



NADAR (Gaspard Félix Tournachon), *Marie Laurent, de dos*, vers 1856, papier salé d'après négatif au collodion humide sur verre, 16x20 cm

"Et l'aventure, la grande aventure, c'est de voir surgir quelque chose d'inconnu chaque jour, dans le même visage, c'est plus grand que tous les voyages autour du monde."

Alberto Giacometti, 1945

Alberto Giacometti, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990

PORTRAIT, VISAGE

Histoire de la photographie
Cours de Nassim Daghighian

TABLE DES MATIERES

Textes extraits des dossiers pédagogiques de la Bibliothèque Nationale de France

DOSSIER PÉDAGOGIQUE THÉMATIQUE : LE PORTRAIT

- 3 L'art du portrait : définition
- 4 Histoire du portrait : les origines
- 6 Implicites du portrait
- 7 Le portrait en peinture

EXPOSITION FACE À FACE OU L'ART DU PORTRAIT

- 12 La photographie
- 13 L'art photographique
- 14 La représentation
 - Le pouvoir du photographe : la relation au modèle
- 15 Quête d'identité
 - La gravure
- 16 Catalogue d'exposition :
Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le photographe et son modèle, Paris, Bnf / Hazan, 1997
- 17 Bibliographie (ouvrages généraux)

EXPOSITION PORTRAITS / VISAGES

- 18 Petite phénoménologie du portrait photographique
 - S'identifier, se connaître
- 19 Identifier, reconnaître
- 20 Oublier le visage
- 21 Le visage en question
 - Portraits/visages
 - 22 Questions de représentation
 - 25 Photographie et identité sociale
 - 27 Figures de l'autre
 - 28 La question de la trace
 - 30 L'évanouissement de la ressemblance
- 31 Gros plan : le portrait photographique carte-de-visite
 - 33 Le petit monde de Disdéri
- 37 Gros plan : Ombres et reflets
 - La photographie à la reconquête de son corps
- 39 Anthologie (extraits de textes littéraires sur le thème du portrait)

PORTRAIT, VISAGE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE THEMATIQUE : LE PORTRAIT

Dossier pédagogique de l'exposition "Face à face" à la Bibliothèque Nationale de France, 1999

Source (à consulter pour les images) : <http://expositions.bnf.fr/face/index.htm>, <http://classes.bnf.fr/portrait/galleries/index.htm>

L'ART DU PORTRAIT

DÉFINITION DU PORTRAIT par Etienne Souriau

Etienne Souriau dans son *Vocabulaire d'esthétique* propose une définition très complète ¹ :

"Au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept esthétique appelle quelques précisions.

Dans les arts plastiques

Dans les arts plastiques, on n'emploie pas le terme de portrait pour la sculpture, et pourtant la chose y existe, mais on dit *tête*, *buste* ou *statue* ; *portrait* se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc.

En littérature

En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément, et la réflexion littéraire a été très sensible dès les théories médiévales, à cette particularité et à l'importance de l'ordre adopté. Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects non visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques. Enfin, il ne faut pas négliger l'existence du *portrait musical*, qui ne peut rien montrer des traits ou du signalement du modèle, mais qui peut par des analogies dans l'agogique, le rythme, l'harmonie, évoquer l'allure de la personne, son genre de dynamisme d'action ou de pensée, l'accord ou le désaccord intérieur de son psychisme ; ce n'est ni une représentation ni une description mais une évocation.

Une personne réelle ou quelqu'un de fictif

Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour le faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels.

Un intérêt pour l'individuel

Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce, que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même (et ceci, même si au travers de l'individu transparait une idée de portée générale : le portrait ne s'y réduit pas). Ce caractère existe aussi bien dans le portrait œuvre autonome, que dans le portrait morceau d'une œuvre plus large ; si un romancier fait au passage le portrait d'un de ses personnages, si dans une scène à plusieurs personnages la représentation de chacun par le peintre est un portrait, c'est bien l'individu en tant que tel qui y apparait. Dans la numismatique, il est arrivé souvent que l'on prête une sorte de physionomie symbolique à valeur générique, et non pas ses traits propres, à tel personnage figurant sur une monnaie ; ce n'est donc pas alors un portrait.

Mais les idées de l'époque sur un idéal esthétique humain transparaissent souvent dans le portrait, surtout quand le modèle veut y paraître beau et que le peintre ou l'écrivain le flatte. On voit aussi certains types génériques d'époque chez les portraitistes mondains.

¹ Définition du portrait in Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp.1161-1162

L'autoportrait

Enfin il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. Il présente l'avantage pratique qu'on a toujours sous la main son modèle et qu'on ne dépend pas ainsi des autres ; il a l'inconvénient pratique qu'à se voir dans un miroir on a de soi une image inversée ; il a la difficulté psychique qu'on y est trop directement intéressé pour se voir facilement de manière impartiale. L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité du moi, à l'identité personnelle."

Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique, op. cit.*, p.1161-1162

HISTOIRE DU PORTRAIT : LES ORIGINES

De quand date l'art du portrait ? par Philippe Arbaïzar

" Le portrait est un genre très ancien. L'Egypte en donne une des interprétations les plus élevées aux II^e et III^e siècles après J.-C., avec les peintures trouvées dans l'oasis du Fayoum. Par ailleurs, la civilisation romaine sculpte ou peint des portraits dont certains produisent une très forte impression de réalité. Ces œuvres jouent un rôle important dans la vie sociale ; les effigies entretiennent le culte des ancêtres et rendent hommage aux hommes politiques.

