. Trop affairé autour du daguerréotype et étant donné que la procédure législative en cours n'autorisait aucun rival à Daguerre, ce dernier n'encouragea pas le malheureux fonctionnaire dans ses recherches.

Bayard se tourna vers l'Académie des Beaux-Arts et obtint son soutien. L'Académie soutenu la supériorité du papier sur le métal, notamment par la finesse du grain et le rendu des épreuves. Selon Raoul Rochette, alors secrétaire, ces dernières présentaient des similitudes notables avec les « dessins des vieux maîtres, fatigués par le temps ».



Figure 4 : Hippolyte Bayard, Antinoüs du Capitole, 1839-1840 (source : Société française de photographie, Paris)

En octobre 1840, Bayard enregistra une mise en scène dont il était le principal acteur. Assis, gisant, les jambes recouvertes d'un linge blanc et le torse nu, appuyé contre un mur comme endormi, Bayard réalisa « Autoportrait en noyé », première épreuve photographique fictionnelle. L'image fut en effet transmise à l'Académie des Beaux-Arts accompagnée d'une lettre manuscrite commençant ainsi : « Le cadavre du monsieur que vous voyez ci-dérrière est celui de Monsieur Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir, ou dont vous allez voir les merveilleux résultats ». Dans le récit qui suivait, Bayard interprétait les marques de bronzage comme un effet

de pourrissement, amplifiant sa plainte à destinée des députés qui auraient privilégiés Daguerre au détriment des autres chercheurs.

Par cette démarche inédite, Bayard confirma le soutien que lui avait accordé l'Académie mais ne parvint toujours pas à obtenir une quelconque reconnaissance politique.

1.3.3. Le temps des techniciens

Très vite, la « daguerréotypomanie » devint mondiale. De nombreux techniciens s'exerçaient et apportaient, dans le même temps, des améliorations majeures. Il s'agissait en réalité de maîtriser la technique dans ses moindres mécanismes et de la perfectionner, lui apporter cette petite amélioration qui lui manquait pour satisfaire son usage propre.

Parmi ces améliorations, le collodion humide autorisa dès sa découverte des temps de pose beaucoup plus court, de l'ordre de la minute.

Les possibilités et les usages se multiplièrent. On assista à l'essor des photographies de voyage et d'expédition ou encore à la pratique de plus en plus répandue du portrait qui restait jusque-là l'apanage d'une partie de la population pouvant recourir aux services d'un peintre. La démocratisation de l'image était en marche. Dès le milieu du XIX^e siècle, des studios se développèrent et on défila devant l'objectif pour « se faire tirer le portrait ». Bien sûr, ce sont d'abord les grands de ce monde que l'on « portraitisa » ; Napoléon III de retour de la campagne d'Italie fût figé par Disdéri en 1854 tandis que Brady immortalisa les ambitions d'un jeune Lincoln encore avocat en 1860. Puis les bourgeois suivirent et constituèrent ainsi leur propre galerie des ancêtres.

1.3.4. Le temps de la diffusion et le grand public

Les autorités publiques ne manquèrent pas de cerner les avancées et facilités que cette nouvelle technologie emmenait dans son sillage. La photographie allait s'imposer comme un témoin fidèle des faits sociopolitiques et environnementaux.

Dès la fin du XIX^e siècle, les états lancèrent de grandes campagnes afin de cartographier le monde ou de relater les événements comme les guerres qui déchiraient encore les peuples.

Plus tard, avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent en 1871 et la réduction de la taille des appareils comme le premier Kodak® de Eastman en 1888, la photographie put être emportée et devint alors un moyen d'information pour tous les terrains et tous les publics.

Par la suite, les frères Lumière apportèrent la couleur au procédé photographique avec leur autochrome (1904) et le public profita de cette nouvelle avancée par la sortie de l'Agfacolor® (1936) et du Kodacolor® (1942), premiers appareils à négatif couleur.

Le mondialement connu Polaroid®, quant à lui, fut commercialisé à partir de 1948, amélioré en version couleur dès 1963 et remanié en 1972 pour donner naissance au SX-70® qui fit le succès de la marque.

1.3.5. Révolution numérique

Dans le domaine de la photographie grand public, le nombre exponentiel de clichés pouvant être réalisés vint de l'apport, en 1981, d'une nouvelle technologie : l'appareil numérique.

Au départ, il s'agissait d'un appareil rudimentaire, sans réglage possible. Rapidement, une multitude de technologies nouvelles vinrent s'adjoindre les unes aux autres pour donner des appareils plus évolués, véritables concentrés d'efficacité et de facilité, comme par exemple le premier réflex numérique commercialisé par Nikon® en 1999.

D'une façon générale, un boîtier numérique reprend les caractéristiques et éléments d'un boîtier argentique, la différence majeure résidant dans la surface photosensible qui dans le cas du numérique n'est plus un film physique mais un capteur électronique.

1.4. Bases de la photographie

Pour obtenir une image dite photographique, c'est-à-dire un phototype, sont nécessaires au moins deux éléments ; le rayonnement électromagnétique qu'est la lumière d'une part, et une surface sensible ou rendue sensible à ce rayonnement d'autre part. À ces deux essentiels s'ajoutent plusieurs éléments secondaires quoique tout de même indispensables à l'élaboration d'une photographie au sens commun.

1.4.1. Qu'est-ce qu'un appareil photographique ? (Hedgecoe, 2009)

Un appareil photographique est le montage des différentes unités qui permettront de destiner la lumière incidente à l'écriture de l'image recherchée.

Pour les photographes avertis, l'objectif est souvent considéré comme étant l'élément matériel le plus important.

L'objectif est une succession de lentilles optiques, de dioptries variables, enchâssées dans un tube. Ces lentilles, par leur déplacement transversal relatif, vont réaliser la convergence des rayons incidents en un point sur ce qui est appelé le plan focal. En physique de l'optique, ce plan correspond à la surface plane sur laquelle l'image est projetée. Dans notre cas, il s'agit de la surface sensible.

Les lentilles de l'objectif sont associées au diaphragme, formé de lames mobiles organisant un cercle vide autorisant le passage de la lumière. A la manière de notre iris, le diaphragme peut moduler la quantité de lumière devant atteindre la surface sensible ; on parle d'ouverture de l'objectif.

Par la suite, les rayons, ayant traversé l'objectif et ses lentilles, pénètrent dans le boîtier. Celui-ci fait office de chambre noire et contient la surface sensible aux rayonnements. Nommée « film » dans le cas d'un appareil argentique basé sur des procédés chimiques, cette surface sera électronique dans le cas d'un boîtier numérique. On parlera alors de « capteur », terme que nous utiliserons par la suite dans un souci de simplicité.

Le format du capteur, exprimé soit en millimètres, détermine la taille des images que l'appareil pourra capturer. Il existe de multiples formats de capteur. Ce qu'il faut retenir c'est qu'il existe une référence pour le grand public : le plein format, soit un rapport largeur-longueur de 24x36mm, sur lequel est basé l'industrie photographique moderne.

Pour terminer, le boîtier contient également un obturateur, sorte de volet amovible permettant à la lumière d'atteindre temporairement ou non la surface sensible et autorisant ainsi la gestion du temps d'exposition.

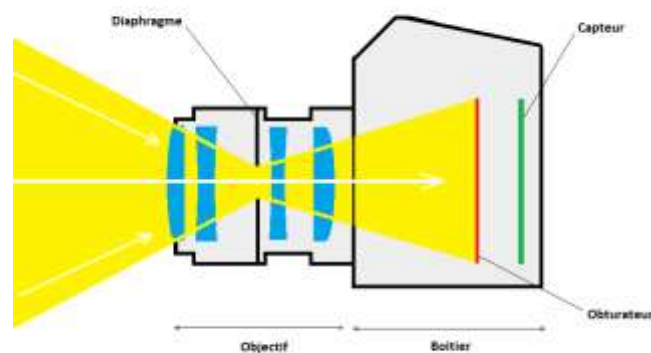


Figure 5 : Schéma appareil photographique (source : document personnel)

1.4.2. Les différents boîtiers

Hormis quelques modèles spéciaux ou à usage particulier, les boîtiers disponibles sur le marché se séparent en quatre catégories majeures : compacts, bridges, hybrides et réflex.

Les différents types d'appareils cités ci-dessus ne s'adressent pas au même public. En effet, chacun possède ses avantages et ses inconvénients, déterminant ainsi une plage d'utilisation plus ou moins étendue.

Nous ne nous étendrons pas sur les caractéristiques propres à chaque type d'appareil tant elles sont variables et modulables. Qui plus est que l'objet artistique peut se concrétiser par n'importe quel appareil. Il nous apparaît toutefois opportun, dans une partie traitant de la technique photographique, de faire un aparté sur les objectifs et leurs usages.

1.4.3. Quel objectif pour quel usage ?

Avant toute chose, il faut préciser que la première fonction de l'objectif est d'assurer la netteté du sujet.

Les objectifs sont caractérisés par la distance focale, exprimée en millimètre. Celle-ci correspond à la longueur qui sépare le centre de l'objectif (aussi appelé centre optique) du plan focal (associé au capteur) lorsque la mise au point est réglée sur l'infini.

Il faut ici noter que la perspective est fonction de la distance focale. Ainsi, en « zoomant » sur un détail, on modifie la proportion relative de ce dernier dans son environnement. Plus simplement, l'association peut se faire entre distance focale, agrandissement et angle de vue, bien que cela ne soit pas parfaitement juste d'un si l'on considère les règles de l'optique.

C'est cette distance qui permet de définir trois grandes familles d'objectifs : standards, grand angle et téléobjectifs.

- Les objectifs standards

Ce type d'objectif possède une distance focale et donc un angle de vision proche des capacités de l'œil humain. C'est-à-dire environ 47° soit une longueur focale de 40 à 60mm. Grâce à cela, ces objectifs offrent une vue des plus naturelles. Ils autoriseront en outre la réalisation de la plupart des clichés.

Le 50mm, véritable couteau-suisse des photographes, est le représentant modèle de cette famille.

- Les objectifs grand angle et super grand angle

Ces objectifs se caractérisent par des distances focales inférieures à celle de l'œil humain, généralement comprises entre 8mm et 35mm.

Ils autorisent de ce fait des prises de vue particulières, rendant un effet de perspective. Le plus souvent, leur utilisation entraîne un surdimensionnement du premier plan.

Du fait de leur angle de vision élargi, leur utilisation se concentre principalement dans le domaine de la photographie de paysage ou de nature pour augmenter l'impression de grandeur de l'image recherchée.

- Les téléobjectifs et super téléobjectifs

Ce dernier type d'objectif est caractérisé par des distances focales supérieures voire bien supérieures à celle de l'œil humain. Il est possible de trouver des objectifs allant, et parfois couvrant, de 70mm à 300mm de distance focale. Bien au-delà encore, des objectifs affichent des valeurs focales de 500mm à 1200mm voire davantage encore.

L'avantage majeur qui en ressort est la capacité à focaliser sur un détail ou bien se rapprocher artificiellement d'un sujet lointain par un effet de zoom optique, ce qui en fait des armes redoutables en photographie animalière ou sportive.

1.4.4. Comment cela fonctionne-t-il ?

- Ouverture du diaphragme

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le fonctionnement du diaphragme se rapproche des mécanismes d'ouverture-fermeture de notre œil. Les lames mobiles (équivalentes à l'iris) constituant cet élément vont, par un mouvement d'ouverture ou de fermeture, autoriser une quantité de lumière plus ou moins importante à traverser l'objectif et à atteindre la surface sensible du capteur située en arrière.

L'ouverture du diaphragme et ses variations détermine de ce fait la « luminosité » d'un objectif. Elle se mesure en « f/n » pour « fraction de la distance focale de l'objectif ». Ainsi $f/2$ signifie une ouverture du diaphragme d'un diamètre équivalent à la moitié de la distance focale de l'objectif. L'ouverture est donc inversement proportionnelle à la valeur f/n . Par conséquent, une ouverture à $f/4$ laisse passer moins de lumière (près d'un quart) qu'une ouverture à $f/2$.

- Sensibilité du capteur : les « ISO »

La sensibilité s'exprime en ISO. Pour simplifier, il s'agit de la durée nécessaire au capteur pour saisir une quantité définie de photons lumineux. Elle correspond donc, en quelque sorte, à la « rapidité » du capteur. Plus ce dernier sera sensible, plus il sera « rapide ». Par conséquent, une exposition courte d'un capteur sensible permettra d'obtenir un résultat semblable à une exposition longue d'un capteur peu sensible.

À ceci près que l'image présente davantage de bruit numérique (effet de « moutonnement ») lorsque le réglage de sensibilité est accentué.

- Vitesse d'obturation

Assimilée au « temps d'exposition », la vitesse d'obturation est mesurée en seconde. Elle correspond à la durée – variable – durant laquelle l'opérateur permet à la lumière d'atteindre le capteur en laissant le volet de l'obturateur du boîtier ouvert.

- Exposition

En photographie, la notion d'exposition permet de quantifier la lumière utilisée pour créer l'image.

L'exposition est fonction de l'ouverture du diaphragme, de la sensibilité du capteur et de la vitesse d'obturation.

Pour schématiser la notion d'exposition, il est couramment utilisé une analogie avec un robinet d'eau que nous allons reprendre ci-dessous. L'eau correspond à la lumière. Elle coule du robinet plus ou moins ouvert ; comme le diaphragme de l'objectif, et remplit un gobelet représentant le capteur. Ce gobelet peut être plus ou moins étroit selon que l'on considère un capteur plus ou moins sensible. L'analogie est complète dès lors qu'on associe la durée d'ouverture du robinet à la vitesse d'obturation.

Lorsque le robinet est peu ouvert, un mince filet d'eau coule et remplit le gobelet lentement. Il est donc nécessaire de laisser l'eau couler plus longtemps pour remplir le gobelet. A contrario, lorsque le robinet est largement ouvert, le gobelet se remplit plus rapidement ; il peut donc être fermé après une durée plus courte.



Figure 6 : Schéma explicatif notion d'exposition (source : Hedgecoe, 2009)

Pour qu'une photographie soit techniquement réussie, il est indispensable de déterminer avec exactitude l'exposition correcte. L'exposition est jugée correcte lorsque l'image obtenue traduit la luminosité et les couleurs telles que l'on peut les observer à l'œil nu, c'est-à-dire lorsque l'image est fidèle à la réalité.

- Profondeur de champ et mise au point

Pour obtenir une image nette, l'objectif doit focaliser les rayons lumineux incidents sur le capteur. Or, les objectifs ne peuvent faire le point que sur une seule distance à la fois. Il n'existe donc qu'un seul plan net. Tout ce qui se trouve en avant de ce plan sera flou, de même que les éléments qui se trouvent en arrière.

En pratique, on constate qu'il existe une certaine marge de netteté autour de ce plan. Ainsi, la plage comprise entre le point net le plus proche et le point net le plus éloigné sera appelée « zone de netteté » ou « profondeur de champ ».

Pour tout photographe averti, il est nécessaire de déplacer le plan de netteté et de faire varier la profondeur de champ afin d'obtenir l'effet recherché dans la production de l'image photographique. C'est ce que l'on appelle « faire la mise au point ».

La profondeur de champ dépend de l'ouverture du diaphragme, de la distance de mise au point et de la distance focale vraie.

En effet, plus le diaphragme est fermé, plus la plage de netteté est étendue (grande profondeur de champ). De même, plus un sujet se trouve proche de l'objectif, plus ce dernier limite la profondeur de champ. Enfin, plus la distance focale vraie d'un objectif est importante, plus la zone de netteté est limitée.

- L'éclairage (Hunter et col., 2012)

Sans lumière, point de photographie ; c'est elle qui crée l'image. L'éclairage est le langage fondamental de la photographie. Les jeux d'ombres et de lumières communiquent des informations avec la même précision que les mots choisis par le poète.

En outre, la tonalité des différentes sources lumineuses – ou illuminants – est variable. On parle de « couleur de la lumière » et de « température de couleur », cette dernière étant exprimée en degrés kelvins (K).

Plus un métal est chauffé, plus le rayonnement émis par ce dernier sera chargé en radiations bleues. À titre d'exemple, une barre de métal chauffée à 1600K renvoie la même lumière que la flamme d'une bougie tandis qu'à 6000K, elle vire au blanc. Cependant, il faut remarquer qu'une « couleur chaude » est associée à une température basse (lumière d'une bougie) tandis qu'une « couleur froide » est plutôt associée à une température haute (lumière d'un arc électrique). Remarquons qu'une lumière dite blanche contient à peu près toutes les radiations du spectre du visible. C'est le cas pour la lumière du jour, comprise entre 4000 et 7500K.

Le cerveau humain est capable de s'adapter aux différentes températures de la lumière et d'interpréter les signaux lumineux reçus par la rétine en fonction. Toutefois, le capteur en est incapable, il restitue uniquement le réel d'une situation et donc les variations de la température de couleur qui l'accompagne. Le réglage de la balance des blancs permet de corriger cette problématique.

En effet, la lumière naturelle, a contrario de l'artificielle, n'est pas toujours identique.

Dans le ciel, il n'y a qu'un seul soleil. C'est donc lui qui déterminera la direction de l'éclairage ambiant. Néanmoins, sa position évolue en fonction de l'heure de la journée, de la saison ou encore du lieu où l'on se trouve. Ceci provoque des variations de l'incidence et de l'intensité des rayons. Ainsi, les effets de la lumière naturelles et les ombres projetées peuvent faire considérablement changer la perception d'un même sujet selon que la capture se fera le matin à l'aube ou bien à midi, soleil au zénith.

Les conditions météorologiques restent une autre variable majeure à l'éclairage en extérieur. Pour ne citer que deux exemples : les nuages font office de filtre ; occultant la lumière et diminuant son intensité tout autant qu'ils la diffusent et l'adoucissent tandis que la pluie transforme les surfaces en réflecteurs et majore les phénomènes de diffraction.

C'est à l'ensemble de ces variables que le photographe doit prêter attention afin d'être en mesure d'adapter sa technique aux conditions qui l'environnent.

1.5. De la théorie à la pratique (Loiacono et Pascoletti, 2011 ; Lecerf et coll., 2017)

Le titre de cette partie suffirait à écrire des livres entiers concernant les techniques et usages photographiques. Il nous semble donc opportun, dans le cadre de notre écrit, de ne limiter notre exposé qu'aux seuls usages photographiques ayant un rapport avec le sourire en odontologie.

1.5.1. De l'intérêt du portrait pour l'odontologiste

Pour l'odontologiste, et plus spécifiquement pour l'odontologiste spécialisé en esthétique, le portrait présente plusieurs intérêts majeurs.

Tout d'abord, l'odontologiste aura la possibilité de confronter le patient à l'image qu'il renvoie. Les patients ne sont pas toujours pleinement conscients de la réalité de leurs visage et mimiques, tout du moins, ils en ont bien souvent une perception déformée.

C'est ensuite à l'odontologiste photographe de procéder à l'analyse fine et complète du visage de son patient. La photographie autorise une étude précise des différents traits, volumes et proportions d'un visage. Autant de repères immuables ou modifiables sur lesquels s'appuyer ou travailler.

La photographie numérique autorise désormais un traitement rapide de l'information. La prise de vue est quasiment instantanée, les transferts sur les différents supports rapides et illimités. La post-production se justifie de surcroît dans les essais multiples n'impliquant aucune intervention réelle avant validation virtuelle.

Un autre point essentiel concerne la qualité mnémonique de la photographie de portrait et plus largement de la photographie clinique. Grâce à elles, l'odontologiste conserve la mémoire de son regard. Et c'est bien par le regard et la vision que passe l'apprentissage de l'esthétique dentaire.

1.5.2. Technique et prise de vue : le portrait en odontologie

En odontologie, pour réaliser des portraits, il faut généralement privilégier le recours à une source d'éclairage constante et à un fond neutre de couleur unie neutre (idéalement noir, gris ou blanc) et mat pour éviter les reflets.

Le praticien se place à distance sociale de son patient, entre 1,20 et 3,70 mètres. Cette distance atténue l'appréhension du patient face à l'appareil et permet le recours à des objectifs aux focales plus longues, diminuant le risque de déformations par les effets de perspectives énoncés plus tôt. La longueur focale idéale est comprise entre 50 et 100 mm, même si l'utilisation de focales plus longue reste possible en augmentant les distances et la quantité de lumière ambiante.

Les flashes utilisés habituellement en macrophotographie dentaire sont à proscrire car ils demeurent trop peu puissants et éliminent les ombres, produisant des portraits aplanis et peu naturels. Les flashes de studio restent la meilleure option puisqu'ils rendent possibles tous les réglages. Néanmoins et plus simplement, la lumière sera modelée à l'aide de deux flashes asservis de type cobra, synchronisés et placés dans des boîtes à lumière de part et d'autre en avant du patient.

La standardisation du protocole est un indispensable pour l'obtention d'une documentation homogène à visée diagnostique, thérapeutique et comparative.

Le premier portrait est un portrait en vue frontale (figure 7). Il permet d'apprécier les proportions, formes et volumes du visage. Le patient regarde l'objectif droit devant lui. Les lèvres restent closes sans crispation. Cette vue est complétée par une seconde, le patient souriant.

Un second portrait, de profil, est réalisé (figure 8). Le patient regarde à nouveau droit devant lui, en gardant la tête bien droite. Deux photographies composent ce portrait ; l'une sans sourire, l'autre avec.

Pour les deux portraits initiaux, le cadrage est strictement limité au visage du patient ; délimité en bas par la base du cou et en haut par le sommet du crâne. La mise au point se fait préférentiellement sur l'œil afin d'obtenir une image nette couvrant l'ensemble du visage.



