

CARL HAVELANGE

Une entrée dans la modernité Portrait photographique et expérience de soi au XIX^e siècle¹

L'idée de modernité est assurément complexe, voire ambiguë, et plus encore lorsque l'on cherche à l'appliquer à un objet aussi pluriel – et lui-même aussi complexe et ambigu –, que la photographie. Pour ma part, je voudrais porter le débat vers un aspect qui pourrait paraître quelque peu périphérique de la «modernité photographique», mais qui me semble cependant essentiel. Il s'agit du rôle de la photographie dans les processus d'uniformisation et de subjectivation qui marquent si profondément les cultures contemporaines – ce que l'on pourrait appeler, d'un trait, le «devenir-sujet» de nos sociétés.

De ce point de vue, l'apparition, dès les années 1840 et, bientôt, la généralisation du portrait photographique dans le monde contemporain constitue un événement culturel de toute première importance. En très peu de temps, en effet, ce qui restait jusque là un privilège de classe – posséder une image de soi –, devient accessible à l'immense majorité et comme une nouvelle forme d'évidence générée par la pratique de la photographie. Ce qui jusque-là restait, peu ou prou, la marque d'une différence et comme un signe d'élection devient au contraire, avec la photographie, l'expression culturelle et l'instrument matériel de l'intégration de chacun à la communauté universelle des individus.

L'extraordinaire diffusion du portrait photographique dans la société contemporaine n'est donc pas une sorte d'épiphénomène relevant de la seule histoire sociale: elle affecte profondément l'idée même d'image de soi et dès lors toute l'histoire de la représentation. C'est-à-dire, pour l'exprimer encore en d'autres termes, que la diffusion sociale de la photographie est un élément constitutif de l'image et qu'elle participe pleinement à l'avènement d'une nouvelle culture visuelle, d'un nouveau regard, d'une nouvelle forme de construction de la mémoire et des identités proprement contemporaines.

«L'image commune», donc, et sa diffusion, son universalisation, au cœur du phénomène photographique et de son histoire. Il reste, de ce point de vue, d'immenses recherches à entreprendre et toute une critique à inventer: une critique de l'image commune, des modalités de sa production, qu'elle soit commerçante ou domestique, de sa diffusion et de ses usages. Apprendre également à voir et à lire véritablement cette image, en sa complexité, en sa diversité, et au-delà des stéréotypes en lesquels elle se trouve généralement réduite. C'est l'un des grands paradoxes de l'histoire de la photographie: la

plus nombreuse des images, la plus proliférante, celle qui détermine en profondeur la nature et le devenir du phénomène photographique, est en même temps celle qui est la moins étudiée, rendue peut-être invisible comme par excès de visibilité.

Pour explorer cette hypothèse, je prendrai appui sur un texte tout simple, presque transparent, et que l'on jugera d'abord, peut-être, trop simple ou trop anecdotique. On doit ce texte absolument inconnu à la plume d'un modeste ouvrier de la région liégeoise, Gaspard Marnette (1837-1903) qui, pendant toute sa vie d'adulte, a consigné sur des cahiers d'écoliers tout ce qu'il pouvait observer dans son village. Au total, plus de deux mille pages manuscrites, intitulées par leur auteur *Mélanges de faits qui se sont passés à l'Eglise et dans la commune de Vottem depuis 1857*. Ce manuscrit, récemment découvert, constitue un document ethno-historique de toute première importance. Je ne considérerai ici qu'un très bref passage de cette chronique, six pages manuscrites qui intéressent très directement l'histoire de la photographie².

Cela se passe en 1877, par une belle matinée de printemps, lorsque Gaspard, après avoir longuement médité le projet, décide d'emmener ses vieux parents à la ville, pour y faire réaliser leur portrait photographique. « Il y avait bien deux ans que j'avais envie de faire faire les portraits en photographie de mon père et de ma mère. En 1877, mon père était âgé de 67 ans et ma mère de 69 ans. Il était temps si je voulais profiter de leur bonne santé relative alors, pour les conduire à Liège et réaliser mon désir ».