Ensuite le genre connaît des destins variés mais il ne disparaît jamais. La représentation humaine est profondément enracinée dans la culture occidentale. Dès la fin du Moyen Age, puis à la Renaissance, elle prend une place majeure, en concordance avec l'intérêt porté à la personne humaine et à l'individu singulier. L'ancien français a forgé le terme de portrait à partir de *pour* (préfixe à valeur intensive) et de *traire* dans le sens de dessiner. Le terme s'impose dans son acception moderne au XVI^e siècle¹. Cette remarque étymologique indique le lien qui existe entre le désir de fixer les traits d'une personne et la production des images. Le récit légendaire que donne Pline l'Ancien de l'origine de la peinture va dans le même sens. Il raconte de façon poétique l'invention du portrait. Le soir, avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rend une dernière fois visite à sa fiancée. La lampe projette l'ombre du garçon sur le mur et la jeune fille trace cette silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui demain sera loin d'elle. Cette histoire condense certainement tout ce qui a donné son importance au portrait dans la civilisation occidentale et que le mythe de Narcisse rappelle lui aussi. Les dieux avaient interdit au héros de la mythologie grecque de se regarder, or il advint un jour qu'il surprit le reflet de son visage dans la rivière et ne put s'en détacher.

Le portrait se place à l'articulation de l'individu et de la société. Tout retentit dans le portrait, les conflits, les doutes... Dans un texte essentiel², Artaud dit chercher en dessinant ses visages " le secret d'une vieille histoire humaine qui a passé comme morte dans les têtes d'Ingres ou d'Holbein ". En campant un personnage, l'artiste cherche à représenter la vie, à opposer cette image au " champ de mort " que le poète évoque dans le texte cité ci-dessus.

Très vite après son invention, la photographie se consacre au portrait, allant jusqu'à reprendre certaines fonctions qu'assuraient la peinture et les arts graphiques.

L'image du daguerréotype convient parfaitement à ce genre. L'aspect précieux de l'objet évoque les miniatures, les émaux... Sa surface miroitante participe également de l'illusion produite par l'image. D'ailleurs, cette invention n'a-t-elle pas été désignée comme un " miroir qui se souvient "...

Plus de cent cinquante ans après, les problèmes se sont certainement amplifiés avec l'effritement des certitudes qu'on plaçait dans ce miroir. Ils se sont aussi déplacés, la foi dans la vérité de l'image photographique est perdue. La référence au portrait est contestée par certains photographes : ce genre n'aurait plus cours, il serait trop ancien pour accueillir la création contemporaine. Or, une visite des collections du XX^e siècle de la Bibliothèque nationale de France révèle immédiatement un grand nombre de portraits très divers. Il a semblé intéressant d'en réunir une sélection pour esquisser une définition actuelle du genre.

Les attraits du portrait et les questions qu'il pose restent toujours aussi vifs. La capacité de la photographie à multiplier les représentations d'êtres divers et anonymes correspond aussi à une inquiétude du temps qui cherche à reconnaître la face de l'humanité. Ces photographies interrogent le visage et le corps pour tenter de donner une représentation qui maintienne les différences entre les êtres sans effacer la part humaine, très humaine, commune.

Philippe Arbaïzar, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

1. " *Portrait* semble avoir d'abord désigné un dessin, une représentation par l'image, sens général qui se rencontre encore chez certains écrivains. Par une spécialisation correspondant à l'épanouissement du genre, il a pris le sens de " représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage " (1538). *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992.
2. Antonin Artaud : " Le visage humain " dans *L'Ephémère* n° 13, printemps 1970, p. 47.

Une esthétique du voile par Dominique Clevenot

Dans un ouvrage intitulé *Une esthétique du voile - Essai sur l'art arabo-islamique*, Dominique Clevenot pose la question de la représentation figurée dans la culture islamique.

" Le voile de la femme, quels que soient les différents noms qu'il peut recevoir localement, est désigné en arabe par le terme juridique de " *hijâb* " : ce qui cache, ce qui sépare. Dans cette appellation se noue toute problématique de l'espace et du regard que l'on rencontre en bien d'autres lieux de la culture islamique, car " *hijâb* " est aussi un terme du lexique religieux, une métaphore mystique, un concept philosophique. C'est l'écran qui interdit toute illusion d'une ressemblance entre l'homme et la divinité. Ce schéma visuel et spatial, cette " structure " devrait-on dire, le Coran l'expose dans un verset lapidaire : " il n'a pas été donné à un mortel qu'Allah lui parle, sinon par révélation, ou de derrière un voile. "

Cela veut-il dire que la représentation, le portrait est interdit par l'islam ?

Un récit d'al-Maqrizî servira d'emblème initial à notre questionnement.

Il s'agit de l'évocation d'un concours qui, organisé à la cour du calife fatimide al-Mustanzîr par son vizir Yâzûrî (1050-1058), aurait opposé deux peintres, Ibn Azîz et al-Qasîr. Al-Maqrizî décrit cette confrontation en ces termes : " Yâzûrî introduisit al-Qasîr et Ibn Azîz dans l'assemblée. Ibn Azîz dit alors : " Je vais peindre un personnage de telle sorte que, lorsque le spectateur le verra, il aura l'impression que celui-ci sort du mur ". Al-Qasîr répliqua : " Quant à moi, je vais le peindre de telle sorte que, lorsque le spectateur le regardera, il aura l'impression que celui-ci pénètre dans le mur ". L'assemblée s'écria alors : " Ceci est encore plus étonnant ". Ainsi chacun d'eux peignit l'image d'une danseuse dans des niches peintes elles aussi, face à face, l'une ayant l'air de pénétrer dans le mur et l'autre d'en sortir. Al-Qasîr peignit une danseuse vêtue de blanc dans une niche peinte en noir, comme si elle pénétrait dans la niche peinte, et Ibn Azîz peignit une danseuse vêtue de rouge dans une niche qu'il avait peinte en jaune, comme si elle sortait de la niche. Yâzûrî exprima son approbation pour ceci, accordant une robe d'honneur à chacun et leur donnant beaucoup d'or. " Ce récit amène donc à reconsidérer les deux affirmations trop catégoriques souvent données en postulat, selon lesquelles, en Islam, la figuration était rejetée ou ignorait les moyens de suggérer la profondeur.

Jusqu'au siècle dernier, l'Occident, devant la rareté des œuvres figuratives arabo-islamiques, avait conclu que la figuration n'était qu'exceptionnelle en Islam parce qu'interdite par la loi. Mais depuis 1898, des découvertes archéologiques devaient poser le problème en des termes nouveaux, plus nuancés.

