

Le portrait et ses marges¹

CARL HAVELANGE
MAÎTRE DE RECHERCHES FNRS
4 AVRIL 2014



Hans Holbein le Jeune (1497-1543), Portrait de sir Henry Wyatt, vers 1535, musée du Louvre.

¹ Conférence présentée dans le cadre du séminaire du Centre Prospéro « Limites et frontières », Bruxelles, Université Saint-Louis, 4 avril 2014 et, sous une forme sensiblement différente, dans le cadre de la journée d'études « Connexions. La nature, l'art et le laboratoire », Louvain-La-Neuve, Université Catholique de Louvain, Laboratoire d'Anthropologie Prospective, 4 avril 2014.

Qu'est-ce qu'un portrait? Un portrait – telle est la définition qui, depuis le XVII^e siècle, est sans cesse reconduite –, est “la représentation au naturel d'une personne singulière”. Et par “personne”, bien entendu, on désigne exclusivement la représentation d'un individu humain. Portrait: « ce mot », lit-on par exemple dans le *Dictionnaire français* de Richelet, en 1689, « se dit des hommes seulement et en parlant de peinture. C'est tout ce qui représente une personne d'après nature avec des couleurs »². Ou encore, dans le *Dictionnaire* de l'Académie française, qui lui est à peu près contemporain : « Image, ressemblance d'une personne, par le moyen du pinceau, du burin, du crayon »³. La définition, dès lors, est à peu près stable, éblouissante de clarté et d'évidence et correspond, aujourd'hui encore, au sens commun.

Mais ce qui passe pour évident n'en est pas moins le produit d'une construction historique. C'est le propre des phénomènes ou des institutions culturels : ils sont travaillés par un processus d'invisibilisation, de naturalisation ou d'évidentialisation qui marque, chaque fois, le point d'ancrage le plus profondément arrimé. L'invention du portrait, au sens où nous entendons ce mot, en son acception moderne, est bien une affaire de valeurs, d'idéologie ; elle est la marque d'une culture, d'une anthropologie – d'une *politique* – dont témoigne très éloquemment l'évidence lexicale en laquelle elle paraît d'abord se dissoudre. Que le sens du mot portrait se précise de la sorte dans le courant du XVII^e siècle n'étonne évidemment pas. L'avènement de la modernité – la triomphante et tragique solitude de l'homme moderne –, se paye au prix fort d'une coupure radicale entre l'homme et le reste du monde⁴. Voici Malebranche, par exemple, en 1674, dans *La recherche de la vérité* :

"Ainsi, dans les animaux, il n'y a ni intelligence, ni âme comme on l'entend ordinairement. Ils mangent sans plaisir, ils crient sans douleur, ils croissent sans le savoir, ils ne désirent rien, ils ne craignent rien, ils ne connaissent rien; et s'ils agissent de manière qui marque l'intelligence, c'est que Dieu les ayant faits pour les conserver, il a formé leurs corps de telle façon qu'ils évitent machinalement et sans crainte tout ce qui est capable de les détruire"⁵.

La manifestation dogmatique, scientifique ou philosophique de la solitude et de l'élection humaines est contemporaine de la spécification lexicale du terme portrait. André

² Pierre RICHELET, *Dictionnaire français*, t. II, Genève, 1689, p. 194 (cité par Edouard POMMIER, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 17).

³ *Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, Paris, 1694, p. 586 (*ibid.*).

⁴ Je me permets, sur cette question, de renvoyer à mon livre *Del'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.

⁵ Cité par Elisabeth DE FONTENAY, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard, 1998, p. 295.

Félibien, le grand théoricien français de la peinture, écrit, exactement au même moment que Malebranche:

« Le mot de peindre est un mot general, qui s'estend à tout ce qu'on fait lors qu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; neantmoins on ne l'employe pas indifferemment à toutes sortes de sujets. On dit le *Portrait d'un homme* ou *d'une femme* ; mais on ne dit pas le *portrait d'un cheval, d'une maison* ou *d'un arbre*. On dit *la figure d'un cheval, la representation d'une maison, la figure d'un arbre* »⁶.

Mais le mot ne se superpose pas à la chose et ne fait que couronner une longue évolution. L'avènement moderne du portrait comme genre pictural majeur précède en effet, de loin, l'Age classique et les développements de la philosophie rationaliste. L'image est en amont du texte, non seulement comme témoin, mais aussi comme acteur du long processus, entre XVe et XVIIe siècle, qui conduit à la modernité. Ainsi, selon Philippe Descola, l'ontologie naturaliste, qui caractérise la modernité occidentale, s'est d'abord rendue visible « dans les représentations iconiques avant d'être systématisée dans le discours »⁷. L'apparition précoce du portrait moderne, c'est-à-dire la célébration picturale de l'individu, telle que Tsevan Todorov en a reconstitué la genèse dans son livre célèbre sur la peinture flamande⁸, témoigne donc d'une culture réservant à l'homme seul les privilèges de l'intériorité. Le portrait se donnerait comme figure, comme représentation de cette intériorité exclusivement humaine – « la peinture de l'âme » –, contrastant avec l'apparition contemporaine de la peinture de paysage – « l'imitation de la nature » –, révélant quant à elle l'espace désormais unifié des contiguïtés matérielles qui marque, complémentairement, l'ontologie naturaliste.

D'aucune manière je ne veux ici trop simplifier les puissantes analyses de Philippe Descola qui, justement, par la force catégorielle de son anthropologie, permet de reconnaître et d'identifier le caractère historiquement et culturellement localisé des « schèmes d'identification » qui nous caractérisent. De même, dans le cadre plus sociologique ou plus « éliasiens » qui est le sien, le livre de Todorov reste-t-il, lui aussi, très suggestif : c'est bien le développement de la « société des individus » qui est en jeu, et comme mis en images, dans la peinture flamande, puis européenne, de la fin du Moyen âge et de la Renaissance ! Ce que je

⁶ André FELIBIEN, *Des principes de l'architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire propre à chacun de ces arts*, à Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 707.