Figure 7 : Portraits d'étude, vue de face (source : document personnel)



Figure 8 : Portraits d'étude, vue de profil (source : document personnel)

En dentisterie esthétique, il est préférable de réaliser des clichés avec un patient plus détendu. Ceci en vue de capter un comportement plus naturel et par la même d'apprécier plus justement les mimiques faciales. Dans un contexte apparemment moins formel, l'odontologiste pourra laisser sa créativité s'exprimer au-delà.

1.5.3. De l'intérêt de la macrophotographie pour l'odontologiste

Nous le répétons encore, l'évaluation esthétique en odontologie dépend grandement de notre perception visuelle. L'expérience acquise par le biais de la vision joue assurément un rôle prépondérant dans notre future capacité à déterminer ce qui peut et pourra être beau – ou non – au sein d'une composition donnée.

Le portrait fournit des informations générales intéressant le visage du patient. Pour obtenir des données plus précises, il faut dépasser les capacités normales de l'œil humain. Il faut être en mesure de se rapprocher du détail, de l'isoler pour mieux l'appréhender, de l'analyser pour le comprendre. Sans quoi, il demeurera toujours impossible de réaliser un travail de précision, synonyme de qualité et d'intégration donc de réussite.

La macrophotographie remplit un tel cahier des charges. Grâce à elle, l'objet bénéficie d'un agrandissement notable et ainsi se révèle.

1.5.4. Technique et prise de vue : la macrophotographie en odontologie

La cavité orale et ses éléments présentent la caractéristique dommageable de ne recevoir qu'une très faible quantité de lumière naturelle ; les tissus péribuccaux lui faisant obstacle.

Partant de ce constat, le recours à une source de lumière puissante positionnée à proximité de l'élément cible est indispensable. En macrophotographie, les flashes annulaires ou deux flashes asservis déportés de part et d'autre de l'objectif semblent constituer le meilleur choix.

De plus, afin d'éviter les phénomènes de déformation dus au choix d'une optique à focale inadaptée, l'odontologiste devra privilégier les optiques à longue focale, si possible munis de la fonction « macro » ; celle-ci permettant une mise au point sur l'élément d'intérêt à faible distance, limitant par ailleurs la déperdition de lumière incidente.

Du sourire élargi dents et lèvres visibles au cadrage centré sur un secteur voire une dent, tous les types de vue sont envisageables (figures 9 à 11). L'utilisation d'accessoires (écarteurs, miroirs, contrasteurs, etc.) pourra alors s'avérer nécessaire. Charge à l'odontologue photographe de sélectionner et présenter les informations utiles en fonction de ses besoins. Charge alors à lui de multiplier les essais et les possibilités pour enrichir sa vision.



Figure 9 : Photographie de sourire, échelle dentolabiale
(source : document personnel)



Figure 10 : Macrophotographie de la denture, vue frontale
(source : document personnel)



Figure 11 : Macrophotographie du bloc incisivo-canin maxillaire
(source : document personnel)

2. RÉFLÉCHIR, ÉLABORER, CONSTRUIRE ; DES ENJEUX D'ORDRE ESTHÉTIQUE

2.1. De l'Esthétique et du Beau

2.1.1. Des origines de l'esthétique...

De tout temps, l'homme a cherché à appréhender et comprendre les sentiments que le beau et donc la beauté peuvent engendrer.

Bien que Platon et Aristote eurent déjà théorisé sur le beau et ses sentiments en leur temps, il fallut attendre le XVIII^e siècle pour que le mot « esthétique » apparaisse. Nous devons le néologisme à la plume d'Alexandre Baumgarten (1714-1762) qui l'utilisera d'abord dans son essai *Réflexion sur la poésie* (1735) puis en titre de son traité *Æsthetica* (1750). Pour le philosophe allemand, l'esthétique correspond à l'étude scientifique et philosophique de l'art. Il s'agit de la science de la cognition perceptuelle. Selon lui, il existe une relation de proportionnalité entre la valeur esthétique – de beauté – d'un poème et la quantité d'idées claires qui y sont contenues. Cette vision demeure empreinte de rationalisme tant les connaissances semblent importantes pour maîtriser l'esthétisme d'une réalisation. Par ailleurs, Baumgarten affirme que le jugement esthétique ne peut s'expliquer par la seule raison, qu'il demeure intimement lié à la sensibilité. Cette réflexion rétrograde l'esthétique à une forme inférieure de connaissance.

Quoi qu'il en soit, l'esthétique se définit par son lien étroit avec le questionnement philosophique et les connaissances préalables à toute réflexion mais aussi par la confusion des idées avec le domaine du sensible, flou par essence.

2.1.2. aux problématiques essentielles

Par cette ambivalence de nature, de multiples questionnements surgissent...

Tout d'abord, l'évaluation esthétique – ce qui est beau, ce qui plaît – peut-elle être retranscrite en concept ou relève-t-elle exclusivement de la sensibilité ? En outre, est-il possible d'outrepasser cette dernière et d'émettre des jugements esthétiques ?

De fait, le jugement esthétique serait-il seulement personnel ou bien l'évaluation d'autrui importerait elle ?

Enfin, comme relevant du sensible, la mesure esthétique est-elle transmissible ?

À ces interrogations, certains philosophes ont tenté d'apporter des éléments de réponse.

2.1.3. Regards de philosophes, essais de définition et évolution d'un concept

- Platon et le cosmos

Selon Platon, « le beau ne se déduit d'aucune chose existante ». La beauté est la manifestation d'un ordre supérieur : le cosmos. L'abstrait domine la notion de beau, l'homme en est à l'extérieur. L'intensité du beau n'est pas corrélée au plaisir qu'il procure. L'ordre cosmique favorise la mesure et la proportion, en délaissant la théorie de l'imitation.

Dans l'esthétique platonicienne, le monde intelligible et le monde sensible ne peuvent être unifiés. Platon jure que le premier prévaut sur le second, que l'esprit domine toujours. En cela, la pensée de Platon s'éloigne de la racine étymologique *aesthesis* qui signifie « percevoir par les sens ».

- Aristote et la nature

Dans la Grèce antique, la pensée de Platon trouve peu d'écho.

En effet, la nature se trouve être la référence absolue. La *mimêsis* est à son apogée. Le choix des formes et des proportions est dicté par les lois arithmétiques dans la finalité de calquer la nature. L'artiste d'alors se doit de ne manifester aucune forme de subjectivité. L'œuvre supplante son créateur. Dans la norme, la signature est d'ailleurs absente.

Aristote prône l'éducation artistique de ses concitoyens et envisage par ce biais une possible réconciliation du monde intelligible et du monde sensible.

Pour lui, le beau n'est pas cosmique et extérieur à l'homme, il réside dans la nature. Ainsi, l'homme peut être en mesure de l'approcher, de s'en saisir et de l'appivoiser. Cela par un enrichissement personnel en connaissances et en reconnaissance du monde sensible.

- La Renaissance italienne et l'humanisme

Durant tout le Moyen Âge, la spiritualité domine et écrase toute tentative de définition du beau ne répondant pas aux critères de la religion judéo-chrétienne, à savoir que la genèse du beau ne peut être que le privilège de Dieu.

À la Renaissance, les artistes reconsidèrent la dimension scientifique de leurs œuvres. Le monde des hommes offre à celui qui prend le temps de l'observer les innombrables beautés qu'il renferme.

La reproduction de la nature reste donc un principe esthétique dominant mais le savoir se place dès lors au centre de la création artistique. Le recours aux règles mathématiques s'accroît, le nombre d'or devient le symbole artistique ultime.

En fin de compte, bien que l'imagination et l'intuition ne soient toujours pas considérées comme des vecteurs de création, la sensibilité des artistes s'exprime, induisant le succès que l'humanisme connaît alors.

- XVII^e – XVIII^e siècles, l'essor du sensible

Dans le siècle de la « raison triomphante », les idées de Descartes dominent et s'imposent. Le beau est chassé des terrains de réflexion car « la raison du beau échappe à la raison ».

Le sentiment du beau est un sentiment individuel. Il apparaît donc évident aux cartésiens qu'attribuer des critères de définition à un tel sentiment demeurera toujours illusoire. En réalité, la philosophie cartésienne ne parvient pas à rationaliser les sentiments et l'imagination. Pour Descartes, « si le beau n'est pas mesurable, si la raison ne peut rien nous apprendre à son sujet ou bien on en déduit qu'elle obéit à des règles établies, ou bien qu'elle est au-dessus des règles, ou bien qu'elle obéit au sentiment ».

Selon ce raisonnement, l'objet seul ne suffit plus à expliquer le beau, le sujet joue un rôle déterminant dans cette appréciation

Thomas Hobbes (1588-1679), John Locke (1632-1704) et plus tard Francis Hutcheson (1694-1747) affirmeront tous trois que le ressenti du beau est intimement lié à l'expérience sensible du sujet et plus largement que toutes les connaissances découlent des sens. L'esthétique devient ainsi subjective et les œuvres d'art servent

l'éveil des sentiments chez le sujet. Désormais, ce que le sujet ressent prévaut sur ce que l'objet apporte, c'est donc lui qui détermine s'il y a esthétisme ou non.

Dans la lignée de ces réflexions approfondies, Alexandre Baumgarten donnera un nom à « cette pensée qui réfléchit sur l'émotion » et la théoriserà plus tard. L'esthétique devient ainsi une science autonome ; la science des sensations, une philosophie de l'art à travers la théorie du beau.

- Kant et le jugement de goût (Kant, 1963 et 1995)

Après les apports du siècle des Lumières concernant la critique et en conséquence l'évolutivité de l'esthétique, Kant (1724-1804) posera les jalons d'une nouvelle réflexion, propre au jugement esthétique. Dans *Critique de la faculté de juger*, il médite sur la façon dont l'homme songe le beau mais également sur le pourquoi de ce songe.

Kant infirme les réponses de ses prédécesseurs : le beau n'est ni la vérité, ni l'agréable, il est à mi-chemin entre l'intelligible et le sensible, il réconcilie les deux mondes. Pour lui, il existe deux types de jugements. Le jugement analytique d'abord, que l'on peut associer à l'empirisme d'une parole, sans démonstration. Le jugement synthétique d'autre part, fruit d'un raisonnement et à l'issue irréfutable, sorte de vérité absolue par la démonstration.

Or on ne parvient pas à démontrer la beauté, le goût s'éprouve et se discute mais les sentiments ne peuvent s'expliquer. Dans ce contexte, peut-on rendre universel un jugement particulier ?

Kant reconnaît bien qu'il existe des objets, des paysages ou encore des agencements qui engendrent un assentiment universel selon qu'il pourrait régner un « sens commun esthétique ». En outre, la réflexion de Kant aboutit à la notion de « beauté adhérente », dépassant le jugement de goût et attribuant la valeur de beauté à un objet pour lequel l'idée commune le considère comme beau. Il s'agit en quelque sorte d'une beauté conditionnée, conceptualisée.

Toutefois, l'esthétique de Kant n'acquiert sa qualité que par le jugement du sujet.

- Hegel et la supériorité de l'homme (Hegel, 2008)

Tandis que Kant reste indifférent à l'art, Hegel (1770-1831) lui accorde une toute autre importance. Selon lui, « la plus mauvaise idée qui traverse l'esprit d'un homme est meilleure et plus élevée que la plus grande production de la nature et cela justement parce qu'elle participe de l'esprit et que le spirituel est supérieur au matériel ».

- L'esthétique et le rôle de l'artiste à travers le XX^e siècle

Au cours du XX^e siècle, l'art pictural se transforme, la photographie apparaît, le monde est meurtri, les peuples se divisent et se combattent. L'esthétique est contrainte à une rupture d'une ampleur telle qu'elle n'en avait jamais connu jusque-là.

La *mimésis* est peu à peu écartée de la production artistique sans que l'esthétique ne renonce complètement à ses inspirations puisées dans la nature. L'artiste devient le porte-parole d'une société et plus largement d'une humanité en souffrance, à la recherche de la lumière. L'art s'octroie ainsi une fonction sociale, se base désormais sur des concepts plutôt que sur l'académisme. La production artistique est alors assujettie à un contexte historique donné. L'artiste exprime sa créativité en retour à une réalité sociale.

Une nouvelle série de questions émane alors. Existe-t-il des normes indépendantes des influences sociétales ? Ou bien doit-on considérer que, le monde évoluant, les normes et valeurs esthétiques doivent elles aussi se renouveler ?

- Goodman et l'esthétique analytique

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, Nelson Goodman (1906-1998) est l'instigateur d'un nouveau courant philosophique ayant pour objectif principal de relier l'expérience esthétique et l'expérience scientifique. Il définit ainsi « l'esthétique analytique », distante du jugement du beau et du sentiment de plaisir que l'on retrouve dans l'esthétique classique.

Selon lui, tout comme les sciences, l'éducation artistique peut enrichir l'homme de connaissances qui vont par la suite lui permettre d'appréhender plus justement les critères constitutifs d'une œuvre. « L'art est [ainsi] affaire de connaissances », l'éducation artistique essentielle à la perception. La recherche des « symptômes » permet donc de préciser quand il y a de l'esthétique plutôt que ce qui est esthétique.

- L'esthétique aujourd'hui

Aujourd'hui, le concept d'esthétique semble détaché de sa fonction primordiale philosophique. La société actuelle a donné au terme créé par Baumgarten une toute autre signification.

Il est acquis que la sensibilité artistique ne peut pas diriger notre jugement esthétique à elle seule. Ce dernier dépend en outre de nos connaissances acquises, elles-mêmes assujetties à notre culture et notre éducation.

Les médias et les nouvelles technologies font glisser l'évaluation esthétique dans un rapport accentué au visuel. Une quantité infinie d'images défile chaque jour sur tous les écrans du monde. L'homme est devenu passif dans la collecte d'informations. En est induit un effet de globalisation dans la pensée esthétique.

De plus, les valeurs mercantiles du marketing écrasent les réflexions philosophiques des siècles passés. Le réalisme n'est plus, soufflé par la vague des artifices.

Désormais, la notion d'esthétique est pleinement associée au concept du beau. Un beau universel, un beau impersonnel, un beau instrumentalisé. Car peut-on seulement établir un concept ? À l'époque d'une société ultra médiatisée, centrée sur l'image et l'artificiel, l'homme semble davantage conditionné à reproduire ce que son semblable lui propose plutôt qu'à envisager un mouvement et une progression empreints d'originalité.

2.2. De l'Esthétique en odontologie (Rogé, 2016)

Dans de nombreux domaines, le jugement esthétique doit considérer des éléments rationnels mais ne doit jamais déconsidérer l'importance du sensible et du sensoriel.

Plus particulièrement, en odontologie, les seules affirmations subjectives ne peuvent suffire à argumenter et valoriser une évaluation esthétique. Le praticien se doit de juger. Il doit en outre être en mesure de justifier ce jugement. L'expression du ressenti convient de l'adjonction d'une analyse consciente et structurée à la perception intuitive et spontanée.

L'odontologiste doit d'abord observer. Ensuite, il doit prendre conscience de ce qu'il observe. Dans un dernier temps, il doit faire preuve d'analyse et mesurer pourquoi il adhère ou non à ce qui lui est proposé. Car le sourire est pour ainsi dire une « proposition esthétique ».

En finalité, l'odontologiste ne peut pas seulement affirmer « ce sourire est beau ». Il est de son devoir professionnel de préférer avancer « je pense que ce sourire est beau pour ces raisons ». En somme, pour rendre objectif son jugement, les connaissances du praticien sont tout aussi déterminantes que son jugement de goût.

Fondamentalement, le praticien tâche de faire cohabiter sa sensibilité avec ses capacités et connaissances intellectuelles ; le subjectif avec l'objectif. Une fois encore, l'expérience sensible requiert le concours de la raison, le sentiment de la réflexion.

Par ailleurs, un sourire sera qualifié d'attractif seulement s'il présente un agencement particulier de ses éléments constitutifs, en harmonie avec le visage et la personnalité du patient. Ces éléments s'accordent la valeur de repères. Il est de fait unimaginable qu'un praticien puisse laisser le seul ressenti sensible ou la seule influence sociale diriger ses jugements esthétiques et ainsi dicter ses propositions esthétiques.

En odontologie, certaines règles doivent être définies en vue de préciser les variations à la norme pouvant être admises. Ces références permettront à l'art dentaire, art figuratif par essence, d'outrepasser les valeurs de la seule créativité.

En outre, en dentisterie esthétique, c'est majoritairement le mimétisme qui guide les choix et actions des intervenants. Cependant, il faut prendre garde à ne pas se satisfaire de compositions trop équilibrées, trop pures, trop parfaites en somme. Sans quoi, l'absence d'âme et de naturel s'en fera ressentir, ce qui laissera le standard s'imposer au détriment du réel.

Nous l'avons vu, l'esthétique actuelle risque de désorienter cette approche. L'endoctrinement actuel voudrait que l'on valorise l'artificiel car c'est en lui que demeure la norme médiatique et donc la norme sociale contemporaine. Le conditionnement et l'uniformisation du jugement esthétique sont en marche. La denture attractive et plaisante ne l'est seulement que parce qu'elle est acceptable et désirable en tant que statut social.

Face à ce constat, il est légitime de s'interroger quant à l'orientation à donner à sa pratique. Doit-on seulement uniquement accéder à la demande du patient ? Faut-il limiter ses compétences aux seules exigences du moment ? Ne doit-on pas plutôt privilégier l'éducation, l'accompagnement ? Ne doit-on pas par la même occasion susciter et entretenir la recherche de réalisme ?

Ces interrogations concernent tout à la fois les patients, les techniciens de laboratoire, les confrères et l'ensemble de l'équipe soignante y compris soi-même !

Pour tenter d'y répondre, revenons sur nos propos concernant les réflexions philosophiques des siècles passés.

2.2.1. L'approche classique (Platon, Aristote)

Dans cette approche, la beauté est inhérente à l'objet ou au sujet d'intérêt. Les paramètres esthétiques sont objectifs. Des normes sont établies comme l'ordre, la symétrie ou le respect des proportions. Un idéal de beauté est prôné à travers les expressions de l'art figuratif qui, étant basé sur le mimétisme et les connaissances « mathématiques », s'intègre dans une telle vision.

2.2.2. L'approche subjective (I. Kant, G. Hegel)

Ici, la beauté est liée à la sensation ressentie en présence de l'objet ou du sujet considéré. Les paramètres subjectifs écrasent les possibilités d'évaluations objectives qui sont réduites au néant.

2.2.3. L'approche synthétique (F. Schelling)

Dans la précédente approche, il persiste un dualisme entre le monde intelligible et le monde sensible. Cela se traduit par une oscillation perpétuelle entre les deux mondes.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) a su concilier les deux approches au sein d'une seule entité. Selon lui, la création artistique doit savoir harmoniser le sensible et la raison, consister en une expression à la fois singulière et universelle. Pour arriver à cette finalité, l'artiste doit accepter de « dialoguer avec la nature » et ne pas céder à une intuition immodérée.

2.2.4. L'approche analytique (N. Goodman)

Dans la continuité de Schelling, Nelson Goodman envisage que la création artistique « est affaire de connaissances ». Le sensible asservi à la raison, l'œuvre d'art résulte d'une démarche analytique, à la recherche de critères esthétiques et de leur agencement harmonieux.

2.2.5. En finalité...

L'approche classique et l'approche subjective doivent tout d'abord être envisagées comme étant complémentaires. Une maîtrise de l'équilibre entre les connaissances rationnelles et les facultés intuitives doit s'appréhender.

De plus, celles-ci devront s'acquérir progressivement par l'observation et l'exercice.

Enfin, l'odontologiste et ses correspondants doivent réapprendre à s'affranchir des influences sociétales modernes, de la normalisation médiatique du sourire artificiel ; blanc, droit et symétrique. Le beau est évolutif, le beau est subjectif. En odontologie, le beau est la résultante harmonieuse entre d'une part les désirs et attentes d'un patient et d'autre part, la sensibilité et l'ensemble des connaissances et compétences scientifiques d'une équipe soignante.

2.3. Le langage esthétique (Rufenacht, 2001)

2.3.1. De l'acquisition du savoir

L'esthétique, nous l'avons vu, ne peut s'expliquer par le seul domaine du sensible. Il est important, pour toute personne désirant développer ses capacités de jugement, de développer ses connaissances des principes régissant l'esthétique. Ce savoir constitue une condition préalable indispensable à tout odontologiste recherchant l'intégration harmonieuse du sourire au sein du visage de son patient.

En esthétique, il n'existe pas de critère absolu. La connaissance esthétique peut cependant s'appréhender et de fait s'acquérir. Cela demande un effort constant de perception et de perpétuelles interrogations, multiples et répétitives. Les connaissances se mêleront alors aux intuitions, aux émotions et autres sentiments. L'ensemble constituera un socle de réflexion pour toutes les situations à venir.

À la manière de l'élève devant apprendre une langue étrangère, l'odontologiste aux ambitions esthétiques devra réapprendre un nouveau langage, avec des particularités qui lui sont propres.

2.3.2. Vocabulaire : le degré des sensations

Les sensations esthétiques varient de par leur intensité et leur qualité. Cela induit l'existence pour l'esprit humain d'une certaine hiérarchisation de ces sensations.

- Au sommet : l'ordre

En premier lieu, l'homme ressent généralement un plaisir intense à percevoir l'ordre dans la nature et sa propre participation dans l'organisation de celui-ci. Sa suprématie est ainsi confortée par l'obéissance du monde naturel aux lois « mathématiques » qu'il lui impose.

Ces considérations mathématiques possèdent une valeur symbolique forte, notamment dans les sociétés occidentales dont l'esthétisme est le descendant plus ou moins direct de l'esthétisme hellénique. Cette force les place au sommet de la hiérarchie des sensations.