L'historien est aujourd'hui confronté, non plus à quelques rares œuvres figuratives qui pourraient faire figure d'exceptions mais à un vaste ensemble allant des fresques et des mosaïques omeyyades et abbassides aux peintures de manuscrit dont les plus anciennes remontent au XI^{ème} siècle, en passant par les scènes animées décorant toutes sortes d'objets de cuivre, d'ivoire, de bois ou de céramique.

Le corpus atteste de l'existence d'une tradition figurative islamique, tandis qu'un autre ensemble de documents, formé quant à lui par les écrits de juristes, se dresse pour témoigner de la suspicion dans laquelle l'Islam a tenu l'image.

Si l'on se réfère au Coran, nulle part n'apparaît de condamnation formelle et généralisée de la représentation figurée. La doctrine de l'Islam varie quant à elle selon les époques

Parmi les textes juridiques sur la figuration, celui d'al-Nawâwî (m. 1278) occupe une place exemplaire, puisque, à la fois, il résume l'opinion des grands *ulamâ* – si ce n'est celle de ceux qui furent favorables aux images –, détaillant différentes catégories d'images, et définit une doctrine qui, dans ses grandes lignes, restera la doctrine dominante jusqu'au XIX^{ème} siècle : " Nos compagnons et d'autres *ulamâ(s)* disent : " la représentation figurée (*taswîr al-sûra*) des êtres vivants (*al-hayawân*) est rigoureusement interdite (*harâm*) et compte parmi les péchés les plus graves, car elle est menacée du châtement douloureux mentionné dans les *hadith(s)*. Peu importe que cette représentation soit réalisée sur des objets d'usage vil ou non, sa réalisation est, de toute façon, interdite (*harâm*), car elle consiste en une imitation (*mudaha*) de la création (*khalq*) de Dieu. Peu importe qu'elle se trouve sur un tissu (*thawb*), un tapis (*busât*), un dirham, un dinâr, un vase, un mur, etc. Quant à la représentation figurée d'arbres, de selles de chameaux ou d'autres

objets qui ne sont pas des êtres vivants (*hayawân*), elle n'est pas interdite ". C'est là le statut légal (*hulom*) de l'acte de figurer en lui-même (*nafs al-taswir*).

Pour les juristes, donc, la figuration des êtres animés est condamnable, parce que, en donnant à voir leur forme, elle donne l'illusion de leur vie. Mais, comme le signale al-Nawâwî dans son résumé doctrinal sur la figuration, certains anciens statuèrent que " seules étaient interdites les images qui avaient une ombre et qu'il n'y avait pas de mal dans celles qui n'en avaient pas ". Cette nuance nous permet d'entrer plus en avant dans la problématique musulmane de la figuration. En effet, quel raisonnement présuppose-t-elle ? L'ombre, qui, dans la représentation figurée, peut prendre la forme de l'ombre projetée ou du modelé, renvoie dans la pensée religieuse, à nouveau, aux thèmes de la création divine et du corps vivant. Tout d'abord, en tant qu'ombre projetée, elle est ce qui, dans le Coran, caractérise l'œuvre de Dieu : " Eh quoi, n'ont-ils pas vu que toute chose créée par Allah a son ombre qui s'allonge à droite et à gauche, prosternée devant Allah ". Ensuite, en tant qu'ombre portée, elle est ce qui manifeste à la vue, dans sa matérialité tridimensionnelle, le corps vivant que Dieu modèle et dans lequel il insuffle la vie. Pour ces anciens, dont parle al-Nawâwî, la représentation du corps vivant n'est donc admissible que lorsque, s'éloignant du modèle visuel, elle ne prétend ni à l'imitation des caractères extérieurs de la création divine, ni à la suggestion d'une corporéité susceptible d'être perçue comme habitée par la présence d'un *rûh*. Dépourvue d'ombre, l'image se distancie de son référent et se donne pour ce qu'elle est : une image plane ; elle réduit l'ambiguïté même du terme "*sûra* ", terme qui désigne à la fois l'image fabriquée et l'apparence que cette dernière imite, le voile que Dieu a utilisé pour se révéler à l'homme."

Dominique Clevenot, *Une esthétique du voile. Essai sur l'art arabo-islamique*, Paris, L'Harmattan, 1994

IMPLICITES DU PORTRAIT

Quelques textes soulignent certains aspects des relations implicites que nous entretenons avec le portrait. Ces implicites qui façonnent notre regard, comportent cependant bien d'autres facettes... Grâce à un parcours dans l'exposition *Face à face*, nous vous invitons à en découvrir quelques-unes par vous-mêmes.

Le préjugé du Monde par Maurice Merleau-Ponty

" La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que " voir ", " entendre ", " sentir ", parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores. Quand nous voulons l'analyser, nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commençons ce que les psychologues appellent l' "*expérience error*", c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre. Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde. "

Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la perception* (1908-1961), Paris, Gallimard, 1945, p.11

"Ceci appartient au domaine de la chose peinte" par Jean-Marie Pontévia

[...]" Ceci appartient au domaine de la chose peinte ", c'est l'étiquette que le peintre découvre derrière tous les objets (et toutes les figures). À chaque fois, si le peintre est sincère avec lui-même, il doit se dire : " Je croyais peindre un arbre, mais je ne peignais qu'un arbre peint " - ou à une autre échelle : " Je parlais de nature et je n'ai fait qu'un paysage. "

C'est à tel point que le peintre peut ruser avec cette règle, la faire jouer en sa faveur : il peint une figure en partant de l'idée de portrait, c'est-à-dire qu'il affirme d'abord une universalité dont la figure représentée ne peut plus être que l'exemple. [...]