⁷ Philippe DESCOLA, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Musée du quai Branly/Somogy, 2010, p. 73.

⁸ Tzvetan TODOROV, *Eloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004 (1ère éd. : 2000).

tiens simplement à mettre en évidence, c'est que de telles analyses – « historiques » – habitent ou configurent implicitement, ou plutôt « répondent » très évidemment à la définition spontanée, à l'*idée* que nous nous faisons du portrait.

Le portrait, donc, est « le propre de l'homme ». Parmi les existants, seul celui-ci possède un visage. Et cette conscience ou cette valeur spécifiquement humaine dont le visage est le lieu d'élection et que le portrait révèle, ne se réalise, ne s'épanouit vraiment qu'avec la modernité. Dès lors faut-il montrer aussi, pour correspondre à cette raison historique en laquelle s'inscrit la figuration de l'homme, qu'avant la modernité, le portrait n'existe pas, ou pas vraiment. C'est l'argument, en effet, qui ouvre et qui résume aussi bien le livre de Todorov que celui de Descola :

« A un moment de l'histoire de la peinture européenne, des individus s'introduisent dans l'image : non les êtres humains en général, ni les incarnations de telle ou telle catégorie sociale, mais des personnes particulières, pourvues d'un nom et d'une biographie (que de nos jours parfois nous ignorons) ; en d'autres mots surgit alors le genre du *portrait*. On ne voit donc plus dans ces tableaux des personnages réductibles à des schémas, agissant comme des signes, mais des êtres ordinaires, qu'on pourrait encore rencontrer tous les jours en sortant de chez soi. Cette révolution se produit au début du XVe siècle, de la manière la plus nette au nord de l'Europe, dans des terres alors attachées à la France [...] C'est dans ces tableaux que nous voyons les premières personnes qui nous ressemblent – encore que les visages de nos contemporains possèdent rarement ce degré de concentration, d'intériorité intense que semblent partager nos lointains ancêtres ; c'est là que s'opère la découverte de l'individu, ce qui veut dire aussi que c'est là qu'on entendra son premier éloge. Les pages qui suivent esquissent, à grands traits, l'histoire de cette découverte et de cet éloge »⁹.

Et dès lors faut-il parallèlement indiquer que, *avant*, la figuration de l'homme ne correspondait pas – ou pas tout-à-fait – à ce que nous appelons des portraits :

« Une telle manière de dépeindre l'individu tranche sur les portraits de l'Antiquité et les icônes de l'Orient chrétien. En Grèce ou à Rome le portrait peint ou sculpté représente soit un défunt dont on souhaite conserver le souvenir, soit un personnage puissant ou ayant atteint une certaine notoriété que l'on glorifie par ce moyen. Tout en n'étant, semble-t-il, pas trop infidèles au modèle, ces images tendent néanmoins à figurer plutôt des catégories de personnages que des individualités : elles visent la singularisation d'une personne au sein d'un type par l'ajout d'attributs, non sa mise en scène dans un milieu de vie familial qui la prolonge en lui donnant une partie de son particularisme [...] [Et] dans le portrait iconique, c'est moins la ressemblance qui compte, que la conformité par rapport à un modèle idéal »¹⁰.

⁹ Tsvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 10-11.

¹⁰ Philippe DESCOLA, *op. cit.*, p. 80.

Ainsi – c’est sur ce point que je veux insister – la définition commune du portrait, en son aveuglante évidence, est-elle porteuse d’une double spécification implicite : *anthropologique*, d’une part – le portrait est le propre de l’homme ; *historique*, d’autre part – le portrait est une invention moderne. Cette double caractérisation constitue ce que l’on pourrait appeler la « théorie implicite du portrait », qui suppose à la fois l’assignation d’une essence et la référence à un genre. Pour le dire d’un trait : le portrait est l’instrument par quoi se révèle et s’affirme une humanité, triomphante, marquée par le processus historique de l’individuation ou de la subjectivation en lequel, finalement, elle s’accomplit.

Le portrait et tout aussi bien le visage, dont celui-là est, d’abord et électivement, la représentation. De ce point de vue, l’on pourrait établir la même distinction qu’Alain Roger proposait pour le paysage en distinguant « paysage in situ » – c’est-à-dire le paysage tel qu’il s’est construit et qu’il constitue nos environnements –, et « paysage in visu » – c’est-à-dire la représentation du paysage. Il existe entre « visage » et « portrait » la même relation qui mériterait d’être explorée plus avant¹¹. Mais je me contenterai ici de repérer à propos du visage quelques évidences que l’on retrouve sous toutes les plumes et qui permettent de mieux reconnaître l’ancrage très profond de la théorie implicite du portrait. Entre tant d’exemples, Bruno Chenu, l’un des théologiens marquants du XXe siècle, à la fin de sa vie, consacre un ouvrage à la question, pour lui essentielle, du visage et du regard :

« Partons de la constatation la plus banale, mais non la moins significative: l’homme est le seul être qui ait un visage. Nous ne parlons pas du visage du chat ou du chien, animaux familiers s’il en est. Seul l’être humain a visage, mieux: est visage. Le visage marque l’accès à l’humanité, en dehors de toute confusion des vivants. »¹²

Ou Emmanuel Levinas, bien entendu, qui organise autour de cette question l’argument central de *Totalité et infini*, ou qui écrit, dans un autre texte, cette formule pour le moins lapidaire : « Le visage est la percée de l’humain dans la barbarie de l’être »¹³! On pourrait multiplier les illustrations *ad libitum*. On pourrait aussi identifier les valeurs dont le visage est l’expression: il est ainsi, à la fois témoin de l’humanité comme « espèce » et, chaque fois unique, témoin du régime d’irréductible singularité qui caractérise la société des individus; il est aussi, toujours, porte battante entre le visible et l’invisible, le signe visible d’une intériorité, « miroir de l’âme » ou « image de Dieu »; il est enfin le lieu, visible lui aussi, où s’exprime l’essentielle liberté de l’homme, que bien des chimères physiognomoniques et

¹¹ Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

¹² Bruno CHENU, *La trace d’un visage. De la parole au regard*, Paris, Centurion, 1992, p. 16.