Voici comment il relate l'événement aux allures tout à fait exceptionnelles dans une famille – et un village – où la photographie est encore très peu présente :

« Le lundi 16 avril je me lève de grand matin, je me rends à Liège et j'y prends une voiture de place. J'avais donné ordre à mon père et mère de se tenir prêts. Mon père, lui, c'était son affaire, il aimait bien toutes les aventures de ce genre ; mais ma mère, c'était le contraire : vivre simplement chez elle sans cérémonies, la plus ignorée possible était son affaire [...] »

Donc je reviens à Vottem avec ma voiture vers 7 heures et demi du matin. Mes parents étaient prêts. Mon père avait endossé son frac et mis son chapeau des grands jours. Ma mère elle, qui n'avait jamais connu le luxe, qui avait toujours lutté contre la misère les trois quarts de sa vie, avait mis ses plus belles jupes de laine, sa plus belle capote de mérinos ; sur sa tête un bonnet dont les plis tuyaux, encadraient son visage ; et sur ce bonnet, son mouchoir de soie des grands jours. Sur ses épaules elle avait mis un grand mouchoir de laine fine à fleur. Je lui avais conseillé enfin de mettre à son cou, la croix d'or de sa jeunesse.

Nous partîmes pour Liège en voiture, le temps était magnifique ; mais il soufflait une bise qui n'était pas trop chaude. De toutes les maisons on regardait passer la voiture, il n'en passe pas souvent et surtout si matin. C'était comme un événement pour les gens de notre rue. Nous n'avions rien dit de cela, même à nos intimes amis. On ne savait ce qu'il y avait chez

Gaspard ce jour-là, ni ce que Marie Bastin (ma mère) allait faire à Liège (il y avait bien 20 ans qu'elle n'y fut allée). D'autres croyaient à un malheur chez nous et de voir arriver un médecin ; d'autres enfin croyaient que nous allions écrire un acte ou l'autre de notaire».

Les portraits sont réalisés dans l'avant-midi, «en une demi-heure ou trois quarts d'heure de temps, malgré qu'il fallut pour tout à fait le bien attraper, recommencer celui de mon père trois fois». Dix jours plus tard, Marnette ramène chez lui les portraits de ses parents, qu'il vient de faire encadrer, et les accroche solennellement au mur de sa chambre :

«Ils étaient admirablement bien réussis ; ma mère surtout était frappante de ressemblance, avec sa cornette ou bonnet et son mouchoir de soie sur la tête encadrant son visage. Mon père lui, d'un tempérament plus froid, plus lymphatique, avait le visage [...] plus éteint, plus morne. On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. O, c'était bien cela ! C'était bien le portrait de Gaspard et de Marie Bastin. C'était une joie dans la maison, une émotion jusqu'aux larmes [...]».

La «ressemblance», surtout, émeut Marnette en un temps où, chez les humbles, la réalisation d'un portrait photographique constitue un événement d'exception. Ressemblance dont la vérité est à plusieurs reprises mise à l'épreuve et comme authentifiée par l'ingénuité du regard des enfants de la famille :

«Ma petite nièce Marie qui avait 4 ans et demi rentre. On lui montre le portrait de ma mère en lui demandant qui c'est [...] ? La petite naïve et innocente regarde et dit à sa grand-mère en la regardant : "– c'est une femme comme vous ! – Allons dit mon beau-frère à la même petite Marie sa fille dites-nous un peu qui c'est cette femme là ?, en lui montrant le portrait de mon père – C'est m'pépère, répond-elle aussitôt en jetant ses yeux dessus"».

Plus tard Marnette ajoute encore, en marge de son texte, comme pour insister une nouvelle fois sur cette magie toujours renouvelée de la ressemblance :

«Ces portraits étaient si ressemblants aux traits de mon père et ma mère que Jean-Louis Fraikin, mon neveu, à l'âge de un an et 4 mois les désignait du doigt en disant : Pépete ou Mémet, selon qu'il montrait le portrait de mon père ou celui de ma mère».