- Les sensations primaires

Chez tous les êtres humains, le simple jeu des couleurs et des formes engendre les mêmes évaluations. Il s'agit d'une constante de sensations qui contribuent aux éléments de base du vocabulaire. Tous ces éléments font naître les mêmes réactions, chez tous les individus.

Un cercle sera toujours rond, un carré toujours carré et un triangle toujours triangulaire. De la même façon, les lignes et angles appartiennent également à ce registre.

- Les sensations secondaires

Influencées par l'environnement socio-culturel de l'individu, ces sensations se greffent sur leurs sœurs de la première catégorie et les précisent. Nous pouvons envisager, avec précaution, un parallèle avec les adjectifs.

À titre d'exemple, considérons une sphère présentée à plusieurs individus. Le footballeur y associera la représentation d'un ballon tandis que le boulanger y verra plutôt celle d'une miche de pain ou bien encore cela évoquera la lune à l'astronome.

Ainsi, les sensations du second type sont en nombre illimité. Ceci confirme une fois encore la subjectivité de l'esthétique.

2.3.3. Composants essentiels du langage esthétique

- Le point

Le point est l'élément de base du langage esthétique. Il est l'élément constitutif originel à la source de tous les tracés et de toutes les formes (lignes, cercles, dessins, etc.)

Isolé, le point demeure statique, introverti, fermé au monde qui l'environne. Ses limites ne sont d'ailleurs que l'expression des tensions qui s'exercent en son sein.

- La ligne

La ligne introduit la notion de dynamique. Elle est en effet la matérialisation d'une force qui s'appliquerait sur le point et induirait son déplacement.

La ligne provoque des sentiments divergents selon son orientation et selon qu'elle soit droite, brisée ou encore courbe.




L'horizontale aura tendance à évoquer le froid, l'immobilisme mais aussi la sérénité, le calme et la passivité. A contrario, la verticale sera associée au chaud, à la croissance et de fait à l'élévation, l'intensité et l'activité.

Une ligne oblique générera des tensions inabouties entre le chaud et le froid, induisant ainsi une dynamique, une impulsion directionnelle donc le mouvement.

Enfin, les lignes brisées seront synonymes de conflit entre deux forces simultanées ou alternatives tandis que les lignes courbes révéleront l'expression d'une tension constante.

Importeront alors les angles engendrés.

Tableau 1 : Récapitulatif angles de base (d'après : Rufenacht, 2001)

			
	Angle droit	Angle aigu	Angle obtus
Température	Froid-chaud	Chaud	Froid
Action/Dynamique	Délibérée	Spontanée	Statique mentale
Rythme	Moderato	Presto	Adagio
Couleur	Rouge	Jaune	Bleu
Son	Calme	Aigu	Profond

- Le plan

Le plan correspond à la visualisation d'une portion de l'espace dans laquelle va venir s'inscrire la composition. Cette définition autorise qu'un plan puisse être délimité par la simple association de deux lignes horizontales à deux lignes verticales.

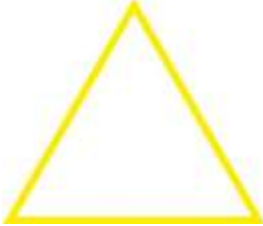
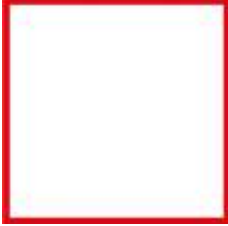

- La forme

Toutefois, la définition précédente n'empêche nullement que chaque forme puisse faire également office de plan pour une composition donnée. De plus, la forme se caractérise, tout comme nous l'avons énoncé pour le point, par la résultante des contraintes qui s'exercent en interne.

Les formes possèdent toutes une signification propre. La perception variera ensuite selon l'observateur.

Il existe trois formes de base : le cercle, le carré et le triangle. Le carré peut être envisagé comme l'élément de transition entre les deux autres formes de base davantage opposées.

Tableau 2 : Récapitulatif formes de base (d'après : Rufenacht, 2001)

		
Triangle	Carré	Cercle
Trois points de départ	Quatre points de départ	Pas de point de départ
Rythme rapide	Rythme modéré	Absence de rythme
Expressivité	Tensions excentriques faibles et complémentaire	Tension concentrique
Résonance aiguë	Résonance moyenne	Résonance profonde

2.4. Les facteurs esthétiques (Rufenacht, 2001 ; Rogé, 2016 ; Levine, 2017)

Pour tous les odontologistes qui souhaitent réaliser de « beaux » sourires, connaître les éléments constitutifs du langage esthétique est un prérequis indispensable. Cela ne peut néanmoins suffire. Il s'avère nécessaire de développer sa propre perception. Sans quoi, les tensions s'exerçant entre les différents éléments constitutifs d'une composition risquent fort de passer inaperçues ou à défaut d'être insuffisamment cernées voire évaluées à tort.

2.4.1. L'équilibre

Le dictionnaire Larousse définit l'équilibre comme étant « l'état de repos, la position stable d'un système obtenus par l'égalité de deux forces, de deux poids qui s'opposent ». En quelque sorte, nous pouvons corréler cette définition avec l'affirmation qui voudrait que l'équilibre soit la résultante d'une répartition harmonieuse dans l'espace.

Il est important de comprendre que l'équilibre perceptuel ne suppose pas nécessairement l'équilibre physique. Alors que ce dernier possède une réalité qui se démontre, dans le domaine de la perception, la position d'équilibre va grandement dépendre de l'environnement.

En effet, la réalité perceptuelle est différente de la seule vision. Elle est fonction des interactions entre les objets constituant la composition. Cependant, ce ne sont pas ces éléments qui construisent ces interrelations. Les notions de tension, attraction, répulsion et donc in fine d'équilibre sont le produit de nos facultés perceptuelles. Elles-mêmes conditionnées par nos aptitudes sensorielles. Ceci explique en partie la diversité des jugements face à une même œuvre.

En outre, le réel n'a que peu d'importance. Le contexte modifiant profondément le ressenti de l'individu, il faut envisager une perception d'ensemble et abandonner les théories de la perception isolée.



Figure 12 : Equilibre (source : Jansson, 2018)

2.4.2. La dominance

Selon le dictionnaire Larousse, la dominance est « le fait de dominer dans un ensemble ». En perception, elle s'apparente plutôt au fait d'attirer le regard, de capter l'attention de l'observateur.

Ces définitions confortent l'importance donnée à l'élément d'une part mais encore une fois à la situation de cet élément, c'est-à-dire à son contexte. Comment pourrions-nous envisager qu'un même objet puisse conserver le même degré de dominance d'un environnement neutre à un environnement surchargé ?

La dominance est d'autre part fonction de l'échelle étudiée et pourra s'exprimer préférentiellement à un ou plusieurs niveaux. En esthétique du sourire par exemple, le couple formé par les deux incisives centrales maxillaires pourra exprimer une intensité de dominance variable selon que nous l'évaluons dans le cadre dentaire, labial ou facial.

En ce qui concerne les relations entre équilibre et dominance, il nous semble utile de préciser que la dominance ne génère pas nécessairement l'équilibre mais le conforte lorsque celui-ci est présent. En effet, un élément dominant placé en situation d'équilibre, verra sa stabilité relative croître proportionnellement à sa dominance relative au sein de la composition. Ainsi, la composition de la figure 13 semble plus stable que celle présentée dans la figure 14.

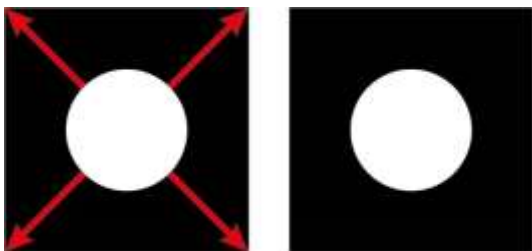


Figure 13 : Stabilité plus affirmée
(d'après : Rogé, 2016)

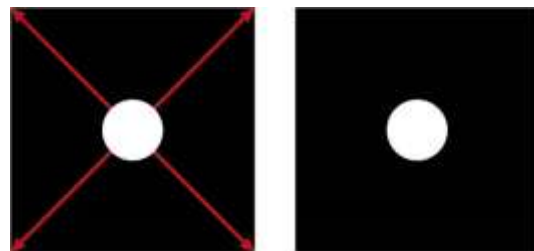


Figure 14 : Stabilité moins affirmée
(d'après : Rogé, 2016)

2.4.3. Les forces perceptuelles

Face à une composition, le cerveau trace des lignes reliant les différents points d'intérêt. En fonction des rapports qu'entretiennent les points et les lignes avec le cadre, des forces de qualité et d'intensité variable s'expriment.

Ainsi l'horizontalité suggèrera la stabilité et l'équilibre alors que la verticalité induira à la dominance. Enfin, l'obliquité sera vectrice de force et de dynamisme.

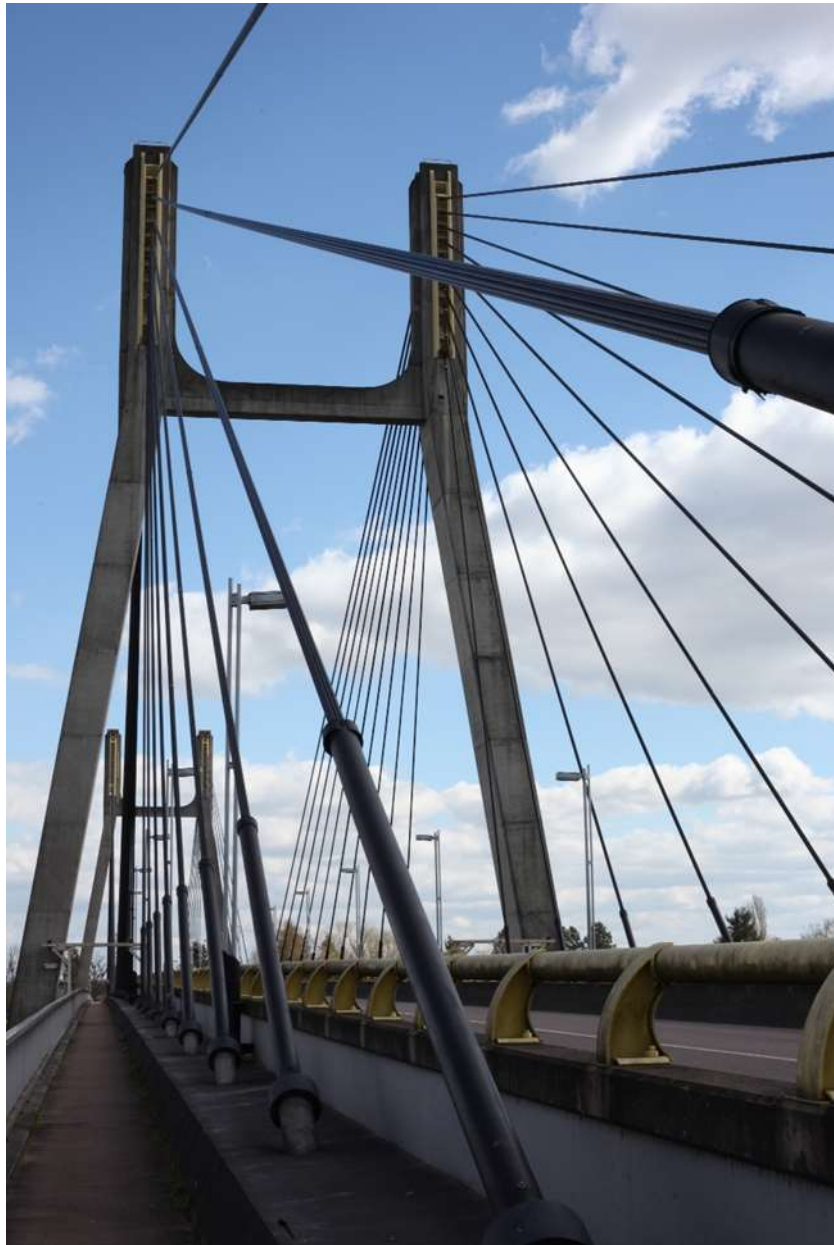


Figure 15 : Pont de Bourgogne, Chalon sur Saône
(source : document personnel)

Dans l'exemple de la figure 15, l'homme a édifié un pont en respectant certes des règles physiques, immuables, mais en tentant d'y adjoindre une symbolique forte que seuls les arts comme l'architecture ou la photographie peuvent traduire.

Ici, l'artiste – et plus généralement l'homme – crée des rapports de tension au sein de sa réalisation architecturale qui se retrouvent dans la photographie.

En effet, les piles du pont, verticales sur la quasi-totalité de la hauteur, invitent le spectateur à épouser la vision d'une humanité en pleine domination et dont la volonté est de s'élever en direction du ciel (tension forte dans le coin supérieur gauche de la photographie). En outre, l'horizontalité de la base du pont, confirme l'attachement primaire de l'artiste à la terre qui a vu naître et s'élever l'homme. Cette même terre sur laquelle repose la stabilité de l'ouvrage et a fortiori de l'œuvre voit pourtant son domaine d'expression rapporté à un petit tiers de l'image ; l'accent est préférentiellement mis sur la verticalité. Verticalité qui se voit renforcée, enfin, par les valeurs d'évolution et de progrès suggérées par l'obliquité des torons de renfort, orientés comme des flèches diagonales tendues de la terre au ciel, forçant l'œil à regarder plus en hauteur.

Pour conclure sur cette œuvre, l'architecte nous a laissé – au photographe artiste et à tous les promeneurs traversant ce pont – la possibilité de nous échapper par deux portes. La première : là-haut, dans l'imaginaire, dans ce ciel que le sommet des piles nous laisse transparaître. La seconde : à la portée de tous, dans ce petit trou de souris du coin inférieur gauche que le confort et la sérénité d'une balade sans dénivelé. Nous l'emprunterons probablement tous. À moins que nous ne choisissons finalement de passer au travers des lignes qui nous barrent la vision et qu'entre le calme d'une marche et l'agitation d'une escalade nous trouvions finalement le chemin du progrès...

2.4.4. Le rythme

Le rythme doit être envisagé comme étant le régulateur de l'agencement esthétique et de son équilibre.

En odontologie, ce sont les dents les plus exposées qui vont rythmer la composition. Cette fonction incombe donc aux dents maxillaires. Les incisives centrales maxillaires initient le rythme par leur positionnement de part et d'autre de la ligne médiane. Elles servent en outre de référence pour l'ensemble de la composition (axe, volume, forme, couleur).

En art comme en odontologie, le rythme suit des lignes directrices pour s'exprimer harmonieusement. Concernant un sourire : l'horizontalité oriente le rythme, la verticalité le génère et la symétrie le structure.

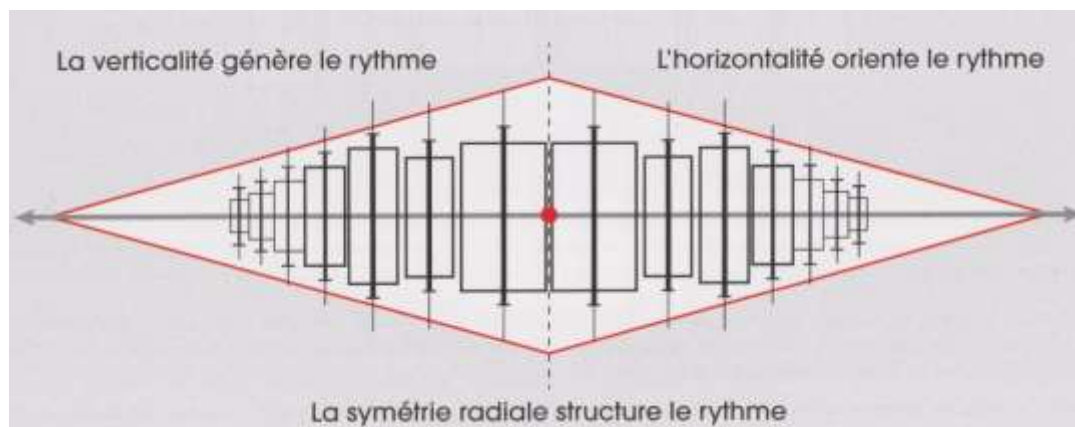


Figure 16 : Lignes directrices du rythme dans la composition dentaire
(source : Rogé, 2016)

Pour le sourire, le rythme s'organise autour des interactions entre trois catégories de déterminants : le déterminant dentaire, le déterminant dento-maxillaire et le déterminant dento-labial.

- Le déterminant dentaire

Les dents initient le rythme d'un sourire par leurs orientations ainsi que par leurs caractéristiques morphologiques et chromatiques.

- Le déterminant dento-maxillaire

Les bases osseuses, la forme des arcades et les caractéristiques des tissus gingivaux vont communier avec les tissus dentaires dans l'architecture du sourire.

- Le déterminant dento-facial

Enfin, les tissus musculaires péribuccaux comme les lèvres vont offrir au sourire sa dimension évolutive.

2.4.5. L'unité et l'individualité

Tout comme la dominance et le rythme, l'unité et l'individualité ne peuvent pas se mesurer, se circonscrire à des règles mathématiques établies. Il s'agit de valeurs perceptuelles, dépendant une nouvelle fois de l'interprétation subjective de l'observateur.

Nous venons de l'explorer, ce sont les relations entre les différents éléments d'une composition qui conditionne son rythme. Or, ces deux notions perceptuelles que sont l'unité et l'individualité sont complémentaires. C'est de la dualité qui s'exerce entre elles que naît l'harmonie. Un excès d'unité risquerait d'engendrer la monotonie tandis qu'un excès d'individualité provoquerait une disharmonie d'ensemble. Il faut donc que les forces d'attraction (induite par la première) et de répulsion (induite par la seconde) se neutralisent pour obtenir une composition harmonieuse.

En esthétique dentaire, l'unité, l'individualité et le rythme sont intimement liés car elles sont toutes trois sous l'influence des mêmes déterminants : dents, gencive et embrasures en particulier.

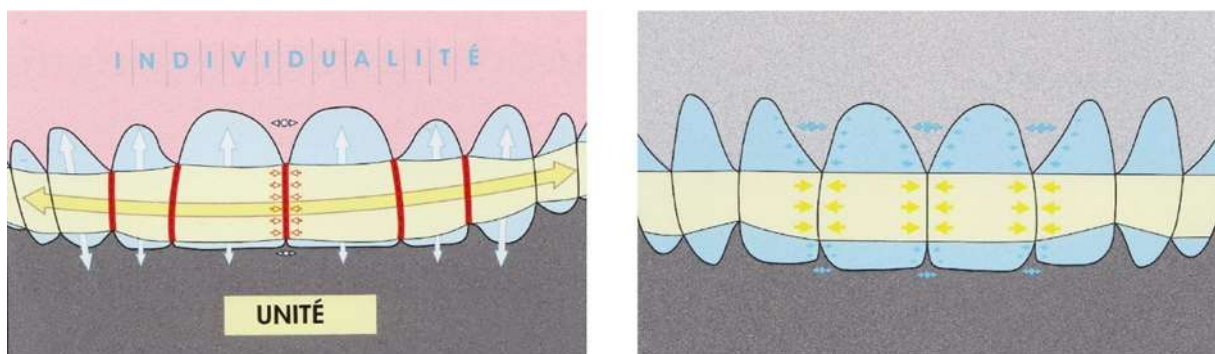


Figure 17 : L'individualité manifestée par le tiers cervical et incisif est rééquilibrée par l'unité concentrée au tiers médian (d'après : Rogé 2016)

3. PRODUIRE ; LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'ARTISTIQUE

3.1. De l'épreuve à l'œuvre (Campany, 2005 ; Fried, 2013 ; Gunthert et col., 2016 ; Soulages, 2017)

3.1.1. Revendications artistiques des premières heures

Les premières revendications artistiques apparaissent dans les années 1850, notamment autour de la Société héliographique et de la Société photographique de Londres. En 1853 déjà, Charles Easthake, affirmera que « la photographie, du point de vue artistique, n'est pas un art indépendant », sous entendant les liens étroits qu'elle entretient avec les autres formes d'expression artistique.

Dans le même temps et tandis que le peuple et les grands de ce monde se pressent dans les studios parisiens pour immortaliser leur image sur la plaque de métal, certains voient dans cet engouement une incompatibilité avec les prétentions artistiques des portraitistes. Baudelaire par exemple, estime que la photographie ne peut et ne doit pas égaler l'art, qu'elle n'est que le refuge des peintres ratés et contribue à l'appauvrissement du génie artistique français. Dans le meilleur des cas, elle ne doit être là que pour servir la science des arts sans chercher à la suppléer, être en somme une « humble servante » (Baudelaire, 1859).

À l'inverse, un an plus tôt, dans un entretien avec Léopold Robert, Alphonse de Lamartine était allé jusque dire « la photographie c'est un art ; c'est mieux qu'un art, c'est le phénomène céleste où l'artiste collabore avec le soleil ».

Il est important de préciser ici que parmi ces photographes des débuts, on dénombre quantité d'anciens peintres n'ayant pas toujours connu le succès escompté. De ce fait, un sentiment d'infériorité vis-à-vis des peintres est palpable car ces derniers sont les seuls capables de produire une image du domaine des Beaux-Arts. En 1900, les praticiens s'accommodent donc des critères contemporains qui définissent une œuvre d'art. Ils adaptent leur pratique pour correspondre et rentrer dans le champ d'application de l'art classique. Ceci en contradiction avec ce que la photographie avait de moderne (précision, rapidité, utilité, etc.).