¹³ Emmanuel LEVINAS, *Entre nous. Essai sur le penser-à-l’autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 208.

anthropométriques – nous disent en chœur et comme rituellement tous les historiens – ont menacée. Si le visage est témoin de l'intériorité humaine, s'il en révèle les passions, les émotions, les intentions, encore cette parole reste-t-elle pleinement ouverte et comme toujours en attente d'élucidation :

« Le visage est un mi-dire », écrit David Lebreton, dans un livre parfois plus suggestif par les représentations qu'il véhicule que par la profondeur de ses analyses, « un chuchotement de l'identité personnelle, non une affirmation caractérogique à l'abri de toute ambiguïté [...] Ainsi [...], s'il signale l'individu, demeure-t-il muet sur ce qu'on peut attendre de lui. La malléabilité de ses traits, de sa forme, confronte à une énigme »¹⁴.

*

Voici donc, rapidement balisé, l'espace de significations où se déploie l'idée que, communément, nous nous faisons du portrait. Un espace, en effet, de *déterminations* culturelles très fortement affirmées en lequel le portrait est donné comme l'expression par excellence d'une humanité essentiellement moderne, marquée par la figure de l'individu et l'ensemble des caractéristiques ou des valeurs qui s'y trouvent associées. Ceci, bien sûr, n'est qu'une ligne de crête, mais autour de laquelle paraît effectivement s'organiser, généralement, communément, officiellement, la question du portrait et ce, jusque et y compris dans les opérations plus modernes ou contemporaines de déconstruction figurale du visage.

Cette ligne de crête, ou cette grille de lecture qui semble comme pliée sous l'évidence même de la définition du portrait, peut être sans difficulté troublée ou mise à mal : une frontière, celle de l'homme en sa qualité d'individu moderne ou de sujet, bien plus incertaine qu'il y paraît et comme toujours menacée d'être franchie ; une frontière, surtout, que *l'expérience* du portrait – telle est l'hypothèse que je voudrais maintenant soutenir –, ne cesse de rendre poreuse.

Je ne parlerai pas, ici, du portrait animal, de sa possibilité ni de son histoire. Mais ne suffit-il pas de porter le regard sur certains de ces portraits pour rendre évident le caractère « idéologique » de l'assignation à la seule humanité du privilège de la visagité ?

¹⁴ David LEBRETON, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 1992, p. 53-54.



Deux portraits de Waler Schels (Walter SCHELS et Sabine SCHWABENTHAN, *Visage animal. Un bestiaire photographique*, Chamalières, Artémis éditions, 2002).

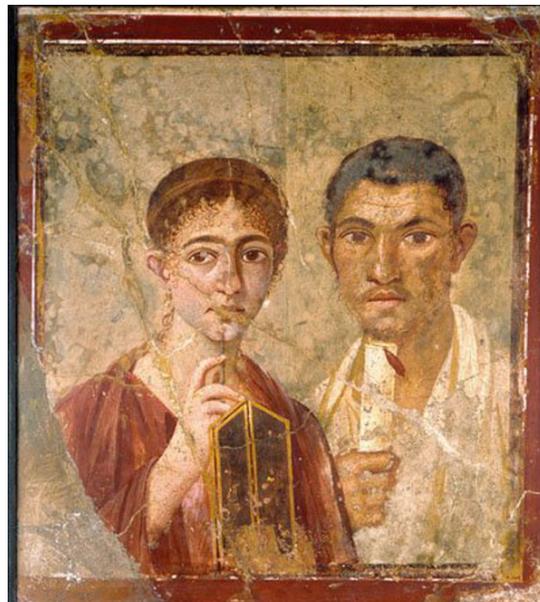
Portraits d'animaux, ou bien portraits de choses, d'arbres, de feuilles, de brindilles ou de pierres: la singularité, l'unicité, l'expressivité, l'identité, l'intériorité, la « visagéité », donc, sont-elles, vraiment, privilèges humains ? Et l'idée du portrait ne réside-t-elle pas, tout autant, sinon plus, dans le geste de représenter ainsi que dans le système d'intentions qui l'organise, plutôt que dans l'objet ou dans le modèle qui est représenté ?





Carl Havelange, *Trois visages de pierre*, photographies inédites

Je ne parlerai pas non plus de certains portraits que nous conservons de l'Antiquité, certaines fresques de Pompei ou les portraits du Fayoum. Ne suffit-il pas de les regarder pour ébranler l'idée que le portrait, en ses déclinaisons individuées, est une invention de la modernité européenne ?



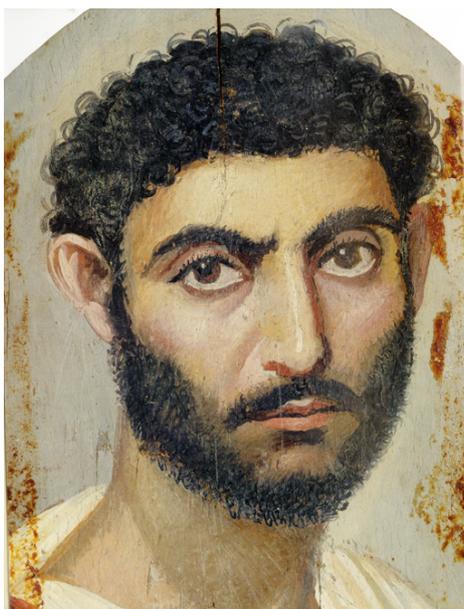
Portrait du boulanger Paquius Proculus et de sa femme
1er siècle, 65x58 cm, Musée archéologique de Naples.