Jean-Marie Pontévia, " Ogni Dipintore Dipinge Sè ", *Ecrits sur l'Art et Pensées détachées*, vol 3
Bordeaux : William Black and C°, 1983, p 38

L'axe médian du tableau par Heinrich Wölfflin

" [...] L'art ancien, lui non plus, n'aurait jamais eu l'idée de placer une figure de saint ailleurs que sur l'axe médian du tableau. Lorsque le classicisme procède de la même façon, il le fait avec une conscience aiguisée de la fonction structurale que prend ainsi la figure : elle devient l'élément d'une architecture, et la loi architectonique acquiert une valeur expressive de maintien et de force morale. Il n'est pas nécessaire qu'il en soit ainsi dans tous les cas ; d'autres manières de procéder sont envisageables : c'est précisément la rigueur qui a cours maintenant qui a incité l'art émancipé à transgresser délibérément la règle dans certains cas, mais personne n'oubliera l'impression qui se dégage de la verticalité, consolidée de façon structurale, de la *Sainte Justine* de Moretto (Vienne). Des compositions de ce genre n'obéissent plus à un schéma extérieur, le schéma se fond entièrement dans l'effet expressif. [...] Il en est ainsi de la verticalité dans le portrait : là où elle apparaît, il s'en dégage maintenant, et maintenant seulement, une valeur tonale. [...]"

Heinrich Wölfflin, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, Paris, Flammarion, 1997, pp.65-66, trad. Rainer Rochlitz

La verticalité par Jacques Ninio

" [...] Nous apprenons au cours de la vie à regarder certains objets selon des orientations privilégiées, à accepter d'eux certaines déformations et pas d'autres. Les changements tolérés dépendent de l'objet. Par exemple, il est normal de voir un petit objet familier comme un stylo, des ciseaux, une paire de lunettes sous toutes leurs orientations possibles. Ces objets sont formés de parties rigides, connectées par des articulations. Nous acceptons de les voir s'ouvrir et se fermer, se déployer, se replier. Mais nous serions surpris s'ils se déformaient à la manière des objets mous. Pour les lettres de l'alphabet, l'orientation compte, mais on tolère les déformations cylindriques : si une page est courbée, même de manière extrême, et qu'elle est photocopiée, ce qui écrase les caractères, la lisibilité est encore bonne. Ce genre de déformations serait moins acceptable pour un visage. Là, les critères utilisés sont encore mal compris. Pourquoi reconnaissons-nous un camarade de classe trente ans après, le visage empâté et les cheveux grisonnants ?

La raison pour laquelle l'enfant se satisfait d'une photo inversée ne tient probablement pas à un talent inné pour les rotations mentales. Il est vraisemblable qu'il se fonde, pour reconnaître un personnage, sur une collection d'indices (couleur des cheveux, vêtements, etc.), plutôt que sur une perception cohérente et complète de la forme.

La verticale est un axe privilégié. Dans la vie courante, que nous soyons assis ou debout, nous avons la tête en haut et les pieds en bas, et voyons d'autres humains pareillement orientés. Un visage présenté sur une photographie, menton vers le haut et cheveux en bas, est méconnaissable. Est-ce un effet de l'éducation, comme pour l'apprentissage de l'écriture ? Une forme géométrique abstraite est immédiatement identifiée à la forme symétrique obtenue en inversant haut et bas, ce n'est plus vrai pour les visages.

Un visage se reconnaît surtout aux expressions faciales qui l'animent, et pour les interpréter, l'axe vertical est essentiel. Les mouvements des sourcils ou des commissures des lèvres sont porteurs de ses différents selon qu'ils débent vers le haut ou vers le bas (surprise agréable, inquiétude pour les sourcils, chaleur ou menace pour les lèvres). "

Jacques Ninio, *L'empreinte des sens*, Paris, Odile Jacob, 1989, pp.144-145

LE PORTRAIT EN PEINTURE

LE PEINTRE

L'artiste e(s)t le modèle ?

Le portrait est d'abord l'art du peintre. Nombreux sont ceux qui s'expriment sur leur pratique. Léonard de Vinci (1452-1519) énonce quelques préceptes utiles à l'artiste. William Hogarth (1697-1764) et Sir Joshua Reynolds (1723-1792), tous deux peintres et théoriciens de leur art, mettent en garde contre certains risques, tandis que Eugène Delacroix (1798-1863) précise les relations au modèle. Ces textes retracent une part du fondement intellectuel sur lequel se développe la pratique artistique du portrait

Le peintre contemporain, Jean Hélion (1904-1987), analyse la démarche de l'artiste au travail et les rapports qu'il entretient avec le modèle. Revient ainsi une interrogation, déjà présente chez Léonard, le peintre ne se peindrait-il pas lui-même ? C'est en ce sens que Jean-Marie Pontévia, philosophe, s'intéresse aux œuvres de Diego Vélasquez et de Nicolas Poussin.

LES PRÉCEPTES DU PEINTRE LÉONARD DE VINCI

Règles pour les enfants peintres

" Nous savons clairement que la vision est une des plus rapides opérations qui soient, car dans le même instant elle embrasse un nombre infini de formes ; néanmoins elle ne peut comprendre qu'une chose à la fois. Voici un exemple : tu peux, ô lecteur, voir d'un coup d'œil l'ensemble d'une page écrite ; tu jugeras aussitôt qu'elle est remplie de lettres diverses, mais dans ce laps de temps tu ne reconnais pas ces lettres ni leur sens, et pour en avoir connaissance il te faut les lire mot à mot et ligne par ligne.

De même, pour monter au sommet d'un édifice, tu dois t'élever degré par degré, faute de quoi tu ne pourrais atteindre au faite. Je te dis donc, à toi que la nature incline vers cet art : si tu veux avoir la véritable connaissance des formes diverses, tu dois commencer par leurs particularités et ne point passer à la seconde [l'art] sans avoir bien retenu dans ta mémoire la première [la nature] ni sans l'avoir pratiquée. Sinon, tu gaspilleras ton temps et, en vérité, tu prolongeras grandement ta période d'études. Souviens-toi d'acquérir la diligence plutôt que la facilité. "

Léonard de Vinci, *Les carnets*, (Ms 2038 Bib. nat. 28 r.), Vol. 2, p. 261, Paris, Gallimard, 1942

De l'attitude des figures

" Donne à tes figures une attitude révélatrice des pensées que les personnages ont dans l'esprit, - sinon ton art ne méritera point la louange.