La résultante sera bien considérée comme de l'art certes. Mais au détriment de la photographie en elle-même (Poivert, 2015). Alors « la photographie est-elle un art ? »

Aujourd'hui, la réponse par l'affirmative à cette question récurrente ne fait plus débat. En moins d'un siècle, la photographie s'est imposée en tant que médium artistique puis en tant qu'art à part entière, autonome ; par elle-même et pour elle-même.

3.1.2. Une image conceptuelle avant l'heure



Figure 18 : Hippolyte Bayard, Autoportrait en noyé, 1840 (source : Société Française de photographie, Paris)

Lorsqu'en 1840, Bayard réalise « Autoportrait en noyé », le monde – et peut être Bayard lui-même – ne réalise pas encore qu'il est probablement face à l'une des premières épreuves photographiques à valeur artistique. Le message porté par cette photographie va bien au-delà de la seule mise en scène qui s'est imprimée sur le papier sensible. Il ne s'agit d'ailleurs pas uniquement d'une mise en scène comme Talbot savait déjà le faire en Angleterre. Pour la première fois, le photographe est maître en tout et pour tout, a contrario d'une commande ou de tout objectif scientifique. Ici, le praticien est à la fois scénariste, réalisateur, metteur en scène et acteur. La fiction à laquelle il tente de donner forme par l'image est la transposition de son propre raisonnement. Bayard théâtralise de la sorte son ressenti profond en mêlant indistinctement le réel et le fictionnel. Le public est de fait sensibilisé à des événements qui au premier abord ne l'auraient pas ému. En finalité, l'Académie des Beaux-Arts reconnaîtra le travail du fonctionnaire et probablement la valeur artistique, progressiste et humaniste de celui-ci.

3.1.3. Le pictorialisme (Gervais et Morel, 2011)

Entre 1890 et 1920, les photographes se réunissent en salon, à la manière des peintres et autres artistes de l'époque. Ils y exposent leurs œuvres jugées acceptables et organisent des expositions dites « artistiques » et posent les bases d'une nouvelle esthétique.

Dans les productions pictorialistes, on note le recours aux procédés et astuces optiques propres à la photographie mais l'effet recherché est principalement orienté vers l'obtention d'une image proche de celle qu'un peintre pourrait réaliser avec ses instruments sur la toile. De la même façon, les sujets traités sont les mêmes que ceux sur lesquels portent la littérature classique et la peinture contemporaine.

La finalité est en outre d'exprimer ses sentiments. Il ne s'agit plus seulement d'imiter la nature mais plutôt d'élargir sa vision et de proposer une interprétation de cette dernière (Robinson, 1885). Toutefois, les règles restent précises et les écarts assez peu admis.

La précision et l'exactitude du médium sont alors fréquemment opposées aux revendications des photographes recherchant une reconnaissance artistique. En réponse, les pictorialistes interviennent à chaque étape de réalisation ; du choix de l'optique à la préparation du papier et de la matière photosensible jusqu'au travail sur le négatif. De fait, les tirages sont à effets et le rendu se rapproche du fusain, des lavis, etc. De telles manœuvres instaure l'unicité de l'œuvre et s'oppose au principe congénital de la photographie à savoir la reproductibilité de l'épreuve.



Figure 19 : Constant Puyo (1857-1933), Profil (source : Société Française de photographie, Paris)

3.1.4. La « *straight photography* » ou « photographie pure » (Gunthert et col., 2016)

Dans les dernières années du XIX^e siècle, le mouvement pictorialiste européen s'essouffle. L'usage des techniques et les effets obtenus n'étonnent plus ni la critique, ni le public. Une lassitude à l'égard des épreuves s'installe. La critique et certains photographes se demandent s'il s'agit encore de photographies tant les résultats sont semblables aux estampes et manquent d'originalité.

Outre Atlantique, en mars 1902, Alfred Stieglitz (1864-1946) annonce la « Photo-Secession ». Il déplore l'interventionnisme outrancier des européens sur le négatif. Stieglitz et ses disciples expriment la volonté de glorifier la beauté naturelle du monde et d'en faire ressortir un équilibre et une harmonie à l'aide d'un recours purifié au médium. Par ce biais, une nouvelle forme du pictorialisme voit le jour, achevée et résolument moderniste.

On assiste à l'essor d'une nouvelle esthétique : une esthétique de la belle matière. Désormais, l'instantané prend son importance – il était jusque-là banni des usages – et la photographie peut devenir un médium d'expérimentations esthétiques. Les formes et les symboles sont exploités. L'intention n'est plus la seule réponse aux questionnements artistiques, l'importance du sujet est revalorisée et le principe d'enregistrement mécanique affirmé.



Figure 20 : Alfred Stieglitz, The Steerage (L'Entrepont), 1907 (source : Paris, musée d'Orsay)

3.1.5. Les avant-gardes européennes (Gervais et Morel, 2011)

Dans les années 1920, le médium photographique sert les expérimentations des avant-gardes européennes. Les arts s'ouvrent sur de nouvelles expériences plastiques, mêlant surprise et provocation. La création prend le pas sur la prise de vue, les artistes instruisent une quête de rupture qui s'associe le plus souvent à des idéaux d'engagement et de contestation politique.

Le dadaïsme, en exemple, prône la liberté absolue, une pratique artistique libérée de toutes les règles et normes esthétiques antérieures.



Figure 21 : John Heartfield (1891-1968), Adolf le surhomme, avale de l'or et crache de la camelote, 1932 (source : Bibliothèque nationale de France, Paris)

Lancé et enseigné au Bauhaus de Weimar dès 1923, La Nouvelle Vision est un mouvement qui valorise l'expérimentation visuelle. Ses membres passent maître dans l'instrumentalisation de la photographie. Le photomontage tient une place de choix dans leur arsenal technique. Néanmoins, la plupart des œuvres reposent seulement sur un angle de prise de vue original et audacieux suscitant des sensations visuelles jusque-là inédites.



Figure 22 : Alexandre Rodtchenko (1891-1956), L'Escalier, 1930 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)

Dans une autre mesure, le photogramme – ou rayogramme – revient au goût du jour au début du XX^e siècle. Cette pratique consiste à déposer sur un papier sensible des objets et d'exposer le tout à la lumière. L'ensemble produit des ombres blanches, plus ou moins définissables, sur un fond noir. En finalité, les artistes ayant recours à ce procédé exprime l'affranchissement du médium vis-à-vis de la main de l'homme et espère par-là réaliser une mise en forme matérielle de l'essence même de leur art déshumanisé : la lumière.



Figure 23 : Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), Photogramme 1925 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)

Bientôt, à l'extrême opposé de La Nouvelle Vision et de la place importante qu'elle destine à la main et aux usages du photographe, un nouveau mouvement voit le jour. Reprenant les bases de la *straight photography* du début du siècle, ses adeptes sont convaincus que La Nouvelle Objectivité – car c'est ainsi qu'on l'appelle – peut et doit réattribuer à la photographie son réalisme congénital par la présentation de formes épurées, précises. La neutralité est le credo de ses membres, l'exaltation du détail leur volonté et la parfaite maîtrise technique leur moyen d'y parvenir.

3.1.6. Le style documentaire (Lewis, 2017)

C'est en 1930, lorsque la notion de document amène à la définition d'un genre artistique orienté vers l'obtention d'une vision strictement mécanique, que les deux pôles que sont l'art et le document vont être associés dans des projets innovants.

August Sander (1876-1964) et Walker Evans (1903-1975) seront les figures de proue d'un style nouveau que ce dernier qualifiera de « style documentaire ».

Le style documentaire se caractérise par des épreuves nettes, aux cadrages frontaux, à la pose statique et par un travail en série. Le photographe intervient peu au moment du cadrage ou du déclenchement et encore moins au tirage. La force artistique du travail de Sander et d'Evans se manifeste dans la composition finale de leur œuvre. En finalité, ce n'est pas tant l'épreuve qui a valeur d'œuvre mais plutôt l'ensemble des clichés réagencés par la main de l'artiste.

Cette approche de la pratique photographique est à l'origine d'un mouvement artistique transversal appelé « réalisme social ». Les artistes qui s'y raccordent cherchent notamment à dénoncer les conditions de vie des laissés-pour-compte de la société.



Figure 24 : Dorothea Lange (1895-1965), Migrant Mother, 1936 (source : Museum of Modern Art, New York)

3.1.7. Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art ? (Campany, 2005 ; Fried, 2013)

Dans la fin des années 1970, la photographie était produite à grande échelle mais gardait l'ambition d'être enfin reconnue comme appartenant incontestablement au champ de l'art. Elle se vit dès lors octroyer un engouement et une reconnaissance nouvelle. Cela ne signifie pas que les photographies datant d'avant cette décennie charnière ne puissent être considérées comme des œuvres d'art, bien au contraire,

elles ont posé les fondements d'une réflexion profonde qui a pu murir et engendrer des considérations jusqu'alors inédites.

Le questionnement évalue en premier lieu la valeur artistique de la photographie : produit mécanique qui ontologiquement (par essence) est plus proche d'un objet que d'une quelconque représentation. Assurément, l'indexicalité, c'est-à-dire la dépendance au contexte, est une composante du médium photographique (Michaels, 2007). En d'autres mots, il existe un lien par essence entre le sujet traité par une photographie et la photographie elle-même.

Ainsi, et selon Michaels, le remplacement de l'opposition bon art/mauvais art par l'opposition art/non-art a fait de la photographie une composante centrale de l'histoire de l'art récente. Pour la photographie, la question n'est pas tant de déterminer pourquoi elle ne doit pas être assimilée à un objet mais plutôt pourquoi elle ne peut pas être uniquement assimilée à un objet. Michaels poursuit cette réflexion en instaurant une comparaison avec un fossile. Il développe : « pour nous, le fossile n'est pas un trilobite, mais il n'est pas non plus l'image du trilobite. Et si l'on conçoit l'image photographique sur le modèle du fossile, on ne peut pas tenir pour acquis son statut d'œuvre d'art ». Mais il précise à la suite que « l'image photographique a nécessairement statut d'œuvre d'art [...] au motif, précisément, de son indexicalité fondamentale » avant de conclure « que c'est précisément le statut complexe de la photographie en tant qu'objet théorique qui lui donne son importance artistique » (Michaels, 2007).



Figure 25 : Jeff Wall, Picture for Women, 1979 (source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)

Fried, en conclusion de son ouvrage, tient tout de même à clarifier les propos de Michaels afin d'éviter les interprétations erronées de ces derniers. Il rappelle en outre l'opposition fondamentale entre théâtralité et antithéâtralité, au cœur du travail de bon nombre d'artistes peintres et photographes (Fried, 2013). En effet, la problématique du regard s'est manifestée sans délai dans les questionnements sur la valeur artistique du médium photographique et les interprétations sont aussi diverses que les orientations philosophiques des auteurs et critiques.

Ainsi, beaucoup d'artistes usent d'antithéâtralité pour leurrer le spectateur et minimiser la conscience que ce dernier a de la présence du photographe. Jeff Wall notamment, en évoquant l'absorbement d'une scène, est passé maître dans cet exercice. Mais le médium photographique, par son réalisme intrinsèque, saisit tous les indices du jeu de composition travaillé par l'artiste sans pour autant pouvoir donner une image semblable à la vision naturelle, notamment par les effets de la profondeur de champ. La difficulté réside donc dans la conduite de chaînes distincts. De fait, le portrait s'avère un exercice des plus complexes. Qui plus est lorsqu'il s'agit de saisir et présenter un sourire, fugace et profond par nature.

Susan Sontag partage ce point de vue ; « il y a quelque chose sur le visage des gens, quand ils ne se savent pas observés, qui n'apparaît jamais quand ils sont conscients de l'être » (Sontag, 2008). Roland Barthes confirme cette affirmation sur la façon dont le sujet falsifie – ou plutôt théâtralise – son image lorsqu'il prend la pose (Barthes, 1980).

Pour le photographe et davantage encore pour le portraitiste, la difficulté majeure à négocier est sans nul doute la gestion modérée du « devoir-être-vu ».

En effet, comme nous l'avons précédemment vu, le sujet cherche systématiquement à ce que la prise de vue le fasse apparaître sous ses meilleurs traits, qui plus est lorsque le tirage est une commande. Cette recherche de l'image parfaite est aussi palpable auprès des modèles professionnels qui manifestent et doivent manifester un certain talent pour se faire valoir s'ils veulent pouvoir vendre leur(s) image(s), principalement aux publicitaires.

En quelque sorte, la notion de « devoir être vu » est assez similaire à la notion de théâtralité mais sans y être assimilable en totalité.

Nous retrouvons aussi, dans l'opposition théâtralité-antithéâtralité, une résonance avec le duel des premières heures de la photographie d'art qui opposait les pictorialistes recherchant l'obtention de l'image parfaite et les adeptes de la photographie pure préférant la prise dans son habit le plus simple.



Figure 26 : Sandy Skoglund, Fresh Hybrid, 2008 (source : Skoglund, 2008)

Un autre aspect est que la photographie elle-même constitue la structure matérielle de l'œuvre. C'est pour cette raison que la thèse de la forme tableau a trouvé un écho favorable auprès des artistes. À l'origine de cette pensée, Chevrier envisage que les images soient « conçues et produites pour le mur » et « appellent une expérience de confrontation de la part du spectateur, qui s'oppose radicalement aux habitudes d'appropriation et de projection selon lesquelles les images photographiques sont habituellement reçues et "consommées" » (Chevrier, 1989). La forme tableau se caractérise par des tirages de grandes tailles, axés sur la valeur descriptive, la planéité et la frontalité de l'image. Ceux-ci pouvant alors être présentés à un public, dépassant de fait l'intimité du seul spectateur, comme si la valeur de l'œuvre devait transparaître par son exposition.



Figure 27 : Wang Qingsong, One World, 2014 (source : Wang, 2014)



Figure 28 : Wang Qingsong, One Dream, 2014 (source : Wang, 2014)

3.1.8. Le Nouveau Formalisme (Lewis, 2017)

L'objectif des photographes suivant ce mouvement récent est de recentrer le sujet d'une œuvre sur le média photographique lui-même.

Pour cela, ces artistes recourent aux sculptures, aux manipulations techniques et numériques dans le but de renforcer le caractère matériel du médium et le travail de conception-réalisation associé.

Les moyens qu'ils utilisent font écho aux essais des membres de la Nouvelle Vision. Les résultats obtenus se rapprochent d'ailleurs parfois des épreuves de l'époque, imprégnées alors de la main de l'artiste.



Figure 29 : Walead Beshty, Three Color Curl (CMY/Four Magnet : Irvine, California, January 1st 2010)

En fin de compte, la photographie n'a pas à représenter ou évoquer autre chose qu'elle-même, sa pratique peut et doit être considérée comme un art à part entière.

3.1.9. L'ère post-Internet (Lewis, 2017)

Nous n'aborderons que très brièvement la problématique de l'image à l'heure d'Internet.

Chaque jour, près d'un milliard d'images sont chargées en ligne. Un flot continu d'informations multiples et variées dans lequel il est devenu bien difficile de faire ressortir l'individualité.

Initialement, ces images sont simplement chargées par un utilisateur. Mais dès lors, les autres utilisateurs ont la possibilité de l'utiliser, de se l'approprier, de la recontextualiser ou encore de la modifier.

Le plus souvent, les artistes se préoccupant de cette problématique et qui ont recours à la photographie souhaitent mettre en évidence le sentiment d'angoisse engendré par le volume démesuré d'images que renferme Internet. Par ailleurs, certains d'entre eux – dont le collectif DIS notamment – entendent démontrer qu'une réflexion artistique sur le sujet peut donner lieu à de nouvelles valeurs culturelles.



Figure 30 : Penelope Umbrico, 541,795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial)
1/23/06, 2006

3.2. Bases de la composition en photographie (Ferranti, 2003 ; Mante, 2012)

Comme bien souvent dans le domaine des arts, il n'existe aucun mode d'emploi assurant à une œuvre qu'elle va toucher son public à hauteur des ambitions de son créateur.

Toutefois, comme nous l'avons vu pour l'esthétique, nous pouvons tirer des méandres de la réflexion artistique une sorte de compilation de critères et concepts suscitant l'intérêt du public. Tout comme le langage esthétique, il existe un langage de la composition en photographie. Ces deux idiomes se rejoignent d'ailleurs en de nombreux points, nous allons l'explorer.

3.2.1. Que nomme-t-on composition ?

Dans une certaine mesure, à la manière d'un compositeur, l'artiste photographe doit assembler et combiner les éléments qui se présentent devant son objectif afin de produire une image harmonieuse, esthétique. Pour ainsi dire, l'artiste « compose » sa photographie.

La composition a pour but de susciter et ensuite de focaliser l'intérêt du spectateur sur les éléments du cliché que l'artiste cherche à valoriser.

3.2.2. Lexique de la composition

- Le point

Tout comme dans le langage esthétique, le point est l'élément de base de toute composition. Dans les arts figuratifs, il peut prendre diverses formes et aspects. L'essentiel réside dans le fait qu'il soit suffisamment petit au regard de la surface de l'œuvre et qu'il se détache aisément de l'ensemble. En photographie, il peut se distinguer par sa luminosité ou a contrario par son obscurité ou bien encore par sa couleur. Dominateur ou déstabilisateur, le point trouble indéniablement l'attention de l'observateur et provoque en lui des sensations plus ou moins attrayantes.

En fonction de la position qu'il occupe dans la composition, le point provoque des tensions dans son environnement immédiat et dans la globalité de l'image. Certains placements provoquent une concentration équilibrée des tensions. De cette analyse découle la « règle des tiers », couramment utilisée en photographie. Celle-ci préconise de placer le centre d'intérêt d'une image au croisement de lignes imaginaires verticales et horizontales découpant le cadre en tiers égaux.



Figure 31 : Règle des tiers (source : document personnel)

Il est néanmoins possible de placer un point à n'importe quel endroit de l'image. Cela peut par exemple renforcer le dynamisme d'une composition ou provoquer des déséquilibres visuels non sans intérêt.

Par ailleurs, il est possible d'adjoindre un ou plusieurs points à la surface d'une image. La dominance relative du premier point s'en verra affaiblie puisque le regard de l'observateur devra basculer d'un point à l'autre pour lire l'ensemble. En parallèle, l'ajout de points supplémentaires – surtout s'ils sont de tailles équivalentes – pourra créer un rythme dans l'image, un cheminement visuel voire des formes qu'il faudra interpréter.

- La ligne

Nous l'avons évoqué, une succession de points placés sur une ligne imaginaire engendre un rythme. Or, le rythme est un vecteur d'harmonie.

Pour former une ligne, il faut au moins associer trois points. Idéalement, la ligne se tend entre les deux points extrêmes, le troisième se trouvant au milieu.

Si ce troisième point dévie de la ligne imaginaire formé par les deux autres, on assiste d'abord à la formation d'une ligne incurvée puis, si l'éloignement se majore, à la genèse d'une forme primaire : le triangle.

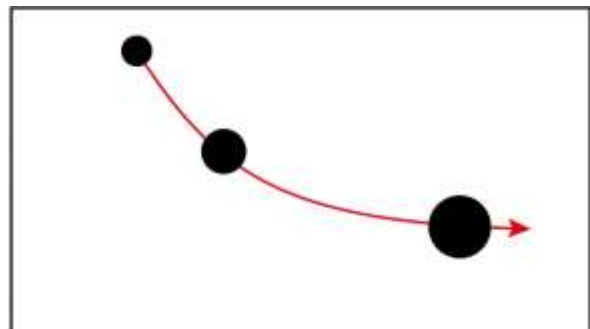


Figure 32 : Trois points, répétition et rythme (source : document personnel)

Dans la figure 32, les points ne sont pas alignés, nous ne sommes donc pas confrontés à une diagonale. Toutefois, les points ne sont pas non plus suffisamment éloignés de cette ligne virtuelle pour pouvoir évoquer une forme triangulaire, le mouvement qui en résulte est un mouvement courbe.

Les possibilités sont infinies dans l'agencement de points et de lignes. Les effets qui en résultent sont tout aussi variables : principe de simplicité (l'œil va au plus court), création de formes visuelles ou imaginaires, séparation et création de surfaces...

- Le plan originel

Le plan originel correspond à la surface de fond pour la composition. Le choix de la forme et de la taille de ce « cadre » dépend des ambitions de l'artiste. Ce dernier peut s'inscrire dans la continuité de la société occidentale qui, traditionnellement, s'appuie sur des fonds rectangulaires. Pourtant, rien n'interdit d'user d'autres stratagèmes en privilégiant des approches plus originales : miroir de circulation, cadre de porte, etc.

Dans le cas du sourire, rappelons que ce plan originel est le plan labio-facial.

- Les contrastes

Une image se constitue de trois surfaces dont l'intérêt est de traduire la profondeur et les distances : le premier plan, le second plan et l'arrière-plan.

En outre, la « forme positive » désigne la première forme identifiée dans l'image (souvent au premier plan) tandis que la « forme négative » correspond à la deuxième forme identifiable ou bien au reste de l'image (second ou arrière-plan). Idéalement, la seconde soutient l'impact visuel de la première.

On considère que les contrastes aident l'observateur à discerner les différentes formes au sein de l'image. Ils permettent ainsi de trier l'information.

Le contraste de luminosité est le plus simple à appréhender. Une forme claire sur un fond sombre se distinguera et donc s'appréhendera aisément.

Il existe par ailleurs des contrastes de formes, plus difficiles à identifier et, surtout, plus subjectifs. En effet, l'observateur se retrouvant face à une forme dont il ne perçoit pas immédiatement le caractère va chercher d'éventuelles similitudes en lien avec ses expériences passées (mécanisme de reconnaissance). Ainsi, une sélection s'instaure dans le décryptage de l'image. Ce processus explique en partie les différences de lecture pour une même œuvre ; certains individus seront tout de suite captivés voire touchés par une photographie tandis que d'autres resteront plus perplexes.