La ressemblance, donc, cette extraordinaire qualité de «l'évidence photographique», sa «naturalité» comme authentifiée par le regard vierge des enfants, et dont Marnette et ses proches semblent faire ici, pour la première fois, la bouleversante expérience. Mais ce qui me paraît plus extraordinaire encore, c'est que cette ressemblance est aussitôt construite par Marnette en de puissantes relations inter-subjectives. Celles-là qui lui permettent de reconnaître et de désigner, dans les portraits de ses parents, les traits de

personnalité qui à ses yeux les distinguent si fortement et dont, de manière très significative, il parle ici pour la première fois de manière explicite.

Un mouchoir de soie suffit à évoquer la « ressemblance » de la mère que Marnette oppose à la représentation qu'il juge plus morne d'un père au tempérament froid et lymphatique. Est-ce vraiment parce que l'image du père est moins ressemblante ou parce que Marnette est affectivement plus proche de sa mère qu'il estime de moindre qualité le portrait du premier ? La physionomie du père, en tout cas, paraît comme rétive à cette forme idéalisée de la ressemblance qui ravit Marnette : ne fallut-il pas, pour en saisir correctement l'image, s'y prendre à trois reprises ? La mère est plus ressemblante parce que son image prend place, exactement, là où s'exalte et brûle l'émotion du fils.

La dernière partie du texte de Marnette, prenant totalement appui sur cette expérience virginale de la ressemblance photographique, explore à satiété la différence de tempérament entre le père et la mère. Comme jamais il ne l'avait fait encore en une vingtaine d'années d'écriture, Marnette s'attarde longuement sur la biographie de l'un et de l'autre, déployant à l'envi les qualités de douceur et de dévouement de sa mère, sanctifiant littéralement son image³, et obscurcissant au contraire celle de son père par la description presque complaisante de ses faiblesses⁴. Ainsi l'expérience photographique ouvre-t-elle chez Marnette une capacité nouvelle de formulation de l'intime, mise en forme de soi, construction d'une mémoire individuelle et familiale que rend littéralement possible le regard porté sur la photographie de ses parents.

Peut-être pourrait-on objecter ici que l'émotion de Marnette et de ses proches est moins liée à l'expérience photographique en elle-même qu'à celle, plus générale, du portrait et de la représentation de soi. Peut-être dira-t-on que Marnette aurait été identiquement ébranlé s'il avait ramené chez lui des portraits peints de ses parents plutôt que des portraits photographiés.

Peut-être. Mais cette éventualité ne s'est pas présentée : elle était d'ailleurs tout à fait impensable dans la société de Marnette. Il importe donc de considérer d'abord que c'est bien par l'intermédiaire du portrait photographique que cette aptitude à se regarder soi-même, à se représenter, à se vivre comme sujet se révèle et se construit chez Marnette de manière si éloquente. C'est bien grâce à la photographie que Marnette, pour la première fois, parle vraiment de lui et de son histoire. Comme si son regard, jusque là tout entier tourné vers l'extérieur, tout entier occupé par les faits et gestes de la communauté villageoise à laquelle il appartient, se retournait subitement sur lui-même, et rendait possible cette écriture proprement biographique et cette exploration de soi. Gageons que c'est bien, notamment, grâce à la photographie que cette aptitude à porter le regard sur soi gagnera des couches de plus en plus nombreuses et profondes de la société contemporaine.