Du choix de la lumière qui pare de grâce les visages

Si tu disposes d'une cour que tu peux à ton gré couvrir d'une tente de toile, la lumière sera excellente ; pour un portrait, peins-le par temps gris, au crépuscule, le modèle appuyé au mur de la cour. Observe dans la rue, à la tombée du soir, les visages des hommes et des femmes – quelle grâce et quelle douceur ils révèlent. Donc, ô peintre, aie une cour avec des murs noirs et un toit formant légèrement auvent. Elle mesurera 10 brasses de large, 20 de long, 10 de haut ; et aux heures de soleil, déploie au-dessus d'elle la tente ; sinon, tu exécuteras ton portrait à la tombée du soir, quand il y a des nuages ou de la brume, car cette lumière-là est parfaite.

Pourquoi à distance les visages semblent obscurs

De toute évidence, les images des choses visibles, grandes ou petites, qui nous servent d'objet, atteignent le sens par l'infime pupille de l'œil. Si donc l'immensité du ciel et de la terre passe par une ouverture aussi petite, le visage de l'homme – réduit à presque rien parmi des images aussi vastes, en raison de la distance qui le diminue – occupe dans la pupille une partie tellement minime qu'on ne peut la distinguer ; et ayant à passer de la surface extérieure au siège même des sens, à travers un milieu obscur, c'est-à-dire par les cellules creuses qui semblent obscures, cette image, lorsqu'elle n'est pas fortement colorée, est affectée par l'obscurité qu'elle traverse, et parvient obscurcie au siège des sens. Nulle autre raison ne saurait être alléguée pour expliquer la noirceur du point de la pupille. Rempli d'une humidité transparente comme l'air, il fait office d'un trou dans un carton ; quand on regarde dedans, il semble noir et ainsi l'objet clair ou obscur, ou à travers l'air, se confond dans les ténèbres.

Pourquoi un homme n'est pas reconnaissable à distance

La perspective diminutive nous prouve qu'un objet rapetisse à proportion de son éloignement. Si tu regardes un homme qui se trouve à une portée d'arc de toi, et que tu approches de ton œil le chas d'une petite aiguille, tu verras au travers beaucoup d'images de gens, transmises à ton œil, et elles seront toutes simultanément contenues dans le chas de l'aiguille. Si donc l'image d'un homme qui se trouve à une portée d'arc de toi se transmet à ton œil de façon à n'occuper qu'une petite partie d'un chas d'aiguille, comment pourrais-tu, dans une aussi petite figure, distinguer le nez ou la bouche ou tout autre détail du corps ? Et ne les voyant point, tu ne peux distinguer l'homme, puisqu'il ne te montre pas les traits qui diversifient l'apparence des êtres. "

Léonard de Vinci, *Les carnets* (Ms 2038 Bib. nat. 20 r et 20v.), Vol. 2, pp. 242-243, Paris, Gallimard, 1942

LES CONSEILS DE SIR JOSHUA REYNOLDS

" Tous les objets que la nature nous propose découvrent à l'examen leurs tares et leurs défauts. Les plus belles formes ont leurs points faibles, leurs mesquineries, leurs imperfections. Ce n'est pas l'œil du premier venu qui les saisit.

Il faut pour cela un œil formé à la contemplation et à la comparaison de ces formes, et qui, par une longue habitude d'observer ce qu'une série d'objets de même espèce ont en commun, a acquis le pouvoir de discerner ce qui manque à chacun en particulier. Cette longue et laborieuse comparaison doit être la première étude du peintre qui veut atteindre le grand style. Par ce moyen il acquiert une juste idée des belles formes ; il corrige la nature par elle-même, et l'état imparfait de celle-ci par un état plus parfait. "

Joshua REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, Paris, ensba, 1991, p.55

LES CONSEILS DE WILLIAM HOGARTH

" [...] Si l'uniformité des figures, des parties ou des lignes était véritablement la principale cause de la beauté, l'œil recevrait un plaisir d'autant plus grand, que ces parties seraient plus rigoureusement uniformes.

Mais cela est loin d'être vrai, parce que lorsque notre esprit est une fois convaincu que les parties sont dans un assez parfait rapport d'uniformité entre elles pour que l'ensemble ait le caractère qui lui convient, pour se tenir droit, pour marcher, nager, voler, etc. sans perdre l'équilibre, l'œil est charmé de voir l'objet se mouvoir, et se tourner de manière à se présenter à nous sous différents aspects. C'est pour cette raison que nous préférons voir la plupart des objets et les visages plutôt de profil qu'en face. " (p.60)

" [...] Une des règles fondamentales de la peinture est d'éviter la régularité ". (p.61).

William HOGARTH, "De l'Uniformité, Régularité ou Symétrie", *Analyse de la Beauté*, Paris, ensba, 1991

LE MODÈLE SELON EUGÈNE DELACROIX

"17 octobre 1853 - *Toujours sur l'emploi du modèle et sur l'imitation*. Jean-Jacques dit avec raison qu'on peint mieux les charmes de la liberté quand on est sous les verrous, qu'on décrit mieux une campagne agréable quand on habite une ville pesante et qu'on ne voit mieux le ciel que par une lucarne et à travers les cheminées.

Le nez sur le paysage, entouré d'arbres et de lieux charmants, mon paysage est lourd, trop fait, peut-être plus vrai dans le détail mais sans accord avec le sujet. Quand Courbet a fait le fond de la femme qui se baigne, il l'a copié scrupuleusement d'après une étude que j'ai vue à côté de son chevalet. Rien de plus froid ; c'est un ouvrage de marqueterie. Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais assez oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique ; jusque-là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, que le plus grand nombre prend pour la vérité. "

Dictionnaire des Beaux-Arts, Paris, Hermann, 1996, pp.132-137 (extrait)

DUEL OU DIALOGUE AVEC LE MODÈLE : JEAN HÉLION

"[...] La peinture est un domaine à cheval sur la réalité et sur le rêve, à cheval sur le fait et sur le songe. Curieusement dans son existence, un visage a la même fonction, il témoigne à l'extérieur visiblement de la vie intérieure d'un être, et parfois d'un projet de vie plus grand que celui qui ne s'accomplit réellement. J'entends qu'un visage est une promesse autant qu'un fait accompli. (...)