Revenons sur le contraste de luminosité. L'opposition clair-obscur – ou contraste tonal – se caractérise par des valeurs extrêmes facilement identifiables : le blanc (lumineux) et le noir (obscur). Les tonalités intermédiaires se traduisent par des gris plus ou moins sombres pouvant constituer un dégradé progressif.

En photographie noir et blanc, les perceptions visuelles de l'observateur ne peuvent être stimulées que par le contraste tonal. En effet, des valeurs de gris trop proches ne permettent pas l'identification des formes et par voie de conséquence la compréhension de l'œuvre.

3.2.3. Et la couleur dans tout ça ?

Nous l'avons évoqué, ce sont bien les contrastes qui accordent à l'observateur la possibilité d'évaluer et d'apprécier une œuvre photographique.

Longtemps boudée voire méprisée par les photographes, la couleur n'est utilisée que depuis peu en photographie artistique. Pourtant, comme l'exprime Karl Pawek dans la préface de *La couleur en photographie* de Mante, « la couleur a introduit dans la photographie une nouvelle dimension de la création artistique : elle lui a apporté un nouvel élément, souvent encore mal compris par les photographes d'art : la composition ». C'est dire la révolution qui s'est instauré.

Il apparaît donc fondamental d'aborder les bases de la composition des couleurs pour évaluer au plus juste les critères esthétiques d'une composition.

Nous n'aborderons pas l'aspect symbolique des diverses teintes.

Cependant, nous pouvons affirmer que le contraste de couleur se crée par l'association de différentes couleurs au sein du cliché. Du violet (couleur la plus sombre) au jaune (couleur la plus claire), le cercle chromatique offre la possibilité de générer des contrastes subtils ou saisissants.

Le contraste tonal se traduit de surcroît par les différences de saturation. Comme pour l'échelle des gris, chaque couleur possède une échelle de saturation. Plus une couleur est saturée, plus elle apparaît sombre, à la manière d'une peinture dont la concentration en pigment serait croissante.

Et tout comme une peinture, une couleur sera plus ou moins pure. Selon que l'on y ajoutera du blanc, elle s'éclaircira ; du noir, elle s'obscurcira ; une autre couleur, elle se mélangera et se dénaturera.

Pour conclure sur les contrastes, précisons que les formes et le contraste tonal font partie des impressions initiales tandis que les couleurs et leur contraste et leurs effets visuels font partie des impressions secondaires.

Enfin, il faut retenir « [qu'] une composition qui permet au regard de parcourir l'image de gauche à droite est considérée comme harmonieuse ». (Mante, 2012)

3.3. De l'art de redonner le sourire

Bon nombre des affirmations que nous venons d'évoquer se manifestent également dans le domaine de l'odontologie esthétique. Nous l'avons vu, les déterminants esthétiques qui caractérisent la composition dentaire – et a fortiori le sourire – suivent les mêmes principes fondateurs que la composition en photographie.

La frontière entre le domaine clinique et le domaine artistique est floue.

L'art dentaire comme nous nous plaisons à l'appeler, doit probablement sa légitimité à cette similitude dans la démarche de composition – du moins en partie.

Tout comme l'artiste, l'odontologiste devra en tout premier lieu adopter une stratégie de détection et d'interprétation. C'est le cognitif qui oriente l'œil de l'artiste. L'œil perçoit, le cognitif interprète et procède au conditionnement esthétique. En retour, l'œil voit mûrir ses capacités de discernement. L'éducation artistique et esthétique se fait ainsi par l'expérience sensorielle.

Avec un socle de connaissances suffisant et des capacités de perception améliorées, l'odontologiste sera en mesure d'appréhender le sourire et sa reconstruction au moyen d'une vision nouvelle ; une vision analytique.

Enfin, l'odontologiste deviendra artiste dans sa motivation. Il devra toujours confronter son œuvre au jugement du patient – forcément exigeant quant à son image. Aussi, n'omettons pas que le patient désire se faire valoir face à son propre public : proches, entourage, collègues, etc.

La finalité du sourire n'est-elle pas d'influencer un public, de transmettre les intentions propres du praticien et de son patient en réponse aux influences sociétales ? En d'autres mots, l'analyse et la réhabilitation du sourire ne constituent-elles pas une revendication artistique à part entière ?

4. UNE PLÉIADE DE SOURIRES

4.1. Introduction au sourire

Le sourire est une praxie faciale, un ensemble de « mouvements expressifs [qui] se manifestent surtout dans les muscles nombreux et mobiles de la face [...], dans le voisinage le plus immédiat de l'organe de la pensée » (Darwin, 1872).

Tant les sourires sont divers et variés, une quelconque volonté d'inventorier les émotions et états pouvant engendrer leur survenue sur le visage humain se révélera toujours du domaine de l'utopie.

En effet, le sourire peut naître d'une grande diversité d'émotions. Il est des sourires de joie, de contentement, de bonté ou de paix intérieure. Tandis que d'autres proviendront de postures plus négatives comme le cynisme, le mépris ou la satisfaction malsaine devant l'accomplissement d'une tâche nuisible ou devant les souffrances d'autrui.

Ces émotions variées incluent : l'amusement (du léger sourire au rire voire aux larmes), le contentement (satisfaction plus calme), l'excitation (devant une nouveauté), le soulagement (après la dissipation d'émotions telles la peur ou l'inquiétude), l'émerveillement (devant ce qui dépasse notre entendement), l'extase (qui nous transporte hors de nous-mêmes), l'exultation (d'avoir surpassé un obstacle), la fierté radieuse (lorsque une personne proche et soutenue réussit), l'élévation (lorsqu'on est témoin d'acte de grande bonté), la gratitude (lorsqu'on est le bénéficiaire d'un acte bon et altruiste) et la jubilation malveillante (lorsqu'on apprécie la souffrance de l'autre, en se vengeant par exemple). Ces émotions possèdent une composante de joie et peuvent amener à l'expression d'un sourire qui s'accompagnera d'un ton de voix particulier (Ekman, 2003 et 2009 ; Ricard, 2011).

Le sourire a par ailleurs rôle d'interface sociale. Grâce à lui, l'Homme brise les barrières le séparant de son voisin. La vulnérabilité de l'acte de confiance offerte à l'autre, une œuvre commune peut être envisagée, transformant ainsi cette vulnérabilité en force (Ricard, 2011).

Paul Ekman distingue les sourires selon qu'ils soient « sincères » ou « factices ».

4.1.1. Le sourire simulé (Ekman, 2003)

C'est le seul sourire qui ment. Son but est de convaincre quelqu'un que celui qui sourit ressent des émotions positives alors qu'il n'en est rien. Soit parce que ce dernier ne ressent rien, soit parce qu'il tente de masquer des émotions négatives.

Les signes évocateurs de la facticité d'un sourire sont nombreux. Une analyse de leur dynamique permet de le mettre au jour. Plus asymétriques que les sourires sincères, ils ne sont pas accompagnés de mouvement des muscles orbiculaires des yeux et d'un mouvement des sourcils. Il n'y aura ni élévation des pommettes, ni plissement des contours des yeux et encore moins le léger abaissement des sourcils qui caractérise le sourire ressenti sincère. Ce dernier signe permet d'ailleurs de distinguer avec certitude la sincérité d'un sourire si celui-ci est large.

Lorsqu'il est utilisé comme un masque, le faux sourire ne peut couvrir que les actions du bas du visage, le haut restant susceptible de manifester des expressions contradictoires ne pouvant être dissimulées. Ces discordances peuvent également se révéler dans l'étage inférieur du visage, sous forme de traces

Ce sourire marque un décalage entre d'une part le ressenti intérieur, propre à soi-même et réellement vécu, et d'autre part une contrainte extérieure, sociale ou relationnelle. Par conséquent, il introduit plutôt une distance qu'un rapprochement. La communication est altérée du fait de l'inadéquation entre l'émotion profonde et l'expression superficielle.

Ce sourire peut également servir de malveillants desseins. Le souriant espérant alors tromper autrui pour gagner sa confiance et lui faire finalement du tort.

4.1.2. Les dix-huit sourires selon Paul Ekman (Ekman, 2003)

Paul Ekman a distingué dix-huit sortes de sourires et a décrit avec précision les expressions faciales et les muscles impliqués pour chacun d'entre eux. À l'aide des écrits de Matthieu Ricard, en voici une synthèse.

- Le sincère sourire ressenti

Le muscle zygomatique fait remonter obliquement le coin des lèvres vers les pommettes. Les muscles périorbitaires entrent en tension, ce qui ne peut pas être

simulé. Plus les sentiments positifs sont forts, plus le sourire ressenti dure et est intense.

- Le sourire apeuré

Un autre muscle tire le coin des lèvres sur un plan horizontal en direction des oreilles, donnant aux lèvres une forme rectangulaire.

- Le sourire méprisant

Les muscles autour des coins des lèvres se contractent. Ceci crée une saillie sur et autour des coins des lèvres, comme une fossette, et une légère courbure vers le haut.

- Le sourire atténué

La personne qui manifeste ce sourire cherche à faire paraître les émotions réellement ressenties pour moins intenses qu'elles ne le sont, sans toutefois les supprimer. Les lèvres sont plus serrées, les coins tendus vers le bas et la lèvre inférieure poussée vers le haut.

- Le sourire triste

Ce sourire traduit un ressenti d'émotions négatives. La personne ne cherche pas à contrer son malheur, elle préfère sourire et le supporter. Ce sourire se retrouve fréquemment chez les patients dépités ou déprimés. Le plus souvent, la praxie est asymétrique. L'expression faciale générale est nettement malheureuse.

- Le sourire plaisir-colère

Dans un mélange, plusieurs émotions simultanées sont exprimées par la même expression faciale.

Lorsqu'une personne éprouve du plaisir en lien avec son état colérique, les lèvres sont resserrées avec plus ou moins un relèvement de la lèvre supérieure, en plus du sourire ressenti. Ce type de sourire est assez souvent qualifié de « sadique » ou « cruel ».

- Le sourire plaisir-mépris

Ici, le sourire ressenti s'accompagne d'une tension s'exerçant sur l'un des coins des lèvres.

- Le sourire plaisir-tristesse

Dans ce cas, une émotion négative est associée à une émotion positive. On retrouve ce genre de mélange face à des situations dramatiques comme au cinéma. Les lèvres sont étirées horizontalement et leurs coins peuvent s'abaisser.

- Le sourire plaisir-peur

Ce mélange se caractérise par un sourire ressenti associé à un étirement horizontal des lèvres.

- Le sourire plaisir-excitation

Lorsque l'expérience vécue induit une sensation vivifiante, en plus du sourire ressenti, la paupière supérieure est tirée vers le haut.

- Le sourire plaisir-surprise

En plus du sourire ressenti, les sourcils sont relevés, la mâchoire inférieure tombante et la paupière supérieure tirée vers le haut.

- Le sourire aguicheur

Le sourire ressenti se mêle à un regard particulier : bref, oblique et détourné de la personne ciblée.

- Le sourire gêné

Ici encore, le regard joue un rôle important dans l'expression faciale. Les yeux sont tournés vers le bas ou le côté de sorte que les regards ne puissent se croiser. On peut observer un relèvement furtif de la bosse du menton.

- Le sourire Chaplin

Il s'agit d'un sourire inhabituel, pour lequel le muscle impliqué reste, pour la plupart des gens, incontrôlable de façon volontaire. Charlie Chaplin était capable de faire augmenter l'angle de ses lèvres vers le haut nettement plus que lors d'un sourire ressenti. On peut dire que ce sourire désinvolte « sourit au sourire ».

Les sourire Chaplin et les suivants, tous non ressentis, ont la même apparence. Ils ne servent toutefois pas les mêmes fonctions sociales.

- Le sourire lénifiant ou qualificatif

Ce sourire permet d'adoucir un message déplaisant ou critique. Délibéré, il apparaît brusquement. Les coins des lèvres peuvent être tendus et la lèvre inférieure poussée

un instant vers le haut. La tête réalise souvent une légère inclination sur le côté et vers le bas, comme si le souriant toisait le destinataire.

- Le sourire résigné

L'inclination de la tête est cette fois absente. Les sourcils peuvent être relevés et, selon, accompagnés d'un soupir ou d'un haussement d'épaules. La fatalité est acceptée.

- Le sourire de coordination

Courtois et de coopération, ce sourire montre l'approbation, la compréhension ou la reconnaissance de l'accomplissement de l'autre. Léger, généralement asymétrique, sans mouvement des muscles périorbitaires.

- Le sourire d'assentiment

Forme particulière du sourire de coordination, il est utilisé par un auditeur pour signifier à l'orateur que tout a été compris. Il est donc souvent accompagné d'un hochement de tête.

4.2. Sourire humain, sourire divin

4.2.1. Une approche animique

Outre l'expression faciale du plaisir et de la satisfaction, nous devons reconnaître au sourire une signification profonde et puissante.

Celle-ci consiste à considérer le sourire comme une posture de l'âme dont l'essence serait de lutter contre le froid et la terreur, la mort en somme. Cette approche particulière découle des études de Christian de Bartillat (1930-2012). L'auteur estimait en effet que « le sourire est l'ennemi de la peur et de la mort. Il est le miroir du ciel sur la terre » (De Bartillat, 1998). Dans ses ouvrages, il fustige « ces sourires d'aujourd'hui, évacuées, figés, achetés, mécanisés, qui font surgir des masques déconnectés des mouvements de l'âme ».

Le sourire se manifeste « dans le voisinage le plus immédiat de la pensée » (Darwin, 1872). Dans sa manifestation, il serait de fait irradié par tous les états de l'âme, que ceux-ci soient positifs ou bien négatifs.

En outre, se fondant sur le *Traité d'anatomie* humaine de H. Rouvière et les écrits de Louis Corman, De Bartillat oppose les mouvements de joie et de tristesse. Les premiers se révèlent au travers de l'élévation des éléments du visage tandis que les seconds s'accompagnent plutôt d'un affaissement de ceux-ci.

Toujours selon lui, rire et sourire doivent témoigner de leur indépendance. Chacun d'entre eux emprunte son chemin sans que l'on ne puisse déterminer si le rire est l'éclatement du sourire ou bien si ce dernier traduit les prémisses d'un rire à venir voire parfois les traces d'un rire révolu.

4.2.2. Naissance du sourire

Pour de nombreux psychanalystes, le sourire se dévoile lors du troisième mois de la vie du nourrisson. Il ne s'agit alors que d'un automatisme – tout juste actif – qui s'exprime lorsque deux yeux se présentent à la vision de l'enfant.

Ce phénomène témoigne des maîtres-liens qui unissent les êtres humains entre eux, à savoir des liens d'ordre spirituel. Les yeux dans les yeux, les âmes se perçoivent, s'accordent et se parlent.

De cette analyse émane la valeur spirituelle du sourire. Supérieur aux autres émotions, le sourire transporte l'humanité en deçà du monde terrestre. Il est le chaînon qui peut rétablir le fil de la bonté dans un monde triste et apeuré auquel l'art moderne ne répond que trop souvent par l'écho.

Toutefois, quand apparut le sourire dans l'évolution ? Les autres espèces nous rappellent parfois que l'homme n'est qu'un animal dans le règne animal.



Figure 33 : Semendwa, aussi rayonnante que Claudine !

(source : Lola Ya Bonobo, 2011)

4.2.3. Le sourire des dieux

Fondamentalement, les dieux demeuraient au-delà du visible. Étant baignés dans la lumière, leurs expressions échappaient à l'homme. Yahvé ordonna à Abraham : « tu ne feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux ». L'islam n'accepte aujourd'hui encore que l'arabesque comme unique forme de représentation du divin.

Le sourire se vit offrir une dimension divine plus tardivement, dans la Grèce antique. Pour être plus exact, le sourire divin se dévoile au VI^e siècle av. J.-C., dans les trois civilisations classiques que sont la Grèce, la Chine et l'Inde. Respectivement naquirent les sourires d'Apollon, de Tao et de Bouddha.

Ici, n'omettons pas de mentionner que, dans le domaine des arts, le sourire a vocation à introduire la présence divine dans le monde des hommes, d'immiscer le céleste à portée du terrestre, de faire se rencontrer le temps et l'éternité.

- Le sourire de Tao, le sourire du vide

Enseigné par Lao Tseu, le taoïsme est une philosophie et voie spirituelle chinoise.

Suivre la voie du Tao, c'est être comme l'univers ; le paradoxe vivant. C'est alors reconnaître que l'Être et le Non Être s'engendre mutuellement, que l'Un reste un mystère. Dans cette contradiction perpétuelle des forces peut s'éveiller la vraie vie, souriante. Un sourire du vide et de la création.

- Le sourire de Bouddha, le sourire de l'Extase

Les représentations de Bouddha ont couramment les paupières closes et arborent toujours un large sourire.

Bien que ses yeux soient fermés sur le monde extérieur, la vision éternelle de Bouddha se destine aux béatitudes intérieures. La divinité exhorte l'homme à se libérer de l'homme, à s'élever jusqu'au moment de conscience suprême.

Le sourire serait ainsi l'expression de ce que nous ressentons lorsque nous fermons les yeux. Peu importe alors ce que les illusions sensibles nous livrent, ce qu'engendre notre pensée reste la seule certitude.

- Le sourire d'Apollon, le sourire solaire

Pour les grecs, la nature fût créée et ordonnée pour l'homme. L'homme descend des dieux. Du reste, ceux-ci peuvent se côtoyer et se croiser comme en témoignent les nombreux chants de l'époque.

Partant de ce lien de parenté, le sourire hellénique traduit la présence du soleil d'Apollon dans l'âme et sur le visage de ses fils humains. Ainsi, à son tour, l'homme devient merveille.

Les kouros et korês représentaient à la fois les hommes et les dieux sans que nous puissions affirmer de quelle nature fut leur sourire. En réalité, les dieux sont humains et ne le sont pas, tout cela à la fois.

- Sommeil et renaissance

Le sourire disparu près d'un millénaire durant, écrasé par la brutalité du monde et les dogmes religieux.

Il réapparut plus tard sur le visage d'un ange, donnant à la cathédrale de Reims le surnom de « cathédrale du sourire » – d'après Malraux.

Leonard de Vinci jouera un rôle déterminant dans la réappropriation du sourire divin par les hommes. Ses premiers essais – bien avant La Joconde – figuraient déjà des visages souriants de femmes et d'enfants. En vieillissant, l'artiste affina ses tracés et leur donna toute la vitalité qu'il avait pu puiser dans ses études d'anatomie et de psychologie.

Ainsi, avec Mona Lisa, l'œuvre devint sourire et le sourire devint art.



Figure 34 : Portrait du roi Jayavarman VII (source : Paris, musée Guimet - musée national des Arts asiatiques)

4.2.4. Le sourire des hommes

Pour l'homme, le sourire n'est apparu que par une lente, progressive et tumultueuse sortie de la crainte et de l'angoisse. La peur fut primordiale. Elle était là, accompagnant les premières heures de l'humanité. Elle avait su se rendre vitale face à la Nature. Faim, froid et autres dangers furent les premiers à conditionner l'esprit humain. Il fallut d'abord survivre, éviter la mort, le songe du sourire demeurant bien loin encore.

Le sourire n'a pu apparaître que dans un moment d'accalmie. Peut-être autour d'un feu, après une chasse victorieuse et dans un repos empli de satisfaction. Dans un moment où l'homme s'est reconnu parmi les siens, tout simplement. Ou bien fusse une mère bienveillante qui témoigna le premier sourire à l'égard de son enfant. Nous ne saurons jamais.

Quoi qu'il en soit, le sourire des hommes est un fugitif. Avant la photographie, il ne s'est jamais laissé capter que par la mémoire des vivants. La photographie et la vidéo demeurent à cet égard les seuls médias capables d'immortaliser cet éphémère instant.

Actuellement, le sourire serait en déclin. Dissocié de notre âme profonde, du sourire ne resterait qu'une façade, un masque tant qu'il ne s'agit pas d'un sourire « de circonstance ». Sans oublier l'afflux massif et constant d'images dont nous avons parlé plus tôt. La photographie et la vidéo, les médias de masse, la publicité et le commerce, autant de facteurs qui dévaluent le sourire, le déshumanise et provoque peu à peu sa mort.

L'humain doit se réapprendre, sortir de sa torpeur. Il doit entrer en lutte contre la peur et l'angoisse archaïques qui refont surface au travers des menaces technologiques, démographiques, économiques et écologiques.

Le sourire est charité. L'Abbé Pierre l'affirma : « un sourire coûte moins cher que l'électricité mais donne autant de lumière » et Frank Irving Fletcher de confirmer : « un sourire enrichit celui qui le reçoit sans appauvrir celui qui le donne ».

Oui, le sourire peut sauver l'humanité.

Christian de Bartillat, dans sa réflexion, distingue trois catégories de sourires humains.

- Le sourire d'En haut

Considéré comme actif et positif, ce sourire sanctifié se rapproche du sourire céleste.

Ces puissants sourires furent absorbés par des hommes peu vertueux dont les desseins concourraient, courant XX^e, à la production en série d'images souriantes, déconnectées des mouvements de l'âme.

Autrefois cette catégorie pouvait être associée à l'héroïsme, la victoire, la fierté et l'avenir souriant. Aujourd'hui, ces valeurs semblent se noyer dans la masse des images mécanisées.

- Le sourire d'En bas

A contrario du sourire précédent, celui-ci doit être envisagé comme une forme passive voire négative.

On associe ce sourire aux mauvais : le Diable, Dracula ou Belzébuth entre autres.