Mais revenons au texte et continuons à en interroger les significations. Marnette, en quelque sorte, s'éprouve lui-même en portant le regard sur la photographie de

ses parents, il s'éprouve lui-même et il éprouve ses proches comme *subjects* et non plus seulement comme membres d'une communauté. Dans le même mouvement, comme s'il voulait révéler l'essentiel du phénomène photographique, il situe encore son expérience dans une mise en abîme du temps vécu et lui confère, d'emblée, en elle-même, une signification puissamment mémorielle. Pour convaincre sa mère, d'abord rétive, de se soumettre au rituel photographique, il avait d'emblée évoqué, en effet, cette fonction mémorielle de l'image :

« Il me fallut lui demander si elle ne serait pas bien contente de posséder le portrait de sa mère qu'elle avait tant aimée : elle me répondit avec larmes : O, si ! – Eh bien, dis-je, moi c'est pareil, ne me refusez pas cela ».

Et plus loin dans le texte examinons encore ce passage admirable où l'émoi de Marnette semble atteindre le maximum de son intensité.

« Le lendemain, j'appelle dans ma chambre, où j'avais appendu provisoirement mes portraits, ma sœur Élisabeth pour lui faire voir encore les visages si bien reproduits de mon père et de ma mère. Je découvre celui de mon père. Nous l'admirons et nous nous exclamons : "que c'est bien fait ! comme c'est bien lui !" "Et celui-là donc ?", dis-je à ma sœur en découvrant celui de ma mère que nous aimions si tendrement. L'émotion à la vue des traits si bien faits de ma mère gagne ma sœur qui se met à fondre en larmes de joie et de tristesse ; je fais de même. "Ne serait-on pas bien triste de les voir devenir vieux ?" me dit ma sœur. Et nous étions là en extase devant les portraits de nos vieux parents, vivant encore à quelques pas de nous et que nous aimions tant ».

C'est cela bien entendu qui tire les larmes aux yeux des spectateurs, l'extraordinaire nouveauté d'une expérience proprement bouleversante : la présence artificielle des parents qui est, en même temps, figure anticipée de leur absence. En leur simplicité et en leur transparence, les mots de Marnette désignent la photographie comme une sorte de rituel funéraire par anticipation. Et les larmes de joie et de tristesse d'Élisabeth Marnette, en leur dualité, disent les figures inextricablement mêlées de la présence et de l'absence qui travaillent au cœur de toute photographie et que bien des théoriciens de l'image, beaucoup plus tard, chercheront à décrire.

Marnette, en ce lieu d'émotion presque originaire, fait individuellement et brutalement l'expérience si singulière de la ressemblance et de la mémoire photographique. Expérience de la présence et de la disparition, et tout aussi bien expérience de l'identité, du même et de l'autre, de la temporalité, de l'irréparable, du contact et de la disjonction du monde : cette expérience si complexe que rend possible et qu'illustre en même temps la représentation photographique.

Chaque photographie vraiment regardée, semble dire Marnette, est un musée mélancolique qui borde nos vies d'un étrange liseré de tristesse et de joie. Cette expérience de la photographie nous est devenue si familière que nous

n'en percevons plus la violence ni les particularités. C'est le propre en effet de tous les processus d'institutionnalisation culturelle : plus une institution culturelle se diffuse, plus elle s'enracine dans un univers donné, et plus elle paraît s'inscrire dans l'ordre des choses, plus elle paraît naturelle, évidente. Le processus culturel de naturalisation de l'image photographique dans la société contemporaine, somme toute, tend à rendre évidente et comme invisible l'évidence même de la photographie ! D'où, bien entendu, l'intérêt tout particulier de tels témoignages : ils font voir, à l'origine des processus d'intériorisation culturelle et en amont de toute construction intellectuelle, certaines des modalités d'inscription du phénomène photographique dans le monde contemporain.

On dira encore, peut-être, que ceci n'est pas nécessairement propre à la photographie, mais à l'histoire plus générale du portrait et de la représentation. Les mythes fondateurs de la peinture n'inscrivent-ils pas toute représentation, toute peinture, tout portrait, dans cette dialectique mémorielle de la présence et de l'absence, du désir, de la mélancolie, de la possession et de la perte ? Ainsi, par exemple de la fille du potier Dibutade dont Plinie raconte, dans *L'histoire naturelle* (livre 35, §151 et 152), qu'elle donna naissance à la peinture en dessinant le contour de l'ombre de son amant en partance pour un long voyage.