Chaque portrait est la tentative d'accéder à ce niveau d'être, tentative rarement réussie, disons modestement esquissée, projet-promesse. C'est pourquoi il est important de peindre deux fois de suite la même personne de façon identique. Chaque fois, c'est presque la même et pourtant elle déborde. Il semble qu'autour de chaque tête il y ait une aura possible avec laquelle cette personne, surtout s'il s'agit d'une femme, joue comme on chantonne, de façon à charmer. On ne saurait mesurer l'être. Un portrait, c'est en quelque sorte un pointillé."

" [...] C'est ça la peinture : on agresse un être qui passe, à coups de pinceau, à coups de brosse, à coups de taches, à coups de dessin ; on lui demande ce qu'il est en déclarant à haute voix ce que l'on est soi-même ou ce que l'on voudrait être. Un portrait pour moi, c'est ce duel. Sans doute est-ce pour cela que mes victimes ne se reconnaissent pas tout-à-fait dans mon ouvrage, et pourtant je m'y attache durablement. Il ne s'agit pas d'eux seulement, mais de nous, l'un mettant l'autre en question ; tout cela au niveau où se trouve la peinture elle-même ce jour-là. ". (p.50).

[...] Mais l'acte de peindre, c'est aussi dialoguer avec la personne qui est là, peindre est d'une énorme complexité, dès qu'on y pense. Cela serait impossible si on n'en sortait pas par l'instinct, par la vitesse du regard, par la rapidité de la main qui rassemble d'un seul trait les choses les plus différentes et leur invente une parenté qui est, au fond, rêve. ". (p.59)

Jean Hélion, *Mémoire de la chambre jaune*, Paris, ensba, 1994

AUTO PORTRAIT : JEAN-MARIE PONTÉVIA

De toute façon (c'est) moi qui peint(s) lui

Pontévia oppose deux comportements de peintres face à l'autoportrait. Dans un premier cas, Poussin, Velasquez, Chardin, Matisse...se peignent en tant que peintres. Dans un second, Rembrandt ou Van Gogh traquent l'individu dans sa globalité. Transcription des cours que Jean-Marie Pontévia donna à l'université, le texte est un peu difficile à lire à l'écran et gagne à être imprimé.

L'autoportrait naît à la Renaissance

" Pendant des siècles, l'homme s'est pensé comme porteur d'un noyau d'identité, qu'il appelait son " âme ", au regard de laquelle la différence apparaissait comme simple accident. D'où la conception hégélienne du portrait : le portrait ne doit transmettre que l'essentiel, ce qui appartient à l'essence immuable du modèle – et non l'accidentel, qui est fortuit, empirique, transitoire ; le travail du peintre consiste à déceler tous les signes qui, dans le texte de l'apparence, nous renvoient en deçà ou au-delà de l'apparence, vers son caractère intelligible.

Tant que dure le règne théologique de l'identité, il n'y a pas d'autoportrait : parce que la représentation de la réalité temporelle, finie, n'intéresse personne. L'autoportrait est donc lié à la nouvelle finalité que la Renaissance assigne à la peinture, à savoir : rendre compte du visible. Dans cette voie, les peintres ne vont pas tarder à se penser eux aussi comme fragments du monde visible. Seulement, il s'agit d'un fragment doté d'un statut particulier, puisqu'il est non seulement l'objet de la représentation, mais aussi sujet de la représentation. C'est pourquoi, ce qui se joue dans l'autoportrait, c'est toujours une aventure comparable au cogito :

D'où une première solution : Je peins donc je suis

Poussin, Velasquez, (Vermeer), Chardin, Matisse se peignent en tant que peintres. À l'époque contemporaine, Masson, Escher, Steinberg, par exemple, ont tenté de serrer au plus près cette relation en dessinant la main qui se dessine : la main est à la fois productrice du trait et produite par lui. Cela produit toujours un effet un peu vertigineux, comme si le sol venait à manquer (et c'est effectivement ce qu'on appelle une mise en abyme)...

En fait, le seul moyen d'échapper à ce vertige et à cet abyme, c'est, pour le peintre, de s'identifier à un rôle. Le peintre se représente devant des tableaux, avec un traité de peinture, ou, mieux encore, avec des pinceaux, une palette, devant un chevalet : cadres, pinceaux, palette, chevalet, crayon, etc. deviennent les attributs d'un personnage parfaitement identifiable selon les conventions d'un code culturel.

Tout n'est pas joué, cependant. Car, qu'est-ce qui nous garantit que c'est bien lui-même que Chardin ou Poussin a représenté ? Après tout les peintres se sont souvent peints entre eux : Lorenzo di Credi peint Verrocchio, Manet peint Berthe Morisot, Balthus peint Derain, Juan Gris peint Picasso, etc... Naturellement, les portraits de Poussin ou de Chardin sont parfaitement authentifiés ; mais, si nous ne savions pas que c'est bien d'eux qu'il s'agit, qu'est-ce qui, dans la représentation même, nous l'attesterait ? Qu'est-ce qui nous assure que le personnage représenté dans l'Autoportrait n'est pas Philippe de Champaigne, par exemple, ou Simon Vouet ? Ou un peintre imaginaire, une sorte d'allégorie du peintre imaginaire, une sorte d'allégorie du peintre. Picasso, dans la série infatigable du *Peintre et son modèle*, a inventé le personnage du peintre.