On le retrouve aussi lorsque la tristesse et la joie s'entremêlent et se confondent, dans les larmes.

Enfin, on y intègre le sourire des fous, des clowns, des acteurs et des autres artistes chargés d'apporter le bonheur aux hommes, désormais tristes.

- Le sourire d'En face

Plus neutre, ce sourire nécessite que deux êtres interagissent ou bien que l'homme interpelle sa propre image, on parlera alors du sourire de Narcisse.

Ce sourire est celui de la civilité, de la conversation, de la table et parfois de l'égo. Il a pour fonction de compléter la parole et les attitudes.

Le sourire est un ami, il témoigne de l'affinité entre les hommes.

Lorsque les mots ou les gestes sont difficiles à trouver, un sourire aide toujours. Il reflète la joie, il est d'ailleurs la source car la vraie joie consiste en la pureté de l'âme.

Ainsi, le sourire est certainement la « meilleure façon d'être entre les humains » (De Bartillat, 1998).

4.3. Le sourire et l'art photographique : essai

À l'aide de nos précédentes réflexions, nous pouvons à présent poser un regard éclairé sur les œuvres photographiques dont le sujet est le sourire.

Dans notre dernière partie, il sera ainsi question d'analyser une sélection de clichés concordant à notre volonté d'explorer « le sourire et l'art photographique ».

4.3.1. Eisenstaedt photographie Goebbels, la haine souriante



Figure 35 : Alfred Eisenstaedt, Joseph Goebbels, 1933 (source : Time & Life Pictures)



Figure 36 : Alfred Eisenstaedt, Joseph Goebbels, 1933 (source : Time & Life Pictures)

Nous choisissons tout d'abord une présentation réunissant deux clichés de reportage car, selon nous, ceux-ci sont pleinement indissociables.

En septembre 1933, Eisenstaedt est envoyé spécial pour le magazine Life. Ce dernier lui demande de couvrir un sommet de la Société des Nations se déroulant à Genève. Sur place, le journaliste va s'intéresser au ministre de la propagande d'Hitler : Joseph Goebbels.

Dans un premier temps, les deux hommes entretiennent une relation cordiale et l'homme politique se laisse gaiement photographier.

La figure 35 nous présente alors un homme décomplexé, arborant un large sourire. Le photographe saisit le succès de l'homme politique – qui s'était félicité quelques semaines plus tôt d'une manifestation antisémite d'envergure. Les mains en écho, jointes comme si la satisfaction était au rendez-vous de la pensée et que toutes deux s'opposaient dans les coins. Les yeux sont brillants et les traits tirés. Le visage se plisse et s'étire laissant apparaître les dents des deux arcades. Le sourire d'un homme de bonne condition en apparence ; équilibré par un rythme régulier, des proportions harmonieuses et la dominance affirmée des deux incisives centrales nettement visibles.

Cependant, lorsque Goebbels apprend qu'Eisenstaedt est juif, l'ambiance change radicalement et le photographe déclarera plus tard : « il m'a regardé avec un regard plein de haine, mais le résultat fut une photographie bien plus forte ». La figure 36 révèle ainsi une toute autre personnalité de l'homme. Mains crispés et posture bloquée, le monstre nazi est démasqué. Avec la seule lumière naturelle et un cadrage frontal, centré sur les « yeux de la haine », eux-mêmes pleinement détachés de leurs affaires et dirigés tout droit vers l'objectif, l'artiste éveille en nous le sentiment de peur.

Car il faut bien admettre qu'ici, le « photo-reporter » dépasse sa seule fonction de témoin de l'actualité. Ce couple de photographie acquiert une valeur artistique inestimable. Le sourire de Goebbels n'effacera jamais son regard. L'artiste éveille de la sorte les consciences sur les dangers du nazisme et la folie des hommes qui le propage.

4.3.2. Doisneau, le sourire au quotidien



Figure 37 : Robert Doisneau, La Mariée sur le tape-cul, Joinville, Chez Gégène, 1947
(source : Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)

Après-guerre, Robert Doisneau explore l'humanisme au travers d'une pratique photographique résolument artistique. La rue est son terrain de prédilection, photographier le quotidien de ses contemporains son obsession.

En témoigne la figure 37, représentant une scène de joie courante quoiqu'assez peu banale. Cette jeune femme semble pourtant bien s'amuser sur ce jeu destiné aux enfants. Le contraste tonal entre sa robe et le fond de la composition est notable. Pas de doute possible, nous assistons à la célébration d'un mariage. Le plan élargi offre par la même un contraste d'activité entre les différents acteurs de la scène. La jeune mariée sourit de toute son âme dans un mélange de plaisir et d'excitation tandis que ses amis semblent accaparés à d'autres activités sans lui prêter attention. Une rupture discrète dans la ligne de son sourire se manifeste. L'artiste aurait-il délibérément choisi cette femme et ce sourire pour exprimer son intention profonde ?

N'est-il pas dit que le plus beau jour d'une vie serait celui du mariage ? Est-ce vers cette conclusion que nous mène l'artiste ? Ou, de façon plus subtile, ne nous propose-t-il pas une recherche personnelle sur la valeur à accorder aux rites de passage ? Cette jeune femme, devenue adulte par son mariage, profite-t-elle donc vraiment de ses derniers instants d'enfance ? Quelle importance accorder à l'enceinte emmurée et en grillagée ? Et enfin quelle signification allouer à la présence d'une petite fille, restée en arrière, tout juste devant la porte de la maison ?

4.3.3. Bresson, le sourire de la création

Henri Cartier Bresson est un contemporain de Doisneau. Tout comme lui, en près d'un siècle de pratique photographique, Bresson a représenté les perspectives de la vie quotidienne humaine. C'est lors de l'un de ses nombreux voyages qu'il a saisi cette mémorable rencontre, souriante du plus haut de la création (figure 38).

Le visage du sujet baigne dans la lumière du ciel sans que les ombres en arrière ne s'y oppose bien que le contraste de la deuxième personne attire indéniablement notre regard. Il s'exerce alors un conflit – renforcé par la ligne de fuite dans la partie supérieure de l'image – entre l'attirance pour ce point perturbateur et la fascination pour ce sourire si particulier – du moins pour nous autres occidentaux.

De plus, bien qu'une certaine chaleur émane de la composition, l'homme porte des vêtements chauds qui trahissent la rudesse du lieu et de l'époque. Rigueur que nous retrouvons dans le mouvement des yeux de l'eunuque, crispés pour se protéger mais toutefois en élévation, les muscles oculaires travaillant de concert avec les autres groupes faciaux dans la physiologie du sourire.

Au premier abord, ce sourire trouble. Tout le visage est marqué par des lignes d'une pensée que la seule photographie ne peut déchiffrer. Serions-nous face à l'un de ces sourires originels dont nous avons parlé plus tôt ? À cette occasion, devrions-nous envisager que l'Asie puisse-t-êtr e une terre plus fertile à la satisfaction désintéressée et perpétuelle ?



Figure 38 : Eunuque à Pékin, Henri Cartier Bresson, 1948 (source : agence Magnum)

4.3.4. La politique du sourire

Utilisé avec intelligence, le sourire peut devenir une arme redoutable. Comme bien souvent, il suffit de regarder du côté des hommes politiques pour en prendre la mesure.



Figure 39 : Kennedy for President, 1960 – Affiche électorale de 1960

En 1960, pour la 44^e élection présidentielle américaine, le démocrate John Fitzgerald Kennedy est opposé au républicain Richard Nixon. Quelques mois avant l'élection, le candidat démocrate est en retard dans les sondages. Ces équipes lancent alors une nouvelle offensive (figure 39).

« A NEW LEADER FOR THE 60's » invite l'électeur américain à prendre en main son futur. Kennedy propose en effet des changements radicaux concernant la posture états-unienne dans le conflit qui oppose les USA à l'URSS. Le candidat exhorte le peuple à s'exprimer en faveur de la fin de la course à l'armement. D'autre part, il prévoit de réduire les inégalités entre les populations noires et les populations blanches.

Pour maximiser l'impact de cette nouvelle affiche, Kennedy apparaît souriant, en noir et blanc mais tout de même ceint des couleurs du drapeau américain. L'homme politique gagne en présence et en charisme par l'usage des nuances de gris tandis que les couleurs appuient l'image d'un homme engagé et dévoué à sa patrie. Il faut d'ailleurs remarquer que le bleu des démocrates (plus rassurant) occupe une partie importante de l'image et soutient le message « KENNEDY FOR PRESIDENT » tandis que le changement (plus effrayant) se concentre sur une plus petite surface, dans le rouge, appelant par-là les républicains à enjoindre le candidat.

Revenons au sourire du futur président. Celui-ci est bien évidemment un sourire de circonstance. Les ambitions de la campagne ainsi que les besoins du montage n'ont pas permis quelconque fantaisie. Tout est maîtrisé ; de la posture cervicale à la coiffure en passant par l'ouverture des yeux et l'étirement des commissures labiales laissant entrevoir juste ce qu'il faut de la denture. Un sourire à forte présence symbolique ; des dents rectangulaires traduisant la virilité et la puissance de l'homme politique, des dents droites, alignées et proportionnées concrétisant une composition où l'unité domine et reflète l'équilibre et la stabilité. Enfin, notons une canine individualisée par laquelle l'électeur attribuera très probablement au candidat la pugnacité nécessaire à l'exercice de la fonction suprême.

Cet ensemble nous rappelle les montages des années 30 à visée de propagande. Pour autant, pouvons-nous affirmer que ceci n'appartient pas au domaine de l'art ? Ne devons-nous pas reconsidérer l'influence mutuelle de la politique sur l'espace d'expression des arts et en retour de l'art photographique sur la sphère politique ?



Figure 40 : Richard Avedon, Portrait of the Kennedys, 1961

Quelques temps après l'élection, Richard Avedon rend visite aux Kennedy dans le but d'immortaliser les premiers moments de la jeune famille présidentielle.

La figure 40 présente un portrait en « plan taille » du couple présidentiel. Nous pouvons supposer qu'à leur domicile, le photographe avait apporté tout son matériel de studio. En effet, l'exposition de la scène suggère le recours à des sources d'éclairage multiples. Toutes les ombres sont débouchées avec justesse et le portrait gagne par la même en texture. Ainsi, la robe et les cheveux de celle qui sera bientôt surnommée « Jackie » sculptent la femme américaine modèle. Son visage est illuminé, le regard posé, un sourire de fierté.

Tout à côté, son époux semble moins serein. Les mains se tiennent, la posture est tendue. Le costume est correctement ajusté, les manchettes bien boutonnées et la cravate parfaitement nouée. Mais qu'importe la tenue, ses traits le trahissent. Tout juste élu président, Kennedy ose à peine esquisser un sourire. Les lèvres sont pincées et tirées vers les oreilles. L'œil ne montre aucune assurance et semble presque chercher à fuir l'objectif.

Nous supposons que dans cette œuvre se côtoient à la fois le sourire de coordination et le sourire résigné. Les adversaires politiques du clan Kennedy durent sûrement préférer y voir les prémisses du sourire apeuré...

Ce n'est assurément pas du sourire apeuré dont nous allons parler à présent. La figure 41 propose une scène qui aurait pu – sans le talent et la spontanéité de Gilles Caron – passer totalement inaperçue dans la confusion des événements du mois de mai 1968. Dans un fugace instant, Daniel Cohn Bendit nargue le policier Christian Le Padellec. Tout oppose adonc les deux protagonistes ; le premier dénonce et combat tout ce que pouvait représenter le second pour les manifestants de l'époque, à savoir l'autorité et les interdits.

La composition s'organise de telle manière que les épaules des deux policiers, au premier plan, se confrontent avec la foule estudiantine de l'arrière-plan. Le haut du cadre adroitement façonné par la façade de ce qui semble être une faculté nous replonge dans le contexte et limite les interprétations du cliché. Plein axe, Cohn Bendit semble jubiler. Des yeux vifs aux paupières resserrées, des sourcils levés avec un front légèrement plissé et enfin des lèvres pincées accompagnées de fossettes qui se creusent, nous voilà face à un sourire qui exprime avec inquiétude et défi le mépris pour la force d'état. Le jeune homme apparaît fier, trop fier peut-être.

Ce serait se méprendre sur son intelligence et tirer trop vite des conclusions sur ses motivations primaires. L'avenir le montrera, cette photographie aura été le témoin d'une ambiance particulière, d'une durée de quelques secondes tout au plus mais qui aura de fortes répercussions sur la suite du mouvement.

La photographie, témoin du réel et le sourire, émanant du ressenti de l'âme, se croisent dans cette image, symbole d'une fracture que seule la lutte saura résoudre.



Figure 41 : Gilles Caron, Daniel Cohn-Bendit, mai 1968 - Photographie publiée dans L'Express, 13-19 mai 1968

4.3.5. La comédie du sourire



Figure 42 : Studio Harcourt Paris, Catherine Deneuve, 1952
(source : collection privée)

Nadar (1820-1910) avait déclaré : « le portrait est l'application la plus précieuse et en même temps la plus délicate de la photographie ». En outre, « [le portrait] est un moment d'authenticité entre le modèle et le photographe » (Jenkinson, 2012). Ces allégations, lorsque nous parcourons la galerie du studio Harcourt Paris, nous semble plus qu'avérées. Véritable institution dans le royaume des arts, Harcourt est un passage obligé pour tous les talents – actuels ou à venir.

Alors très jeune, Catherine Deneuve se prête au jeu de l'objectif. Le photographe a choisi de faire la mise au point entre l'épaule et le visage et de recourir à une faible profondeur de champ – et probablement à une once de post-traitement du négatif. En résulte un bokeh (flou artistique) focalisant l'attention du public sur les traits de la future reine du cinéma français.

Bien que ce sourire semble factice, les courbes qui l'accompagnent nous invite à parcourir harmonieusement ce portrait en plan poitrine. L'éclairage renforce cette sollicitude et le regard ne peut s'y soustraire.

Nous pouvons ici marquer un temps d'arrêt sur l'analyse de ce sourire infantile. La ligne des bords libres suit le contour de la lèvre inférieure tandis que la lèvre supérieure, plus mince, marque les limites de la denture et renforce la dominance des dents, lumineuses et bien individualisées par la présence de papille gingivale. Le rythme est néanmoins quelque peu « cassé » par la présence d'un espace négatif assez conséquent en arrière, sous les dernières dents temporaires. Ceci se confirme au niveau cervical ; s'agirait-il de leucomes pré-carieux ou juste d'un peu de plaque ? En résulte une composition discrètement déséquilibrée, avec une quantité non négligeable de désordres mais globalement harmonieuse.

Au regard de la figure 43, « se faire tirer le portrait » dut être une expérience plaisante pour Roberto Benigni. Saisi en gros plan, l'acteur et réalisateur italien nous livre une performance classique mais toujours aussi marquante. Qui n'a pas en souvenir au moins un sourire burlesque ? Celui-ci est monnaie courante pour les clowns et leurs comparses du cirque ou bien encore pour beaucoup d'artistes de rue.

L'effet produit est très souvent invariable. Néanmoins, la force de ce sourire est de suggérer un sentiment de joie à son destinataire sans que celui-ci ne puisse en ressentir pleinement. Le sourire de ces artistes apporte de fait un espoir de joie au cœur des hommes sans toutefois parvenir à toucher l'insondable, ce dernier restant hors d'atteinte pour les divertissements terrestres.

Malgré tout, prenons soin de préciser qu'en dépit de leur caractère mortel, les artistes et leur sourire marquent le monde des hommes bien au-delà de leur seule existence.



Figure 43 : Studio Harcourt Paris, Roberto Benigni (source : collection privée)

Cette photographie est par ailleurs particulièrement propice à l'analyse esthétique comme nous l'avons envisagée plus tôt (figure 44).

Commençons par distinguer les lignes de force présentes dans cette image. La principale (en rouge) trace une diagonale ; vectrice de dynamisme et de déséquilibre. Elle est contrebalancée par la ligne diagonale de direction opposée qui se projette sur le fond, derrière le modèle (en jaune).

Les lignes de force secondaires constituent le cadre facial (en bleu). Ce cadre secondaire est à son tour parcouru par des lignes de force qui lui sont propres (en vert). Ces dernières confortent la composition dentaire dans un ensemble où l'unité et la stabilité prédominent sans néanmoins nuire à l'intégration esthétique.



Figure 44 : Analyse esthétique basique
(d'après Studio Harcourt Paris, Roberto Benigni)

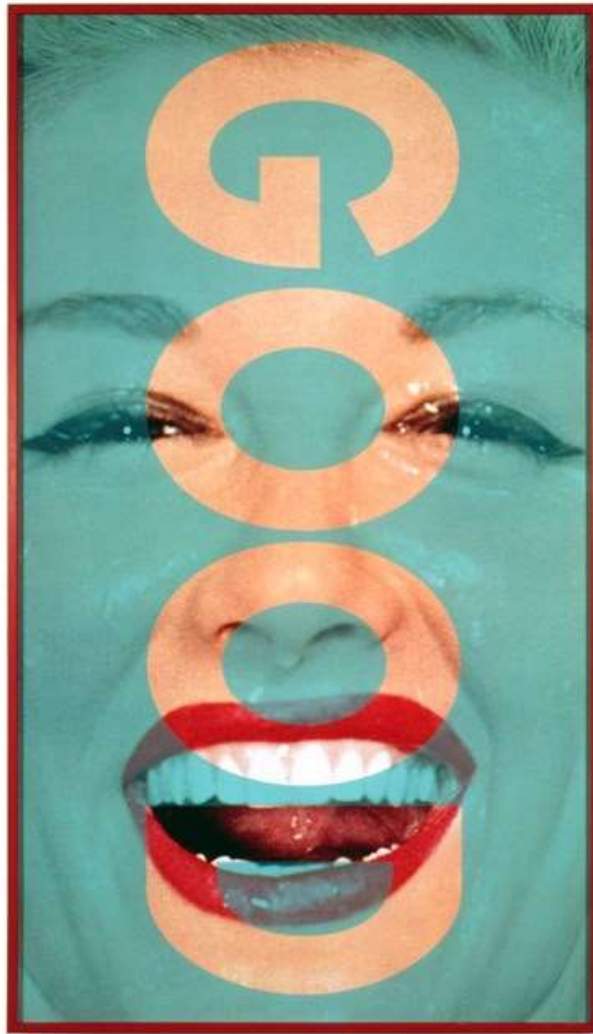


Figure 45 : Barbara Kruger, O.T. (Good), 2001 (source : Monika Sprüth Galerie, Cologne)

Le montage photographique de la figure 45 nous propose une approche particulière d'un des sourires les plus connus de notre temps. À son tour, ce très gros plan souligne l'énergie positive et valorisante que transmet le sourire des comédiens.

Marilyn Monroe a longtemps incarné le symbole de la beauté hollywoodienne. Éternellement jeune, blonde, la peau lisse et les traits fins, les yeux joyeux et les lèvres, intensément rouges, dévoilant pour toujours un sourire parfait – du moins pour beaucoup de personnes.

En odontologie, ce sourire est très souvent envisagé comme une référence répondant aux aspirations de l'esthétique moderne. Voici ainsi des dents blanches,

droites et alignées, quasiment symétriques, aux rapports harmonieux et équilibrés entre elles et vis-à-vis des éléments faciaux et buccaux.

En réalité, notre perception esthétique approfondie nous permet de passer outre ces communes considérations. À y regarder de plus près, il existe une dissymétrie notable des contours gingivaux au niveau des incisives, une divergence des axes canins entre elles et vis-à-vis du cadre facial ainsi qu'une exposition moindre du rebord cervical de la canine droite. Plus perturbant encore, deux anomalies majeures de rythme se distinguent. La première s'exerce au niveau de la première molaire gauche qui semble « sortir » de la courbe de progression tandis que la seconde dénote une différence de direction entre la ligne des bords dentaires maxillaires et la lèvre inférieure, trahissant de fait la fausseté de l'expression.

Reprenons le cours de notre essai artistique. La figure 46 est un montage de superpositions colorées recréant un portrait en très gros plan. Le visage de l'actrice est recouvert en partie par ce qui s'apparente à un masque coloré. Ce dernier évoque le lien entre ce montage, fruit d'un travail de réflexion artistique, et le jeu d'acteur de la comédienne. Par ailleurs, cette interface entre le spectateur et ce qui semble être au premier abord le sujet de l'image engendre un mouvement de recul du regard. En effet, le masque reçoit le rôle de pochoir, de filtre – analogie subtile à l'appareil photographique lui-même – et, par ce procédé, diffuse deux idées de l'artiste.

À l'évidence, les lettres forment un mot simple, compréhensible par tous – universalité du message – et profondément lié aux valeurs que les normes esthétiques actuelles octroient à Marilyn et ses pairs. De ce point de vue, il s'agirait d'apprécier les canons de beauté pour ce qu'ils sont : le « *good* ». Notons à cet égard que la lecture du mot se fait de haut en bas, de l'étage frontal à l'étage buccal, ce dernier concentrant les fantasmes.

Toutefois, une lecture complémentaire provoque en nous un tout autre ressenti. Par le fait, ne pouvons-nous pas également envisager que ce pochoir puisse être un voile, un écran entre notre regard, le jeu du visage de l'actrice et son âme profonde ? Ainsi, le pochoir ne serait-il pas présent uniquement pour nous exprimer le faux du jeu de la comédie, l'absence des mouvements de l'âme dans ces sourires si beaux, si parfaits et, en un sens, si standards ?

Ce qui fait de cette image photographique une œuvre d'art, ce n'est pas le sourire de la comédienne mais bel et bien cette interrogation que suscite en nous le montage de l'artiste. Lui seul est alors en mesure de produire l'art, l'esthétique, le beau. Tout ceci échappe aux faux semblants et demeure l'apanage des artistes, seuls capables d'animer le sensible de l'âme humaine.