Peinture sur verre, médaillon provenant de Pompéi, 1^{er} siècle,
Musée archéologique de Naples.



Portraits du Fayoum - *Demos*, c.75-100
Le Caire, Musée Egyptien.



Portraits du Fayoum - *Homme*, c.117-138
Munich, Antikensammlung.

Je n'en parlerai pas, ni des portraits du Fayoum, ni des portraits d'animaux, si ce n'est pour valider, rapidement, par ces images, l'intuition que *l'expérience* du portrait n'est pas réduite aux frontières que paraissent lui assigner la définition « moderne » et la « théorie implicite » qui la soutient, mais qu'elle s'ouvre, au contraire, pour nous, au départ même de cette définition, comme un espace, moderne, celui-là, effectivement, un espace d'expression où le sujet en même temps s'affirmerait et s'absenterait : l'espace, idéal, d'une indétermination... Et que cette indétermination soit nourrie, chaque fois en des équations nouvelles, par l'ensemble des significations qui, depuis ses plus lointaines origines et jusqu'à aujourd'hui, depuis les crânes surmodelés de Jéricho et jusqu'aux *selfies* de nos téléphones portables, habitent et animent la figuration des êtres et des choses : ainsi, et sur le même horizon mimétique, la dimension funéraire des portraits du Fayoum et la dimension délicieusement critique des portraits animaux de Walter Schels.

Cette hypothèse et, tout aussi bien, son moyen ou son instrument, est celle d'une *expérience* du portrait. C'est moins, en effet, dans le surplomb de la théorie que dans l'expérience muette du portrait que se tient l'essentiel des significations que je tiens à identifier et à rendre intelligibles. Le portrait est d'abord une *expérience*, celle de *l'artiste*, du

modèle ou du *spectateur*, en laquelle s'éprouve et se négocie l'énigme de l'identité, le portrait comme expérience de soi et du monde, expérience ouverte, par la grâce de l'image, son silence, sa douceur et en même temps sa violence, expérience pure du portrait où s'indéterminent et se croisent, dans le présent perpétuel de l'image, les temps, les fonctions, les rites, les joies, les tristesses, les significations, les usages.

Mais comment atteindre, comment documenter, comment comprendre cette dimension d'expérience qui constitue le portrait, pourrait-on dire, en machine de vision ? Peut-être, d'abord, en acceptant, ou en réclamant, que l'analyse elle-même, historienne, philosophique, anthropologique, soit une forme d'expérience, parmi d'autres, en laquelle le portrait se donne à voir et à penser. Et dès lors accepter ou réclamer pour l'analyse qu'elle soit, d'abord, un « récit d'expérience », ainsi contigu, à la fois distinct et cependant noué, entrecroisé à d'autres modalités de l'expérience en lesquelles le portrait se révèle : l'analyse, n'est-elle pas l'une des formes de la réception ou de l'expérience spectatorielle ? Que voit-on lorsque l'on voit un portrait ? De quelle expérience ce voir est-il le véhicule ? Et par quelle manière de récit puis-je en rendre compte ? L'idéal, bien entendu, *devant l'image*, avec l'image, serait de pouvoir faire jouer plusieurs « récits d'expérience » – celui du modèle, de l'artiste, du spectateur auquel viendrait seulement, et sans violence, s'ajouter celui du critique. Mais les documents généralement font défaut et c'est au critique qu'incombera la tâche de mettre en récit ce multiple silence en lequel l'image se tient, s'anime et se lève...

*

Les documents généralement font défaut. Mais pas toujours, cependant... Je voudrais convoquer l'un d'entre eux. Un « récit d'expérience », celui qui me bouleverse le plus et qui me hante depuis des années sans que je parvienne à en épuiser ni la beauté, ni la puissance suggestive. On doit ce récit à peu près inconnu à la plume improbable d'un modeste ouvrier armurier de la région liégeoise, Gaspard Marnette, né à Vottem en 1837 et mort en 1908 dans ce même village qu'il n'a pratiquement jamais quitté. Gaspard Marnette a comme particularité d'avoir effectué très correctement ses études primaires à l'école du village où il a appris à lire et à écrire, ce dont il tire gloire et dont il fera usage, pendant cinquante années, en tenant, dans des cahiers d'écoliers, la chronique minutieuse de tout ce qu'il peut observer dans son village, soit plus de deux mille pages couvertes d'une écriture appliquée que Gaspard intitule lui-même : « *Mélanges des faits qui se sont passés à Vottem* ». Document ethno-historique de toute première importance, je n'en considère ici que quelques pages.

Cela se passe en 1877, par une belle matinée de printemps, en avril, 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 »¹⁵.

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 et où nul ne possède encore un portrait de lui-même ou de ses proches:

« 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 venait 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 :

¹⁵ Le manuscrit est conservé aux Archives de l'Evêché à Liège. René Leboutte en a donné une édition partielle et abondamment commentée sous le titre *L'archiviste des rumeurs*, Liège, Editions du Musée de la Vie Wallonne, 1991. Je cite le texte d'après le manuscrit original : *Mélanges...*, cahier IV, p. 70-76.

« Ma petite nièce Marie qui avait 4 1/2 ans 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 ajoutera ceci, 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 : Pépète 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. 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, 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 image et obscurcissant au contraire celle de son père par la description presque complaisante de ses faiblesses. Ainsi l'expérience du portrait 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 possibles le regard porté sur la photographie de ses parents.

Grâce au portrait, Marnette, de manière inédite, 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.

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 *sujets* et non plus seulement comme membres d'une communauté. Dans le même mouvement, comme s'il voulait révéler l'essentiel du phénomène photographique ou du portrait, il situe encore son expérience dans une mise en abîme du temps vécu et lui confère 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 ».