Ce n'est pas lui. Picasso est un des peintres les moins intéressés par l'autoportrait. Il lui arrive de dire : " Le moi intérieur, il est forcément dans ma toile, puisque c'est moi qui la fais. Je n'ai pas besoin de

me tourmenter pour ça. Quoi que je fasse, il y sera. Il n'y sera même que trop... Le problème, c'est le reste !" (cité par H. Parmelin, *Picasso dit...*, p. 28).

Lorsque Picasso peint *Le peintre et son modèle*, ce n'est pas un autoportrait. C'est même tout le contraire : c'est une relation latérale, pas du tout une relation transversale traversant la toile. " Au mois de février 1963, Picasso se déchaîne. Il peint *Le peintre et son modèle*. Et à partir de ce moment, il peint comme un fou. Jamais encore peut-être avec cette frénésie " (H. Parmelin, p. 114).

" C'est le peintre en soi, faisant son métier-type " (*ibid.*). C'est un peintre qui change tout le temps, " mais en même temps, il est le même. C'est une tête avec un œil, un pied avec un soulier, une main avec un pinceau. Il est peint de mille façons, lui, sa chaise et son œil fixe. [...] Le peintre est toujours le peintre, avec toute la persévérance, toute la stabilité, toute l'obstination nécessaire " (*ibid.*, p. 117-118).

Ce personnage, Picasso le regarde avec tendresse. " Il l'appelle toujours " le pauvre "... " Il croit qu'il va s'en tirer. Le pauvre !" (*ibid.*, p. 129). Il se moque de sa petite palette, de sa barbe de peintre, de son sérieux inimitable.

Du reste, Picasso ne cesse de dire : " Ah ! si j'étais artiste-peintre ! "

Autre subterfuge : celui de Le Gac – " Le peintre, exposition romancée " (février 1978). Le Gac ne produit que des textes et des photos ; parfois de laborieux dessins (en général exécutés par sa femme). Son sujet, c'est un peintre imaginaire, aussi fictif que le Frédéric Tonnerre de Klossowski. Il rêve aux " artistes-peintres " parfois rencontrés dans son enfance, dans sa campagne natale, travaillant sur le motif : " Chaque fois la découverte s'était faite par temps clair et ensoleillé. Dressés dans le paysage avec leurs invraisemblables appareils, toute leur personne semblait pénétrée d'une si totale faculté de concentration qu'il en était impressionné..." (Catalogue, p. 5). Bref le peintre est ici un personnage quasi légendaire. Le Gac lui invente parfois une biographie, il l'appelle " Florent Max " ou lui donne des noms qui rappellent les génériques de certains films américains (Charles Harvey, Francis Benedict, Percy, Rog-Ner, etc.).

De Picasso à Le Gac l'éloignement du peintre s'est aggravé. Si nous revenons en arrière, vers ces autoportraits dans lesquels le peintre (Velasquez, Poussin, Chardin) se représentait " ès qualité ", en tant que peintre, armé des attributs de sa fonction, la question reste de savoir ce qui pouvait conférer à ces représentations leur caractère spéculaire. Tout se joue au niveau du regard ; ce qu'on peut en dire tient en quelques mots : calme, autorité, souveraineté. Il faut y ajouter une nuance de froideur qui réapparaît avec insistance.

À propos des portraits flamands du XV^e et du XVI^e siècle, nous avons parlé de " dissuasion " : quelque chose du même ordre est à l'œuvre ici ; mais la dissuasion s'adresse maintenant à celui-là même qui se regarde : c'est un regard qui se dissuade lui-même de céder à son propre vertige. Regard direct (légèrement décalé dans un des autoportraits de Chardin), presque offensif, en tout cas un regard qui semble conjurer sa propre profondeur. Nietzsche disait des Grecs qu'ils étaient superficiels par profondeur ; ici aussi, même volonté de s'en tenir au masque, de se garder de toute confession ou confidence. Rien d'intime.

Dans le cas de Chardin, c'est même ce qui est frappant. Proust (cf. Catalogue *Chardin*, p. 370) a beaucoup insisté sur la négligence du déshabillé (un vieux " musulipatan " rose noué autour de la tête et du cou – ou bien la tête encapuchonnée dans un bonnet blanc serré par un ruban bleu), il parle de " cette toilette formidable et négligée, toute armée pour la nuit ", mais le regard qui nous fixe par-dessus les bésicles ou à travers les lunettes sous l'auvent de l'abat-jour est comme un démenti à cette apparence d'intimité.

Nous avons donc, dans ces portraits, une version " objective ", quasi officielle, de l'identité : *Portrait de Nicolas Poussin, peintre des Andelys*, nous n'en saurons pas davantage. Relisons la sobre description de Bellori : " Il était de haute stature, bien proportionné... Son teint était quelque peu olivâtre, et noirs ses cheveux, en grande partie blanchis par l'âge. Ses yeux avaient quelque chose d'un bleu-ciel ; le nez affilé et le front spacieux rendaient noble son visage d'aspect modeste ". Le portrait n'en dit pas plus.

À l'inverse, l'autobiographie

À l'inverse, Rembrandt. Peut-être un dixième de son œuvre consacré à sa propre image. " La grande autobiographie jamais offerte à la postérité ", dit Kenneth Clark. Mais ce n'est pas seulement ça.

Chez Rembrandt, il y a bien l'obsession du " qui suis-je " mais elle ne prend pas la forme si caractéristique qu'elle aura chez Van Gogh (c'est que Van Gogh savait bien que son identité était menacée).

Chez Van Gogh, un seul registre : l'angoisse. Chez Rembrandt, au contraire, il y a *en plus*, toute une comédie, toute une trivialité, tout un goût du travesti, toute une présence corporelle.

J. M. Pontévia, "Ogni Dipintore Dipinge Sè", *Ecrits sur l'art et pensées détachées*, op. cit., p.39-46.

FACE À FACE OU L'ART DU PORTRAIT

Exposition "Face à Face" à la Bibliothèque Nationale de France, Paris, du 28.05-25.07 1999.