Il est vrai. Loin de moi l'idée, d'ailleurs, de nier les relations de proximité et de filiation que la photographie entretient avec les arts de la représentation qui lui préexistent. Mais, précisément, le dispositif photographique, tel qu'il est d'emblée intériorisé par la culture du XIX^e siècle, confère à la représentation ce surcroît de «vérité», de présence, de matérialité ou d'authenticité qui en constitue la singularité. L'évidence de la photographie est évidemment liée à sa puissance prétendue — c'est-à-dire culturellement construite —, d'attestation, marque irrécusable d'une présence dont l'image garde la trace. L'image photographique est perçue à la fois comme représentation et comme empreinte ou comme émanation. Et la *ressemblance* photographique, bien entendu, est toute imprégnée de cette double détermination. C'est cela dont témoigne si intensément le texte de Gaspard Marnette ; cela qui, d'une manière ou d'une autre, est mis en mots par la plupart des premiers commentateurs de l'image photographique.

Ainsi, vingt ans avant Marnette, l'un des premiers et des plus grands critiques de l'image photographique, Ernest Lacan, avait commenté dans une même perspective «biographique» le portrait du maréchal de Saint-Arnaud, présenté à l'exposition universelle de 1855. La mort récente de Saint-Arnaud, de retour de Crimée, donne au commentaire du critique un accent tout particulier :

«Où retrouver aujourd'hui, mieux que dans cette épreuve, les traits, le regard, l'attitude de celui qui repose maintenant dans la tombe ? [...] Ce portrait [...] est à la fois une biographie et une oraison funèbre. Quel document précieux pour l'historien, et combien on en peut trouver de

semblables dans les albums des portraitistes photographes ! Ce sont des galeries historiques où l'on retrouve tous les grands noms de notre époque : hommes politiques, généraux, poètes, artistes, savants, tous ceux qui auront leur place dans l'histoire sont là vivants, dans le rayon de lumière qui les a dessinés⁵.

On retrouve ici toutes les caractéristiques déjà croisées de l'image photographique : naturalité ambiguë ; perfection et troublante vérité de la représentation ; matérialité de la trace ; dialectique de la présence et de l'absence ; mémoire et réflexivité. Lacan, cependant, ne pouvait soupçonner l'ampleur à venir du mouvement de démocratisation du portrait photographique, ni bien entendu son extraordinaire importance culturelle. Le panthéon photographique dont il rêve, où se trouvent comme solidairement associés le critère de la célébrité et celui du bon goût, est au service d'une histoire collective exaltant les valeurs de la Nation. Bientôt le développement d'une production photographique de masse sera jugé, par Baudelaire notamment et par bien d'autres, comme décadence de l'art véritable du portrait⁶.

Mais c'est bien cette « décadence », précisément, qui constitue l'un des aspects les plus remarquables et les plus riches de l'histoire de la photographie. Le plus important, en effet, du point de vue de l'histoire culturelle, est la relative analogie des regards posés par Marnette sur la photo de ses parents et par Lacan sur celle de Saint-Arnaud. Cette analogie, en son lieu, révèle l'importance des processus d'uniformisation qui travaillent la société contemporaine et dont le portrait photographique représente peut-être l'un des plus puissants véhicules.

C'est bien au départ de tels processus d'uniformisation que les cultures occidentales trouvent à inscrire la catégorie de l'individu au centre même de leur fonctionnement. Et c'est bien à l'horizon de cette nouvelle configuration du social que le sujet se doit de trouver, lui-même, les chemins d'une intériorité pourtant communément partagée. Mémoire de soi, mémoire de l'autre ; intériorité ; identité et différence. Marnette, en attachant son œil au portrait de ses parents, fait son entrée dans le monde contemporain : il nous ressemble comme un frère.