Plus loin dans le texte, considérons cet autre 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 Elisabeth 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 le portrait photographique comme une sorte de rituel funéraire par anticipation. Et les larmes de joie et de tristesse d'Elisabeth Marnette, en leur dualité, disent les figures inextricablement mêlées de la présence et de l'absence qui travaillent au cœur de tout portrait, figures dont la photographie permet l'universalisation au XIXe siècle et en lesquelles, surtout, se réactualisent, avec quelle force et quelle intensité, les mythes fondateurs de la peinture et du portrait : celui, notamment, de la fille du potier Dibutades que Plin raconte au livre XXXV de l'Histoire naturelle et qui inscrit le portrait – l'idée même de la peinture – dans cette dialectique mémorielle de la présence et de l'absence, du désir, de la mélancolie, de la possession et de la perte.

Marnette, en ce lieu d'émotion, pour lui, 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 l'expérience du portrait telle qu'elle s'actualise, ici, dans la représentation photographique.

C'est tout cela qui me paraît extraordinaire dans le texte de Marnette et qui mériterait un développement beaucoup plus long. Tout cela, et au moins deux choses. L'évidence de l'image, tout d'abord, en sa dimension d'expérience, *l'agence* du portrait, somme toute, qui véritablement met en mouvement la vie de Marnette. Et la co-présence, ensuite, dans ce récit exemplaire, de tous les axes de signification qui caractérisent le portrait et sa très longue histoire : toutes les cartes surgies, en même temps et comme par magie, dans les mains de Marnette et battues par lui avec la sûreté, dirait-on, du plus habile théoricien ! Dimension mémorielle, rituelle ou funéraire du portrait ; construction intérieure de la ressemblance à quoi se noue, notamment, la dimension esthétique du portrait ; fonction sacrée et fonction politique ; processus de subjectivation ou d'individuation ; tensions de la présence et de l'absence, de l'index et de l'icône ; relations entre extériorité et intériorité, le portrait comme

miroir de l'âme et manifestation de l'invisible. Rien n'y manque, vraiment ! La gourmandise conceptuelle de Gaspard Marnette, son ardeur à signifier, a quelque chose d'encyclopédique.

*

On ne conserve pas, malheureusement, les portraits photographiques des parents de Gaspard Marnette. On sait cependant qu'ils étaient de grande taille et, selon toute vraisemblance, d'excellente facture. Marnette, en effet, n'a pas lésiné sur la dépense : l'opération lui coûte une cinquantaine de francs, soit l'équivalent, à peu près, d'un mois de salaire. Il s'est d'ailleurs adressé au meilleur opérateur de la ville, Alphonse Plumier, photographe commerçant, mais portraitiste de talent dont la réputation s'est étendue au-delà des frontières de la ville et du pays. Il s'agit, ici aussi selon toute vraisemblance, de portraits en buste, sobres et décontextualisés, c'est-à-dire découpés sur un fond neutre, sans toile peinte ni l'attirail de décor et d'attributs qui caractérisent, souvent, la photographie de studio ; de grands portraits solennels et graves, des portraits qui vous regardent, également, avec cette ardeur muette ou cette intensité sans âge qui caractérisent ce genre d'ouvrages. En tout cas me plaît-il de les imaginer comme tels, à la manière, pourquoi pas, d'un portrait de Nadar ou à la manière de la foule de ceux qui reposent encore, sans toujours que nous le sachions, dans nos greniers et nos albums de famille.



Photographie de famille anonyme, Liège, vers 1910.

Il me plaît de les inscrire, par l'imagination, dans la série des portraits qui me plaisent, me touchent ou me bouleversent. Ceux-là à propos desquels nous n'avons pas une seconde d'hésitation, du Fayoum à aujourd'hui, pour dire : ce sont des *portraits*. C'est-à-dire qu'ils sont « la représentation au naturel de personnes singulières », mais de personnes également qui, du fond du passé si proche et si lointain où elles se tiennent immobiles, nous regardent sans nous voir et nous ressemblent. Ce ne sont pas tous les portraits, donc, mais nous les reconnaissons, au premier coup d'œil, à la fois comme nôtres et comme véritables. Je ne sais comment l'exprimer autrement.