4.3.6. Pour la mémoire du sourire

Abordons à présent le sourire et l'art photographique au moyen de deux portraits dont la finalité se réfère à la transmission du souvenir.

Dans la première figure de cette partie (figure 46), le photographe a choisi comme sujet un jeune enfant. L'enfance est une période de la vie caractérisée par l'insouciance. Il est tout à fait compréhensible, dès lors, que les parents souhaitent conserver en mémoire ces moments d'innocence.



Figure 46 : Eric Mortier, Quentin (source : collection privée)

L'art photographique apporte aux désirs des parents aimants un parfait complément à la mémoire humaine, perfectible. À l'aide d'un appareil photographique, chacun d'entre nous peut devenir l'artiste de sa création. Notre œuvre se manifeste alors par l'enregistrement des changements et des progrès de nos proches et de nos enfants. En outre, cette mémoire mécanique aboutit aux albums, véritables substituts aux êtres aimés en un sens mais véritable support de travail pour tous les historiens et autres passionnés de sociologie.

Cette photographie, bien que paraissant à première vue commune, a nécessité la pleine implication du praticien dans sa conception.

Tout d'abord, notons le recours à une faible profondeur de champ : le fond apparaît flou tandis que l'enfant, sur lequel la mise au point est faite, est tout à fait net. En résulte un premier effet artistique : le bokeh. Le fond, bien que flou, est aisément assimilé par le spectateur à une sorte de mur végétal. Ainsi, une trame de type feuillage constitue le socle de la composition. De fait, l'enfant capte notre indubitablement notre attention. Nous pouvons remarquer adonc que la lumière irradie – de – son visage et valorise toutes ses particularités. La lumière met en exergue le jeu incertain mais précis des doigts mêlés, des mèches de cheveux clairs au-dessus des tempes, des oreilles arrondies et un nez de forme typique pour un enfant. Alors les ombres soulignent la forme incurvée en double vague des sourcils, les petits cernes appuyées par le pli naso-génien marqué lui-même par la contracture musculaire et levant le rideau sur une souriante scène. Car, oui, cet enfant sourit de toute sa spontanéité. Point de jeu, point de masque comme nous avons pu l'évoquer plus tôt. Ici, les yeux sont vifs et les dents se dévoilent largement.

L'odontologiste y observe alors un exact parallélisme entre les axes canins et la ligne reliant le coin de l'œil à la commissure labiale. Il y repère également une dominance affirmée des deux centrales maxillaires – bien que celles-ci se chevauchent très légèrement – renforcée par la mise en retrait des latérales.

Ne nous égarons pas davantage, masquons plutôt le bas du visage et ne laissons que paraître les yeux et le front. Que voyons-nous ? Un sourire. Si nous procédons à la même pratique en masquant le haut du visage, nous verrons là encore un sourire et devinerons sans peine l'expression générale du visage. Un sincère sourire ressenti.

Immortaliser un tel instant, n'est-ce pas de l'art que d'offrir aux hommes le trésor de l'immortalité ?



Figure 47 : Steve McCurry, Portrait (source : McCurry, 2011)

Le second portrait que nous présentons dans cette partie est une réalisation du photographe professionnel Steve McCurry travaillant pour l'agence Magnum. Nous lui devons, entre autres, le portrait de la jeune fille afghane qui avait fait la couverture du magazine *National Geographic* en 1984 et dont le regard avait alors bouleversé le monde.

La figure 47 présente un homme asiatique en des circonstances semble-t-il bien plus favorables. Comme à son habitude, le photographe a pris soin de façonner la lumière pour soustraire de la scène des couleurs riches et saturées. Le modèle se détache

parfaitement du fond, probablement non éclairé, et le portrait gagne par cet effet en intensité. Ceci est également accentué du fait de la faible étendue de la zone de netteté.

De plus, le sourire est en cela particulier qu'il déroge à tous les critères de l'esthétique occidentale. Les dents sont laquées, de forme triangulaire et la gencive apparaît largement au niveau des espaces interproximaux. Les dents sont unifiées par leur couleur et le déterminant dento-labial qui vient soutenir leur rythme. Cependant, c'est l'individualité qui prime par les effets des déterminants dento-labiaux et dento-faciaux.

La prise de vue est frontale au niveau du visage, nous confrontant avec une culture que nous avons du mal à appréhender. Néanmoins, le buste et les épaules sont tournés, de trois quarts. Cette posture dynamise le portrait, le vitalise.

De plus, la posture est droite, les vêtements impeccables, la paire de lunettes bien ajustée et les cheveux parfaitement brossés. Cet homme est, selon toute vraisemblance, dans son plus bel appareil. Aussi, c'est assurément le regard, pétillant et empli de fierté, qui donne toute sa profondeur au portrait.

Bien que nous autres occidentaux ne retrouvons pas dans cette œuvre les critères désignant communément l'esthétique du sourire, force est de constater que l'effet produit par la composition nous impose l'acceptation et l'attribution d'un certain niveau d'esthétisme. Cette réalisation nous démontre une nouvelle fois que l'art ne connaît pas de frontière et que tous les hommes sont fondamentalement reliés par des éléments sensibles, universels et supérieurs.

4.3.7. Baumann, l'écologie du sourire

Les figures suivantes présenteront toutes deux des très gros plans réalisés dans le cadre d'un projet artistique de grande envergure. Arnaud Baumann, son auteur, est un photographe dont le projet *Eau secours* a abouti en 2009. Par la publication de ce livre réunissant des portraits de personne, connues ou non, la tête sous une coulée d'eau, l'artiste ambitionne d'éveiller les consciences sur une problématique majeure du siècle à venir : la pénurie prévisible de cette ressource qu'est l'eau.



Figure 48 : Arnaud Baumann, Lili Guiguelmoni, 69 ans, retraitée de la fonction publique (source : Baumann, 2009)

Nous avons tout d'abord sélectionné le sourire de Lili (figure 48). Ce sourire est à contrecourant de la plupart des portraits présent dans le recueil de l'artiste. Spontanément, la retraitée sourit largement.

La photographie repose certes essentiellement sur ce sourire que nous allons décrire ci-après, mais le travail de l'artiste transparait dans l'agencement des lignes de force présente dans la composition. Ainsi, sur la figure 49, nous mettons en évidence des lignes à orientation verticale (tracés rouges) et horizontale (tracés verts) assurant ensemble la stabilité de la structure.

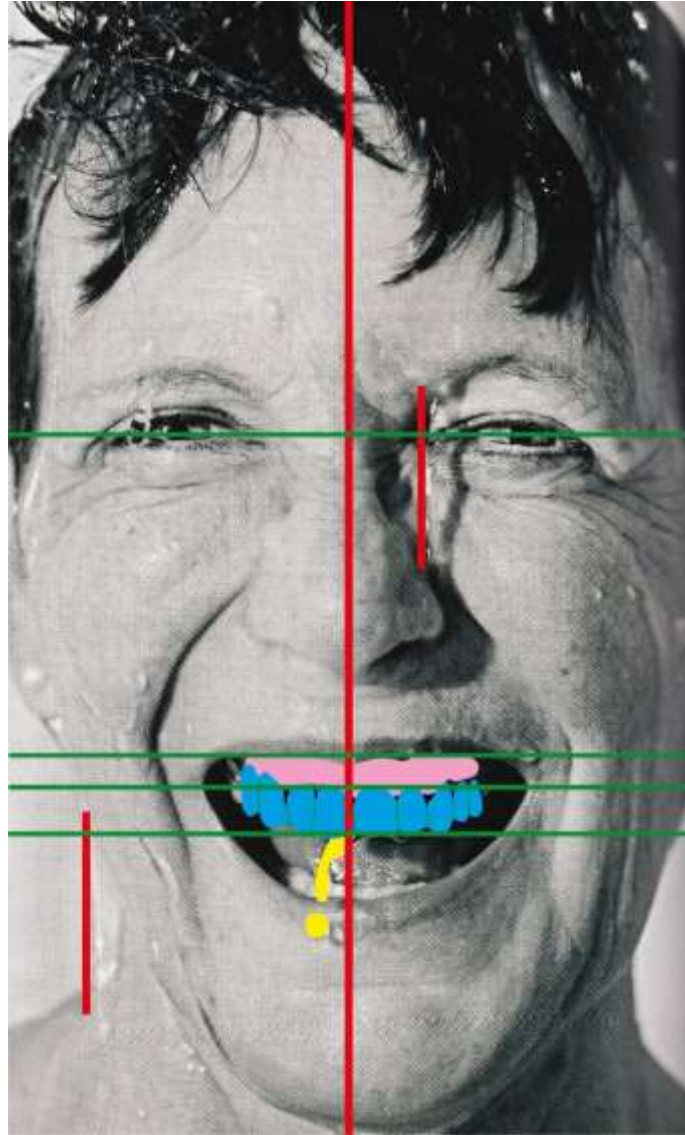


Figure 49 : Analyse esthétique basique
(d'après : Arnaud Baumann, Lili Guiglielmoni)

En ce qui concerne l'expression souriante, les yeux sont plissés comme s'ils cherchaient à discerner un horizon perceptible – serait-ce une inquiétude vis-à-vis de l'avenir ? Une goutte d'eau (en jaune) attire notre œil et nous invite à nous intéresser à la composition dentaire. La denture de Lili, tout comme ses traits, sont marqués du fait de son âge avancé et des expériences accumulées.

L'odontologiste distingue un sourire gingival (en rose), une parodontolyse avancée exposant les racines dentaires, des lésions dentaires d'usure et des édentements compensés à l'aide d'une prothèse adjointe (crochet de rétention visible). Bien que le cliché soit en noir et blanc, nous pouvons suspecter des dyschromies qui s'ajoutent

aux éléments cités ci-avant. En outre, l'unité assurée par le tiers médian des dents globalement carrées (en bleu) est compromise par les lésions d'usure, les dissymétries et les triangles noirs créés par la perte des papilles interproximales. Globalement, il y a un excès de désordre dans la composition dentaire qui déséquilibre l'image. Tout le génie artistique réside alors dans l'établissement d'une vérité supérieure. Dépasser les seules considérations superficielles sera assurément un indispensable pour que l'humanité surmonte les défis qui l'attendent.

Dans le portrait suivant (figure 50 et 51), deux lignes diagonales formées par les coulées d'eau divisent la partie gauche de l'image (tracé jaunes) et introduisent ainsi une notion de dynamique – écho à la chute de l'eau. Cette dernière capte moins la lumière incidente qui provient de la droite. De cette façon, toute la partie droite et plus spécifiquement l'œil et les dents de ce côté sont baignés de lumière. Néanmoins, la partie gauche plus ombragée concentre la majeure partie des tensions impliquant les lignes de forces. En effet, les lignes diagonales se croisent au niveau de l'œil et attire irrémédiablement le regard du spectateur. De même, la verticale est coupée par une des deux diagonales, juste au niveau de l'embrasure occlusale entre les deux incisives centrales maxillaires. C'est à se demander si l'artiste n'a pas attendu l'instant exact où l'eau croiserait la ligne du sourire (en vert) pour induire en nous cet attrait pour ce sourire.

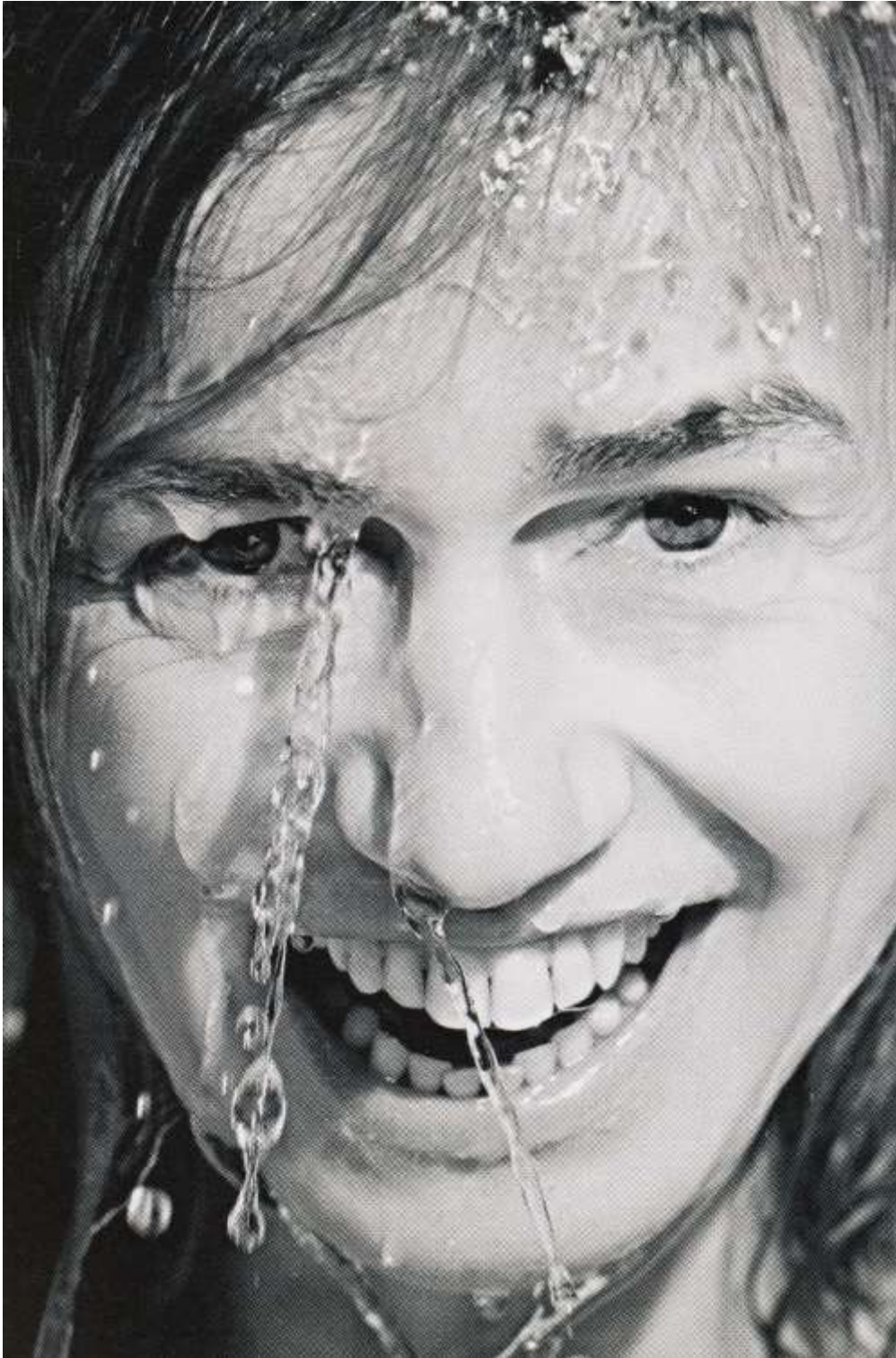


Figure 50 : Arnaud Baumann, Sandrine Bonnaire 41 ans, actrice, réalisatrice
(source : Baumann, 2009)



Figure 51 : Analyse esthétique basique
(d'après : Arnaud Baumann, Sandrine Bonnaire)

4.3.8. Le sourire, messenger de paix et de sérénité

Matthieu Ricard est un moine bouddhiste tibétain, auteur et photographe. Son travail et sa foi en l'humanité ont grandement motivé et étayé notre écrit. Ces quelques portraits que nous allons présenter ci-après constituent une modeste sélection parmi ses œuvres., une sorte d'hommage.



Figure 52 : Matthieu Ricard, Festival des danses sacrées, Juin 2007, Shéchên, Tibet Oriental (source : Ricard, 2015)

Ce jeune enfant fut saisi lors d'un festival (figure 52). Le style photographique s'apparente à la photographie de rue ; saisir l'instant qui se présente à l'objectif.

La trame de fond de ce portrait se matérialise par les vêtements aux motifs variés que portent les adultes entourant cet enfant. Cette trame nous informe sur le contexte et nous éclaire sur le déroulement de la scène. En outre, l'enfant est lui-même vêtu d'une tenue de cérémonie et porte un masque sur le dessus de sa tête.

Ce masque relevé pourrait très bien représenter le jeu cérémoniel auquel cas l'enfant tient peut-être le rôle d'une quelconque divinité. Toutefois, nous préférons y associer le symbole de la transfiguration de l'âme et de l'avènement de l'être.

Nous retrouvons effectivement toute la puissance de l'âme souriante sur ce visage enfantin. Le sourire est discret, de circonstance peut-être. Le plaisir de vivre l'instant et la surprise d'apercevoir le photographe s'y mêle. De plus, l'excitation est très probablement également au rendez-vous. Dans ce portrait, l'artiste nous communique la réjouissance humaine, le contentement d'appartenir au cheminement éternel des âmes dans les cycles infinis associant le divin et l'humain, la mort et la réincarnation. À ce propos, même le masque nous sourit ; la célébration est par elle-même souriante. Cette communauté ne connaît donc d'autres visages que des visages de paix et de sérénité.



Figure 53 : Matthieu Ricard, Jeunes moines novices, Darjeeling, Inde, 2004
(source : Ricard, 2015)

Dans le cliché suivant (figure 53), Ricard nous livre une pléiade de sourires. Ces jeunes moines nous offrent des sourires aussi nombreux que variés. Spontané, criard, taquin, dramatique, moqueur, libéré ou encore explosant dans un rire ; il existerait donc autant de sourires que d'adjectifs pour les qualifier.

En ce qui concerne la composition de la photographie (figure 54), l'artiste envisage une composition ponctuelle. Ce sont les sourires, points d'attention, qui se répètent et qui, par leur multitude et leur organisation, entraînent notre regard selon une progression incoercible.

Les trois sourires centraux forment ainsi une diagonale (ligne rouge) induisant le mouvement vers le sourire isolé en haut à droite, placé selon la règle des tiers. Entre alors en résonance le point le plus opposé, dans le coin en bas à gauche du cliché. Ce point se situe d'ailleurs à la pointe d'un triangle orienté vers le bas (tracé orange) guidant là encore notre regard en cette direction. Se déclenche en finalité une compétition entre ces deux sourires positionnés en contre-pied, parasitée par la présence des autres sourires, perturbateurs. Rivalité – ou plutôt concours – que nul ne peut trancher (tracé jaune).

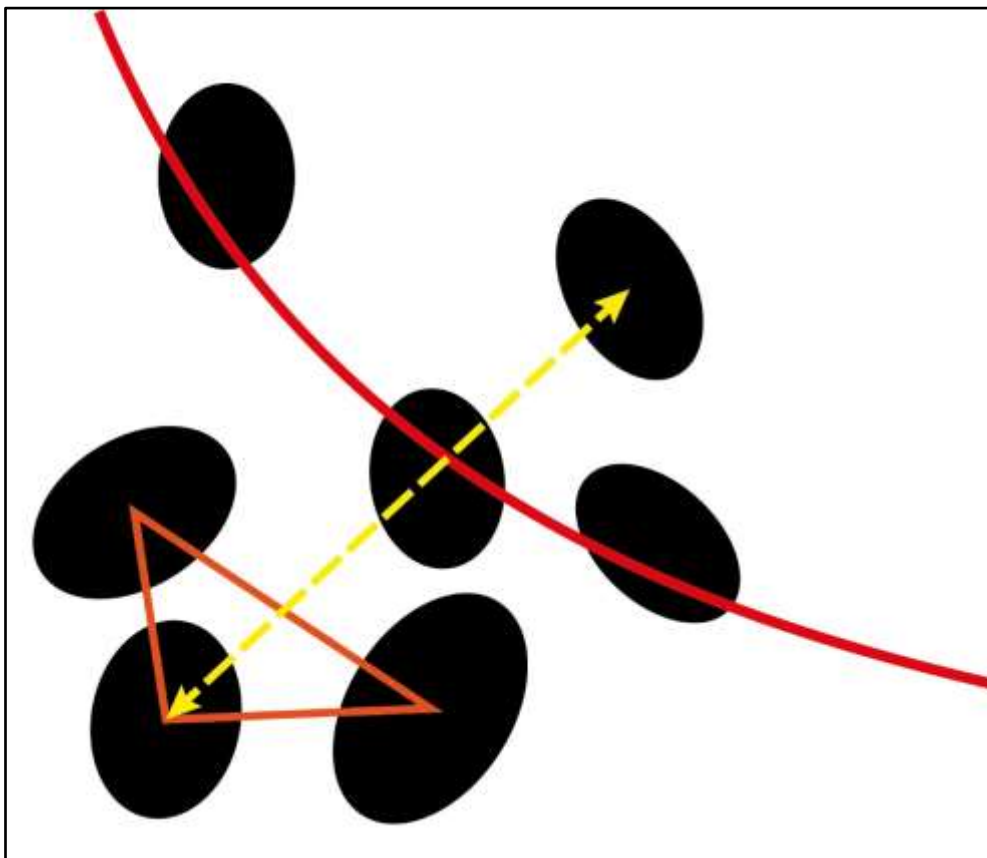


Figure 54 : Éléments de lecture de la figure 53 (source : document personnel)



Figure 55 : Matthieu Ricard, moine nomade de la région de Dzachouka, Kham, Tibet Oriental, 2005 (source : Ricard, 2015)

Nous avons choisi de présenter ce cliché d'un moine nomade pour son originalité vis-à-vis de l'esthétique dentaire.

La texture de l'épreuve est fondamentale. Cet homme a les traits marqués par les années et la rudesse de l'environnement himalayen. En témoigne le verre brisé de ses lunettes et les nombreuses couches de ses vêtements, les hauts plateaux tibétains demeurent hostiles à l'homme.