1 Certains éléments de ce texte ont fait l'objet d'un développement préalable dans «Evidence of the Image. A few Suggestions for a Cultural History of Photography», dans Gabriele Wimbock, Karin Leonhard et Markus Friedrich (dir.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Lit Verlag, 2007, pp.504-520.

2 Le manuscrit est conservé aux Archives de l'Évêché à Liège. René Leboutte en a donné une édition partielle et abondamment commentée sous le titre *L'archiviste des rumeurs*, Liège, Éditions du Musée de la Vie Wallonne, 1991. Je cite le texte d'après le manuscrit original : *Mélanges...*, cahier IV, pp.70-76.

3 «Notre bonne mère surtout, si aimante, si bonne, si dévouée, si généreuse, songeant plutôt au bien-être de ses enfants qu'au sien propre ; travaillant à cet effet tôt et tard et fermement aux plus durs travaux, s'épargnant pour ainsi dire le nécessaire à elle-même pour contenter ses enfants et les gens de son ménage [...] ; ne se rebutant jamais contre aucun obstacle de la misère, s'appuyant sur la Providence, aimant la justice, grondant, reprenant ses enfants et les gens de son ménage, lorsqu'ils s'écartaient du devoir, tout en nous aimant tous d'un vrai amour sans borne. Voilà ses qualités. Elle m'aimait surtout d'un amour particulier parce que je lui avais été fidèle et dévoué ; son sang coulait dans mes veines ; nous nous comprenions si bien [...]. Si elle me voyait malade, cela lui causait de la peine ; je lui ai déjà entendu dire que si le bon Dieu voulait reprendre l'un de nous deux, elle le priait de la reprendre et de me laisser vivre. Quel amour maternel ! Comme cet amour partait du cœur ! Comme il était vrai cet amour ! [...]».

4 «Mon père, très bon de caractère, se ressentait du laisser aller de sa mère. Ma mère eut beaucoup à travailler, à batailler contre eux pour tenter de détruire, de chasser cet alourdissement, cet énervement qui se trouvait en eux du côté du travail et de l'économie. Tout reposa sur elle. Elle voyait à regret mon père ne pas taper ferme à l'ouvrage comme doit faire un bon père de famille ; elle voyait sa belle mère au lieu de s'attacher à économiser, profaner, répandre les ressources du ménage, pendant qu'elle, ma mère, était dans les fermes à faire des ouvrages comme un homme pour gagner de petites journées. [...]

Mon père n'était pas méchant ; il aimait d'un grand amour son épouse et ses enfants. Ce n'était pas un joueur, un grand dépravé, ni un ivrogne, quoiqu'il buvasse pourtant assez volontiers la goutte. Il savait assez bien tirer tout le parti possible de nos petites propriétés en y plantant des arbres, en entretenant les haies ; il savait dresser à peu de frais une étable de cochons, raccommode une boiserie de ménage, tirait parti du moindre vieux clou et des moindres morceaux de bois ; mais il y mettait le temps. Pour les gros travaux de culture et d'industrie, avec la force corporelle qu'il avait, il ne s'y employait pas comme il aurait dû le faire : il laissait cela à ma mère, sa femme dans les trois quarts des cas. Lui il choisissait les ouvrages qui lui plaisaient, qui tiraient plus sur passe-temps que son ouvrage de père de famille [...]

Mon père enfin n'avait pas l'énergie de ma mère ; il aurait pris moins d'embarras pour les affaires de son ménage ; il n'était pas homme à lever de grands obstacles et à lutter énergiquement contre la misère. Il n'aimait que les moyens les plus faciles».

5 Ernest Lacan, *Esquisses photographiques. À propos de l'exposition universelle et de la guerre d'Orient*, Paris, Grassart et A. Gaudin et Frère, 1856, pp.42-43 (réimpr. Paris, Jean-Michel Place, 1986).

6 «Les progrès techniques qui rendirent possible la réussite du portrait photographique, résume Gisèle Freund, sont ceux-là mêmes qui lentement la condamnent à sombrer», *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p.85.