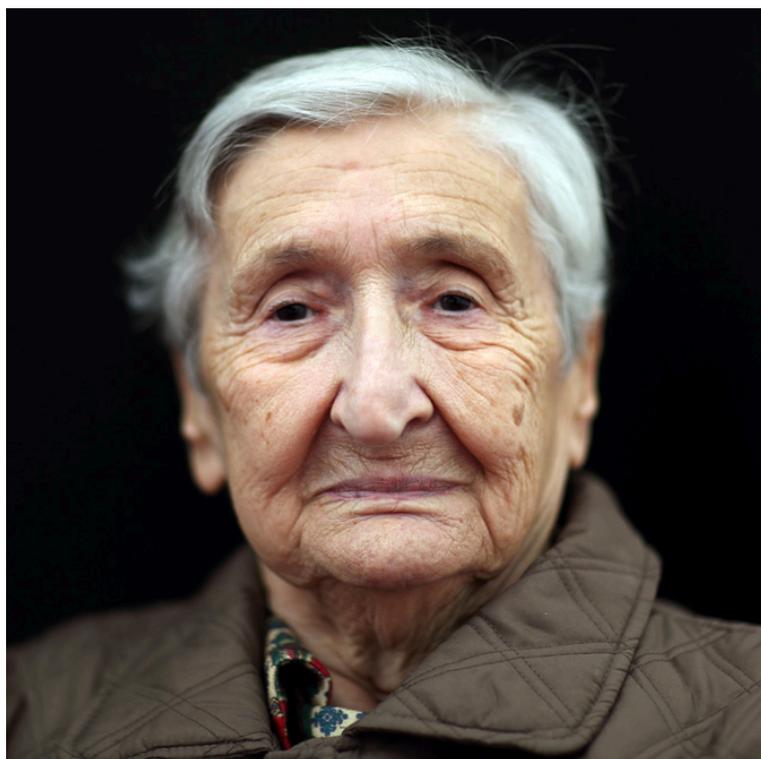
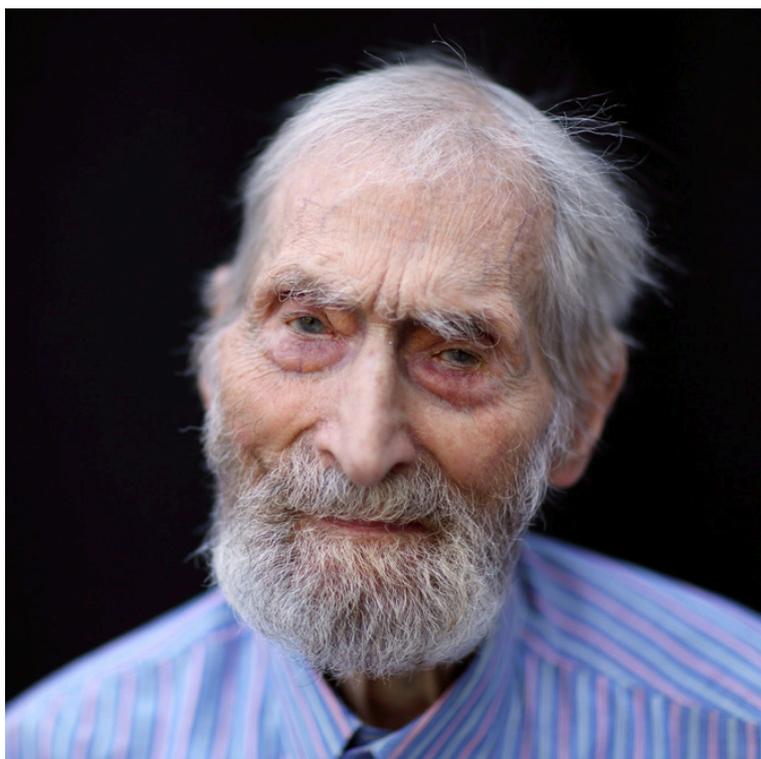
C'est la série chaude des portraits qui nous aimantent et qui sont en nous, de toute façon, comme une sorte de mémoire, inconsciente et collective, le dépôt en couches feuilletées, au fond de nous, de l'expérience au long cours du portrait. C'est cela qui s'éveille, chez Marnette, et qui s'organise comme spontanément sous le coup de l'émotion et de la violence, l'extraordinaire nouveauté que constitue, dans son univers, l'apparition du portrait photographique.

Que l'on me comprenne bien. Il ne s'agit pas ici de tout mélanger – les temps, les discours, les mediums – ni d'absolument méconnaître la succession des causes et des effets ou les vertus communes d'une saine chronologie successive et linéaire. Mais n'est-ce pas le propre, justement, des phénomènes culturels de charrier invisiblement avec eux les lourdes et profondes alluvions de leurs significations enchevêtrées, toutes les expériences collectives en lesquelles, du plus lointain de leur institution, ils se constituent, se renouvellent et, sans cesse, s'actualisent ? N'est-ce pas, précisément, en ce pouvoir d'actualisation que les *institutions* culturelles – c'est-à-dire ces phénomènes collectifs qui, perpétuellement, vont s'instituant, ces phénomènes *dans le temps* qui vont se souvenant, se transformant, s'actualisant –, trouvent à s'inscrire en chacun d'entre nous en termes, justement, d'expérience ? Les temps se mêlent, effectivement, ils se mêlent en chaque image – ces agrégats d'hétérogènes comme dirait Didi-Huberman. Ils se mêlent en chaque image, et tout aussi bien et peut-être plus encore, je veux dire à la fois plus éloquemment et plus profondément, en l'expérience que nous en faisons, que nous en soyons le critique, le spectateur, le modèle ou l'artisan. Chaque image, certes, s'inscrit dans un contexte historique déterminé, mais l'expérience qui la fonde et qui l'anime, l'expérience qui la met en mouvement, enjambe allègrement et agence l'un à l'autre ces temps, ces époques, ces contextes.

Ainsi Marnette, encore lui, pour qui je pense avoir indiqué tout ceci. Mais aussi, chez lui, par le récit qu'il fait, avec la foule de ceux qui l'accompagne, avec la photographie et avec tout ce qu'elle rend possible au XIXe siècle, avec Marnette, donc, jusqu'à cette manière de rétro-causalité qui révèle et confère au mythe des origines la plénitude de sa signification : la jeune femme de Pline n'est ni princesse ni notable, mais le modeste rejeton d'un artisan de Corinthe, le potier Dibutades. C'est elle qui invente la peinture, le portrait, et son usage anonyme, deux mille ans plus tard, universalisé par la grâce de la photographie pour tous ; Marnette, ouvrier armurier de Vottem, circonscrivant l'ombre de sa mère, ressemble comme un frère à la fille du potier de Corinthe!