C'est pourtant là-haut que ces hommes acquièrent la véritable vision, celle dénuée d'intérêt ou de quelconque désir mortel. Ce moine ne porterait-il donc pas ses lunettes dans l'optique de mieux percevoir les merveilles de l'âme au-delà des brumes communes ?

En tous les cas, notre propre vision se limite pour l'heure à une composition centrée sur le sujet. Le fond est certes flou (faible profondeur de champ) mais nous laisse suffisamment de données pour nous recontextualiser. La lumière du soleil – intense et pure en altitude – expose la scène en toute simplicité. Comme souvent chez Ricard, l'artifice est banni au profit du naturel.

Ici, les standards de l'esthétique moderne sont bousculés. Pour autant, pouvons-nous affirmer qu'il n'y a point d'esthétique ?

Le sujet affiche un sourire large dans la constitution duquel manque l'une des deux cheffes d'orchestre. Les dents sont déchaussées, leur forme apparaît de fait triangulaire. L'association de leur forme perceptuelle triangulaire et du nez dominant le cadre facial nous contrarie. En réalité, nous autres – odontologistes – préférons les dents ovoïdes et les visages ronds ; spécialement pour la douceur de leur contour. Néanmoins, ce sourire focalise notre intérêt et s'expose de toute sa beauté. L'absence d'une des deux incisives centrales nous attire et induit un point de déséquilibre majeur. Les individualités s'en voient renforcées mais l'ordre persiste malgré tout. De plus, ces dents très lumineuses nous transmettent toute la lumière, toute l'énergie positive, toute la bonté de cet homme.

Ce sourire est une leçon d'humanité : dans les contrées reculées et isolées de notre planète, préservées de toutes les insatisfactions de notre monde moderne, à l'abri des désirs et des besoins, à la seule volonté d'une vie dévouée à la pratique spirituelle, là se rencontrent la paix et la sérénité.

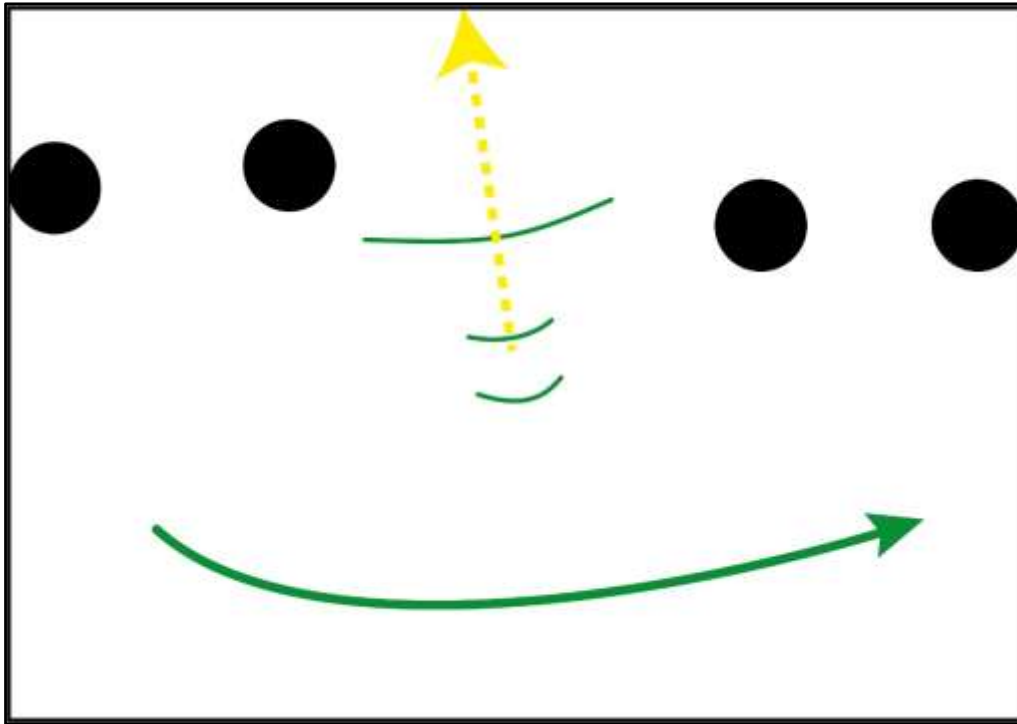


Figure 56 : Clés de lecture de la figure 57 (source : document personnel)

Pour conclure notre essai, nous préférons apporter quelques-unes des clés de lecture avant d'aborder notre dernier cliché (figure 56 et 57).

La dernière photographie nous propose une composition centrée – une fois n'est pas coutume – sur un jeune enfant tibétain. Il est vrai que les enfants expriment parfaitement ce pourquoi le sourire et l'art photographique sont liés.

Un rythme se met en place dans le fond de l'image par la répétition des points perturbateurs, reliés par une ligne horizontale imaginaire (ligne supérieure des tiers). Ces points ne perturbent que temporairement notre attention et servent en réalité à diriger notre regard sur l'élément central : le sourire. En réalité, c'est bel et bien toute la composition qui nous sourit.

Dans le tiers inférieur (terrestre), les mains, bien que fragilisées par le froid, tiennent avec minutie un manuscrit d'apprentissage qui se déroule sur toute la largeur de l'épreuve et incarne de cette manière le socle souriant de la scène.

Dans le tiers médian (humain), la petite tête ronde de l'enfant nous sourit non seulement de sa bouche et de ses lèvres mais aussi de son menton, de son nez et davantage encore de ses yeux, relevés sur les coins.

Pour l'artiste, la symbolique est forte. Toutes ces lignes souriantes, imaginaires ou non, suggèrent l'élévation. Jusque dans la poussée de deux incisives permanentes, évoquant la percée de la connaissance vers l'âge adulte, et la persistance des dents temporaires, figurant l'enfance. Ce sourire ne serait-il pas celui de l'ange descendu sur terre, d'un petit Bouddha à la recherche de l'extase – sourire ultime de la création ?

L'enfant qui apprend nous sourit de tout son être. Comme un lotus qui s'ouvre et offre au monde sa beauté, le sourire permet l'élévation de l'âme, l'accès à la paix et à la sérénité.



Figure 57 : Matthieu Ricard, Enfant de l'école de Shéchèn, Tibet Oriental, 2007
(source : Ricard 2015)

CONCLUSION : EXERCER L'ART DENTAIRE, UNE FINALITÉ

En odontologie, comme dans la plupart des sciences, l'acquisition du savoir relève des capacités cognitives. Nous l'avons vu, il en est de même pour la photographie.

Toutefois, un apprentissage approfondi s'avère nécessaire dès lors qu'il s'agit de considérations artistiques. L'esthétique acquiert alors son rôle de conciliateur vis-à-vis des mondes sensible et intelligible.

Aujourd'hui, l'esthétique est en souffrance, les normes et les standards s'impose en dépit du bon sens et de la nature. Le sourire ne doit pas céder à cette vague destructrice.

Le sourire imprime le cœur des hommes de sa bonté depuis les premières heures de son existence. Ainsi, il est tout à fait louable que les artistes se l'approprie pour le préserver.

L'art photographique saisit le réel, capte le vrai, sublime et immortalise l'instant. Lier le sourire et l'art photographique, c'est quelque part offrir à l'homme son reflet le plus beau.

Nous autres – odontologistes – aurions donc une lourde responsabilité. Nous devrions tous exprimer la même volonté : rendre le sourire.

Ainsi, l'art dentaire révélerait la volonté ultime de l'odontologie à faire sourire le monde. C'est pourquoi il peut être préférable – du moins en partie – d'envisager notre pratique future comme une démarche artistique, un cheminement de l'âme vers le beau.

Créer et réfléchir pour être en mesure de produire une pléiade de sourires, voici la finalité que tout artiste en odontologie devrait poursuivre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Amar P-J. L'ABCdaire de la photographie. Paris : Flammarion ; 2003.
2. Barthes R. La chambre claire : note sur la photographie. Paris : Gallimard ; 1980.
3. Baumann A. Eau secours : la Terre n'est pas un ballon, cessons de jouer avec... Grenoble : Critères ; 2009.
4. Company D. Art et photographie. Paris : Phaidon ; 2005.
5. Chevrier J-F, Zeller U. Photo-Kunst : Arbeiten aus 150 Jahren : du XXème au XIXème siècle, aller et retour. Paris : Ed. Cantz ; 1989. Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie.
6. Darwin CR. L'expression des émotions chez l'homme et les animaux. Paris : Rivages poche ; 1872.
7. De Bartillat C. Le livre du sourire : sourire des dieux, sourire des hommes. Paris : Albin Michel ; 1998.
8. Ekman P. Emotions revealed : recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life. 1^{re} édition. New York : Times Books ; 2003.
9. Ekman P. Telling lies : clues to deceit in the marketplace, politics, and marriage. 4^e édition. New York : W.W. Norton ; 2009.
10. Ferranti F. Lire la photographie. Rosny-sous-Bois (Seine-Saint-Denis) : Bréal ; 2003.
11. Fried M. Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art ? Malakoff : Hazan ; 2013.
12. Gervais T, Morel G. La photographie : histoire, techniques, art, presse. Paris : Larousse ; 2011.
13. Gunthert A, Poivert M, Boulouch N, Braun M, Brunet F. L'art de la photographie : des origines à nos jours. Paris : Citadelles & Mazenod ; 2016.
14. Hedgecoe J. Le nouveau manuel de photographie. Paris : Pearson ; 2009.
15. Hegel GWF. Esthétique, tome 1. Paris : Librairie générale française ; 2008.
16. Hunter F, Biver S, Fuqua P. Manuel d'éclairage photo. Paris : Eyrolles ; 2012.
17. Jenkinson M. Cours de portrait photographique : principes, pratiques et techniques : le guide essentiel pour les photographes. Paris : Pearson ; 2012.
18. Kant I. Le jugement esthétique. Paris : Presses universitaires de France ; 1963.
19. Kant I. Critique de la faculté de juger. Paris : Aubier ; 1995.

20. Keim J-A. Histoire de la photographie. Paris : Presses universitaires de France ; 1979.
21. Lecerf J, Plard H, Tirlet G. La photographie en odontologie : des bases fondamentales à la clinique : objectifs, matériels et conseils pratiques. Ed. CDP ; 2017.
22. Levine JB. Dentisterie esthétique : le sourire. New York : Elsevier Masson ; 2017.
23. Lewis E. Découvrir et comprendre la photographie. Paris : Eyrolles ; 2017.
24. Loiacono P, Pascoletti L. La photographie en odontologie : théorie et pratique pour une documentation moderne. Paris : Quintessence International ; 2011.
25. Mante H. Composition et couleur en photographie. Paris : Eyrolles ; 2012.
26. Michaels WB. Photograph and fossils. In : Elkins J. Photography Theory. New York : Routledge ; 2007.
27. Poivert M. Brève histoire de la photographie : essai. Paris : Hazan ; 2015.
28. Ricard M. 108 sourires. Paris : Éditions de La Martinière ; 2011.
29. Ricard M. Visages de paix, terres de sérénité. Paris : Éditions de La Martinière ; 2015.
30. Robinson HP. De l'effet artistique en photographie : conseils aux photographes sur l'art de la composition et du clair-obscur. Paris : Gauthier-Villars ; 1885.
31. Rogé M. Esthétique analytique en odontologie. Paris : Quintessence International ; 2016.
32. Rufenacht CR. Principes de l'intégration esthétique. Paris ; Berlin ; Chicago : Quintessence International ; 2001.
33. Sontag S. Sur la photographie. Paris : Christian Bourgois ; 2008.
34. Soulages F. Esthétique de la photographie : la perte et le reste. Malakoff : Armand Colin ; 2017.

Références bibliographiques électroniques

35. Baudelaire C. « Le public moderne et la photographie », Études photographiques [Internet]. 1999 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185>
36. Jansson P. Pontus Jansson / PJ SE (@pj.85) • Photos et vidéos Instagram [Internet]. 2018 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : <https://www.instagram.com/pj.85/>
37. Lola Ya Bonobo. Le sourire des bonobos [Internet]. 2011 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : <https://lodayabonobo.fr/le-sourire-des-bonobos/>
38. McCurry S. Portraits [Internet]. 2011 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : <http://stevemccurry.com/galleries/portraits>
39. Skoglund S. Image Galleries [Internet]. 2008 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : <http://www.sandyskoglund.com/pages/imagelist/imagelist%20home.html>
40. Wang QingSong Studio. One World, One Dream [Internet]. 2014 [consulté le 28 octobre 2018]. Disponible sur : http://www.wangqingsong.com/index.php?option=com_content&view=article&id=291&Itemid=82

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	15
1. CREER, UNE AFFAIRE DE TECHNIQUE.....	16
1.1. Définition de la photographie.....	16
1.2. De l'idée de photographie	16
1.3. De l'Antique au numérique.....	17
1.3.1. Élaborer la photographie	17
1.3.2. Quatre hommes pour une invention	18
• Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833)	18
• Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).....	19
• William Henry Fox Talbot (1800-1877)	21
• Hyppolite Bayard (1801-1887)	22
1.3.3. Le temps des techniciens	23
1.3.4. Le temps de la diffusion et le grand public.....	23
1.3.5. Révolution numérique.....	24
1.4. Bases de la photographie.....	25
1.4.1. Qu'est-ce qu'un appareil photographique ?	25
1.4.2. Les différents boîtiers	26
1.4.3. Quel objectif pour quel usage ?	27
• Les objectifs standards	27
• Les objectifs grand angle et super grand angle	27
• Les téléobjectifs et super téléobjectifs	28
1.4.4. Comment cela fonctionne-t-il ?	28
• Ouverture du diaphragme	28
• Sensibilité du capteur : les « ISO »	28
• Vitesse d'obturation	29
• Exposition	29
• Profondeur de champ et mise au point	30
• L'éclairage	30
1.5. De la théorie à la pratique.....	32
1.5.1. De l'intérêt du portrait pour l'odontologiste	32
1.5.2. Technique et prise de vue : le portrait en odontologie	33

1.5.3.	De l'intérêt de la macrophotographie pour l'odontologiste	35
1.5.4.	Technique et prise de vue : la macrophotographie en odontologie	35
2.	REFLECHIR, ELABORER, CONSTRUIRE ; DES ENJEUX D'ORDRE ESTHETIQUE.....	37
2.1.	De l'Esthétique et du Beau	37
2.1.1.	Des origines de l'esthétique... ..	37
2.1.2.	... aux problématiques essentielles	37
2.1.3.	Regards de philosophes, essais de définition et évolution d'un concept	38
	• Platon et le cosmos.....	38
	• Aristote et la nature.....	38
	• La Renaissance italienne et l'humanisme	39
	• XVII ^e – XVIII ^e siècles, l'essor du sensible.....	39
	• Kant et le jugement de goût	40
	• Hegel et la supériorité de l'homme.....	41
	• L'esthétique et le rôle de l'artiste à travers le XX ^e siècle.....	41
	• Goodman et l'esthétique analytique	41
	• L'esthétique aujourd'hui	42
2.2.	De l'Esthétique en odontologie.....	42
2.2.1.	L'approche classique.....	44
2.2.2.	L'approche subjective	44
2.2.3.	L'approche synthétique.....	44
2.2.4.	L'approche analytique.....	45
2.2.5.	En finalité... ..	45
2.3.	Le langage esthétique.....	45
2.3.1.	De l'acquisition du savoir	45
2.3.2.	Vocabulaire : le degré des sensations	46
	• Au sommet : l'ordre.....	46
	• Les sensations primaires	46
	• Les sensations secondaires.....	46
2.3.3.	Composants essentiels du langage esthétique	47
	• Le point	47

• La ligne	47
• Le plan	48
• La forme.....	48
2.4. Les facteurs esthétiques	49
2.4.1. L'équilibre	49
2.4.2. La dominance	51
2.4.3. Les forces perceptuelles.....	52
2.4.4. Le rythme.....	54
• Le déterminant dentaire	54
• Le déterminant dento-maxillaire.....	55
• Le déterminant dento-facial	55
2.4.5. L'unité et l'individualité.....	55
3. PRODUIRE ; LA TECHNIQUE AU SERVICE DE L'ARTISTIQUE.....	56
3.1. De l'épreuve à l'œuvre	56
3.1.1. Revendications artistiques des premières heures	56
3.1.2. Une image conceptuelle avant l'heure.....	57
3.1.3. Le pictorialisme.....	58
3.1.4. La « <i>straight photography</i> » ou « photographie pure »	59
3.1.5. Les avant-gardes européennes.....	60
3.1.6. Le style documentaire.....	61
3.1.7. Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art ?	62
3.1.8. Le Nouveau Formalisme.....	67
3.1.9. L'ère post-Internet	67
3.2. Bases de la composition en photographie	68
3.2.1. Que nomme-t-on composition ?	69
3.2.2. Lexique de la composition	69
• Le point	69
• La ligne	70
• Le plan originel.....	71
• Les contrastes.....	71
3.2.3. Et la couleur dans tout ça ?	72
3.3. De l'art de redonner le sourire	73

4. Une pléiade de sourires.....	75
4.1. Introduction au sourire.....	75
4.1.1. Le sourire simulé	76
4.1.2. Les dix-huit sourires selon Paul Ekman.....	76
• Le sincère sourire ressenti.....	76
• Le sourire apeuré.....	77
• Le sourire méprisant	77
• Le sourire atténué	77
• Le sourire triste	77
• Le sourire plaisir-colère.....	77
• Le sourire plaisir-mépris.....	77
• Le sourire plaisir-tristesse	78
• Le sourire plaisir-peur	78
• Le sourire plaisir-excitation	78
• Le sourire plaisir-surprise.....	78
• Le sourire aguicheur	78
• Le sourire gêné	78
• Le sourire Chaplin.....	78
• Le sourire lénifiant ou qualificatif.....	78
• Le sourire résigné	79
• Le sourire de coordination	79
• Le sourire d'assentiment.....	79
4.2. Sourire humain, sourire divin	79
4.2.1. Une approche animique.....	79
4.2.2. Naissance du sourire	80
4.2.3. Le sourire des dieux	81
• Le sourire de Tao, le sourire du vide.....	81
• Le sourire de Bouddha, le sourire de l'Extase	81
• Le sourire d'Apollon, le sourire solaire	82
• Sommeil et renaissance.....	82
4.2.4. Le sourire des hommes	83
• Le sourire d'En haut.....	84

• Le sourire d'En bas	84
• Le sourire d'En face	84
4.3. Le sourire et l'art photographique : essai.....	85
4.3.1. Eisenstaedt photographie Goebbels, la haine souriante.....	85
4.3.2. Doisneau, le sourire au quotidien	88
4.3.3. Bresson, le sourire de la création	89
4.3.4. La politique du sourire	91
4.3.5. La comédie du sourire	96
4.3.6. Pour la mémoire du sourire	102
4.3.7. Baumann, l'écologie du sourire	105
4.3.8. Le sourire, messenger de paix et de sérénité.....	111
CONCLUSION : EXERCER L'ART DENTAIRE, UNE FINALITE.....	118

BUSSEMEY Thibaut – Le sourire et l'art photographique

Nancy 2019 : 126 pages. 57 figures ; 2 tableaux.

Th. : Chir.-Dent. : Nancy 2019

Mots-clefs :

- Photographie
- Sourire
- Art
- Esthétique

Résumé :

Lorsque nous regardons un visage, nous pouvons entrepercevoir les sentiments de la personne que nous observons. Ces sentiments s'expriment à travers les différents éléments constituant la face ; les yeux sont souvent perçus comme le reflet de l'âme, le nez révèle d'après certains le caractère profond et la bouche participe à chacun des mouvements de l'expression faciale. Le sourire, qui intègre ces mouvements, est sans doute le vecteur de la plus large palette de sentiments. À ce titre, le sourire représente un des sujets favoris de la photographie. La photographie va en effet permettre de capturer l'instant, de saisir la dynamique faciale propre au sourire et de l'immortaliser. Réaliser un cliché photographique semble au premier abord un acte purement technique basé sur des paramètres physiques stricts. Toutefois, la photographie se doit d'être abordée par le néophyte avec toute la considération que l'on peut prêter aux autres formes d'art. L'aboutissement du travail de l'odontologiste étant de rendre le sourire à ses patients, nous aborderons l'étude de la représentation de celui-ci dans la photographie afin d'affiner notre regard sur la perception que nous en avons.

Membres du jury :

Pr J.M. MARTRETTE	Professeur des Universités	Président de jury
<u>Pr É. MORTIER</u>	<u>Professeur des Universités</u>	<u>Directeur</u>
Dr R. BALTHAZARD	Maître de Conférences des Universités	Juge
Dr G. BON	Praticien invité	Juge

Adresse de l'auteur :

Thibaut BUSSEMEY
3, Rue Virey
71100 CHALON SUR SAÔNE

Jury : Président : J.M. MARTRETTE – Professeur des Universités
Juges : É. MORTIER – Professeur des Universités
R. BALTHAZARD – Maître de Conférences des Universités
G. BON – Praticien invité

Thèse pour obtenir le diplôme d'État de Docteur en Chirurgie Dentaire

Présentée par : **Monsieur BUSSEMEY Thibaut**

né(e) à : **Vesoul (Haute-Saône)**

le **14 août 1993**

et ayant pour titre : « **Le sourire et l'art photographique** ».

Le président du jury



J.M. MARTRETTE

Le doyen,
de la faculté d'odontologie



J.M. MARTRETTE

Autorise à soutenir et imprimer la thèse *10556*

NANCY, le 26 NOV. 2010

Le président de l'université de Lorraine



P. MUTZENHARDT