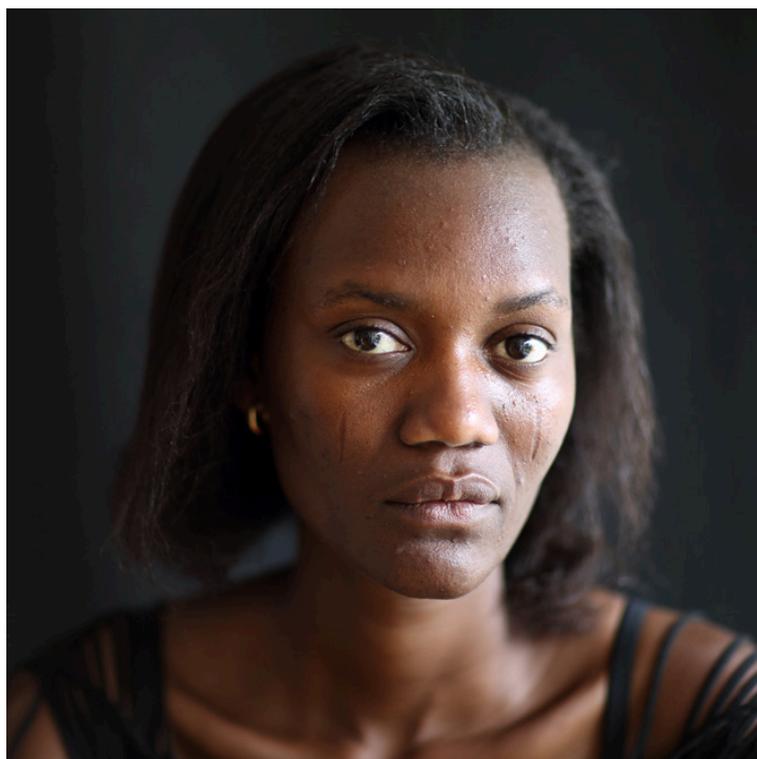
Les temps se mêlent, se croisent, s'enchevêtrent et s'actualisent dans l'expérience du portrait, expérience immémoriale des corps et des visages dont nous sommes les héritiers. J'en veux pour témoin, également, le travail photographique que je mène, dans l'exacte contiguïté de ces réflexions. Pour penser l'expérience du portrait – ou le portrait comme modalité de l'expérience –, je veux pouvoir m'autoriser, non seulement de l'expérience que j'en fait en qualité de spectateur, de critique ou d'historien, mais également en qualité d'artisan. Le dispositif est toujours le même : des visages qui me sont familiers, un fond uniforme et noir, une lumière naturelle et généralement très basse, la demande adressée dans l'instant au modèle et la réalisation immédiate de l'image qui ne prend jamais plus de quelques dizaines de secondes, ainsi la négociation muette d'une relation photographique très sobre et très retenue et, en même temps, dans l'arrêt de ces quelques secondes, d'une extraordinaire intensité. Et chaque fois – presque chaque fois –, le même étonnement, le même éblouissement : ces visages, ceux des enfants ou ceux des vieillards, ceux de mes collègues, de mes amis, de mes étudiants, parfois, ou de mes connaissances, ces visages qui se donnent et s'abandonnent comme s'ils mobilisaient, en eux, instantanément, dans l'auratique suspension du moment de la prise, toute l'histoire de la peinture et de la représentation, toute la mémoire et toute l'expérience du portrait.











Visages, dix portraits inédits.

Je reconnais dans ces visages, et j’y cherche, les photographiant, les caractéristiques de ce que j’appelais plus haut, plus ou moins adroitement, des « portraits véritables », ceux-là qui se constituent en « séries chaudes », populations à la fois diverses et pourtant mystérieusement homogènes des visages qui nous regardent. Tous les portraits ne sont pas des portraits, mais seulement ceux-là ! Ce sont, me risquerais-je à écrire, des archi-portraits. Des archi-portraits qui assument et en même temps qui mettent en trouble ou en question les définitions modernes et désormais « naturalisées » du portrait. M’acheminant vers la conclusion de ce texte, c’est l’hypothèse que je voudrais maintenant formuler.

Quelles sont les caractéristiques de ces « archi-portraits », c’est-à-dire de ces portraits qui paraissent échapper au contexte de leur effectuation pour voyager librement parmi les espaces et les temps et qui, ainsi, constamment, nous rejoignent ? Il y a le regard, généralement, mais pas toujours, comme adressé au spectateur, ces regards qui se lèvent vers nous et nous regardent sans nous voir, parfois, et qui souvent, d’ailleurs, ne sont pas exactement dans l’axe de notre œil mais très légèrement, imperceptiblement, à côté. Jean-

Christophe Bailly, dans son livre magnifique sur les portraits du Fayoum, *L'apostrophe muette*, a longuement parlé de ces regards, autrement, me semble-t-il, que Jean-Luc Nancy dans les deux ouvrages qu'il a récemment consacré à cette question¹⁶. Il y a aussi, très fréquemment mais pas toujours, l'absence de contexte, les visages et les bustes et les mains, parfois, qui se détachent sur un fond uniforme et neutre, comme pour mieux s'isoler dans la seule intensité de leur présence. Mais il y a encore autre chose, dont je voudrais prendre la mesure : la mesure d'un décalage, d'un écart, voire d'un retournement, qui caractériserait ce que j'appelle, faute de mieux, les archi-portraits ou, tout au moins, ceux-là dont on ne doute pas qu'il soient des portraits et que l'on place spontanément, évidemment, dans ce que j'appelle les « séries chaudes ».

Alors revenons brièvement au début, entre XVe et XVIIIe siècles, au moment où, avec l'avènement de la modernité, – de l'invention de la perspective par Brunelleschi à celle de l'image rétinienne par Kepler –, se spécifie et se stabilise peu à peu la signification moderne du mot portrait comme « peinture au naturel d'une personne singulière ». Mais, justement, comment se définit la peinture parmi les théoriciens qui en fondent la modernité ? Chez Alberti, évidemment, dans le *De pictura*, comme, plus tardivement, chez Lomazzo ou chez Félibien, par exemple ? Comment se définit la peinture ? Et bien, de manière systématique, au départ de la notion albertienne d'*historia*, la peinture se définit par le mouvement. Lisons Alberti :

« Toute chose qui change de lieu a sept directions pour se mouvoir : vers le haut ou vers le bas, vers la droite ou vers la gauche, en s'éloignant de nous ou en revenant vers nous. Le septième mode de mouvement est le déplacement qui se fait en tournant en cercle. Je désire que tous ces mouvements soient dans la peinture ; que certains corps se dirigent vers nous, que d'autres s'éloignent d'ici, certains à droite, d'autres à gauche, et que certaines parties de ces mêmes corps soient aussi dirigées vers le spectateur, que d'autres reculent, que certains s'élèvent et que d'autres tendent vers le bas »¹⁷.

Mouvement des corps qui animent la totalité du tableau, en disent l'histoire et en harmonisent l'action. Mouvement des corps, mais aussi, mouvement indissocié des âmes qui affleurent dans les gestes et se montrent à la surface des visages :

« L'histoire touchera les âmes des spectateurs lorsque les hommes qui y sont peints manifesteront très visiblement le mouvement de leur âme [...] Mais ces mouvements de l'âme sont révélés par les mouvements du corps. Nous voyons ainsi que quand

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait et L'autre portrait*, Paris, Galilée, 2000 et 2014.

¹⁷ Leon Battista ALBERTI (1404-1472), *De la peinture/De pictura (1435)*, préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula/Dédale, 1992, p. 181.

certains sont tristes [...], leurs sens et leurs forces sont engourdis, leur allure languissante, leurs membres pâles et chancelants [...] Le front de ceux qui sont affligés est plissé, la tête penchée et tous les membres pendants comme s'ils étaient épuisés et abandonnés. Ceux qui s'emportent et dont l'âme est enflammée de colère ont un visage et des yeux gonflés, ils rougissent et la fureur de la colère rend les mouvements de tous leurs membres très vifs et agités. Mais lorsque nous sommes joyeux et de bonne humeur, nous avons alors des mouvements déliés et rendus agréables par leur souplesse »¹⁸.

Lomazzo, illustrant son propos par la description du *Jugement dernier* de Michel Ange (comme Alberti avait évoqué la *Navicella* de Giotto) ne dit pas autre chose, en révélant l'excellence de la peinture par son aptitude à rendre les « mouvements tant de l'âme que du corps »¹⁹, ni André Félibien²⁰ qui célèbre, à peu près dans les mêmes termes, cette puissance et cette vertu cinétique de la peinture, où les mouvements comme indissociés des corps et des âmes, gestes, attitudes, positions, déplacements, passions, émotions, intentions, sentiments, convergent vers le même horizon de narration et d'expression où s'exalte et s'accomplit le geste de peindre.

La peinture, donc, comme mise en mouvement, comme double mise en mouvement du dehors et du dedans. Or, n'est-ce pas cela, cette double dimension cinétique de la peinture, que les portraits – et ceux des séries chaudes avec quelle mystérieuse intensité ! –, semblent contredire ? Un portrait, en quelque sorte, se *retire* et s'absente de lui-même. C'est l'expérience que j'en fais, quand je regarde, et tout aussi bien quand je photographie. En ces portraits, celui d'Henri Wyatt, par exemple, conseiller du roi d'Angleterre, peint par Hans Holbein, vers 1535, l'histoire se retire et l'expression se neutralise. Tout est immobile : il n'y a plus d'histoire, plus d'action, plus de narration. Le visage est un paysage d'où l'individu, que le portrait, en même temps, célèbre, se serait absenté. Je ne vois plus que la peau d'Henri Wyatt – les ombres que la lumière laisse sur la peau, les joues qui se creusent, les plis du menton, les creux et les bosses, les ravines que la vieillesse a dessinées, la petite broussaille des sourcils. Je vois des courbes, des reliefs, des avancées, des précipices, des montagnes, des vallées et des lacs.

Les regards qui se lèvent vers nous dans les archi-portraits ou ceux que nous y cherchons ne nous invitent pas dans leur histoire, ils ne nous appellent pas, ils ne nous

¹⁸ *Ibidem*, p. 175.

¹⁹ Giovanni Paolo LOMAZZO (1538-1592), *Traicté de la proportion naturelle et artificielle des choses*, Toulouse, 1649, p. 3.

²⁰ André FELIBIEN (1619-1695), *De l'origine de la peinture et des plus excellens peintres de l'Antiquité*, à Paris, chez Pierre Le Petit, 1660.

adressent aucun signe de complicité ; ce n'est pas nous qui allons à eux, mais eux qui viennent à nous, nous traversent, nous dépassent et nous laissent, alors, plus solitaires encore qu'auparavant.

C'est-à-dire que par-delà ce qu'ils sont, « peintures au naturel d'individus singuliers », ces portraits, en leur hiératique immobilité, dénués d'expression, neutralisés, sans âge et sans histoire, sans mouvement, ces portraits se retournent comme un gant, c'est-à-dire qu'il n'accomplissent plus, dans leur double immobilité, que ce mouvement de se retourner, exactement, comme à l'envers de la définition en laquelle, en même temps, il s'inscrivent. Ils sont « modernes » et pourtant cessent de l'être, retrouvant, par-delà toute histoire et toute singularité, la mémoire commune, immémoriale, de l'homme qui s'éprouve dans le temps, entre le geste de vivre et celui de mourir. Ce sont des êtres singuliers, des *individus*, et qui pourtant, en cette double immobilité qui les caractérise, se désindividualisent, s'impersonnalisent, se « neutralisent » : leurs visages devenant paysage, non plus porte battante vers une intériorité qui les enferme, mais vers une extériorité qui nous appelle et à laquelle ils nous rattachent ; leur regard, qui se lève, nous effleure, puis nous dépasse, et nous convie à l'ouvert, cet ouvert là, presque, dont Rilke parlait dans la *Huitième élégie*, et qui se manifeste « lorsqu'une bête muette lève son regard, et tranquillement nous traverse ». Etre enfin, par la grâce du portrait, la tension qui l'habite, l'indétermination qui le constitue, être enfin libre de soi et de tous ses attirails!