Source : <http://expositions.bnf.fr/face/index.htm>

LA PHOTOGRAPHIE

Quelle est la place du portrait dans l'histoire de la photographie ? par Jean-Marie Schaeffer

" Dès les premières décennies de son histoire, la photographie explore déjà pour ainsi dire la totalité des sous-genres du portrait que nous pratiquons encore actuellement : des portraits officiels commandés par les puissants de ce monde au nu – qu'il soit académique, intime, érotique ou pornographique -, en passant par les images de célébrités artistiques ou intellectuelles, le portrait social, le portrait documentaire, le portrait "scientifique", le portrait familial – et notamment le portrait de mariage et les portraits d'enfants -, l'autoportrait, le portrait de groupe, le portrait historisant, le portrait fictif... L'évolution ultérieure ne fera que reconduire cette place importante du portrait : il sera de tout temps un des usages sociaux majeurs de la photographie.

En témoigne par exemple la vogue du portrait-carte qui commence vers 1860 et dont le succès ne se démentira qu'au début du XX^e siècle. Toutes les villes, toutes les bourgades même, ont bientôt leurs "studios photographiques" où, toutes classes sociales confondues, on va se faire tirer le portrait. Même les endroits les plus isolés sont touchés puisque, dès les années cinquante, des portraitistes ambulants se mettent à parcourir les campagnes reculées. Ajoutons encore que, dans le sillage du colonialisme et du développement des moyens de locomotion, les photographes rapportent très vite des portraits de tous les coins de la Terre : dès 1856, Louis Rousseau réalise ainsi pour le Muséum d'histoire naturelle toute une série de portraits "ethnographiques" de Russes, de Hottentots et d'Esquimaux. Enfin, il faut rappeler que peu à peu le portrait se voit doté d'une fonction d'outil de contrôle social, avec l'anthropométrie signalétique de Bertillon d'abord, puis avec la photo d'identité. Aussi, lorsque le portrait-carte commence à décliner au début du XX^e siècle, ceci ne correspond-il nullement à une perte d'attrait du genre. Simplement, du fait des développements techniques et économiques, c'est la photographie d'amateur pratiquée en famille qui va peu à peu prendre le relais du portraitiste professionnel – à l'exception des portraits à usage public (presse, relations publiques, etc.), du portrait de cérémonie (baptême, mariage...) ou encore du portrait d'identification juridique (la photo d'identité, dans le cas de laquelle la machine, c'est-à-dire le photomaton, finira d'ailleurs par remplacer le portraitiste humain).

A ce déplacement du professionnel vers l'amateur et de l'espace public vers le privé correspond un glissement important dans les modalités fonctionnelles du portrait. Il sera conçu de plus en plus fortement comme un genre familial, puis (en relation avec la déstabilisation de la structure familiale traditionnelle que nous connaissons depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale) comme un genre personnel. Ce glissement vers le pôle de l'intimité s'accompagne d'une transformation de ses modalités symboliques : sa fonction traditionnelle, qui était de souligner des moments forts du temps social (baptême, première communion, service militaire, mariage) fera place peu à peu à une scansion temporelle plus erratique et plus "existentielle": à tel point qu'aujourd'hui la pratique d'amateur du portrait a souvent le statut d'un journal intime visuel.

Enfin – et ce à l'opposé de ce qui est le cas dans la pratique artistique du portrait –, les frontières entre portrait "posé" et instantané "volé" ont fini par s'effacer dans cet usage privé : peut-être que ceci témoigne du fait que, comparés à nos ancêtres, nous entretenons une relation plus détendue avec la mise en image de notre identité subjective. En tout cas, l'amour pour notre "triviale image", bien que déploré par Baudelaire, semble désormais enraciné si profondément dans notre être social et individuel que notre prédilection pour le portrait photographique n'est sans doute pas près de s'éteindre.

Paradoxalement, cette importance sociale jamais démentie du portrait en tant que genre spécifique de la pratique "commune" de la photographie risque d'être perçue comme un handicap lorsqu'il s'agit des prétentions artistiques du genre. Ainsi, le fait même qu'il ait pris le relais du portrait pictural s'est-il retourné contre lui : pendant très longtemps on n'a cessé de l'accuser d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction des apparences, et donc de n'être qu'un portrait pictural déchu, car amputé de sa force transfigurative et de sa puissance de révélation d'une intériorité essentielle situé au-delà de l'apparaître corporal. "

Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

L'ART PHOTOGRAPHIQUE

Le portrait photographique est-il un art ? par Jean-Marie Schaeffer

" Parmi toutes les pratiques photographiques, le portrait n'est-il pas celle qui représente le pire de ce contre quoi l'art contemporain a dû se battre : la croyance perceptive, l'illusion de la ressemblance, l'effet de réel, la confusion des apparences empiriques avec la vérité artistique ? Qui oserait nier que l'histoire de la modernité artistique a été largement celle d'une volonté farouche de se libérer des pièges de l'imitation, du semblant, du simulacre – bref, de l'image. A tel point que rétrospectivement cette histoire (disons du cubisme au minimalisme) peut se lire comme une déconstruction critique de nos manières de voir spontanées et des croyances qui informent ces manières de voir. Est-ce que *l'art* photographique ne devrait pas lutter avec d'autant plus d'intransigeance contre ces mêmes illusions que, sur le plan du dispositif technique et de l'usage social commun, la photographie est un de leurs effets en même temps qu'elle ne cesse de les renforcer ? Il semblerait donc que la photographie ne puisse rejoindre la grande aventure de l'art présent qu'au prix d'une déconstruction de ses propres fondements technico-idéologiques. Bref, genre majeur des usages naïfs de la photographie et des fausses croyances qui régissent ces usages, le genre du portrait semble être définitivement compromis, sauf à se penser comme déconstruction métaphotographique de ses propres présupposés. "

Pour Jean-Marie Schaeffer ces a-priori s'inscrivent dans une théorie de l'art – au-delà, une vision du monde – qui effectivement ne peut penser la photographie comme art spécifique mais uniquement comme forme déchue de la peinture. " Il peut donc être intéressant d'inverser la perspective, c'est-à-dire d'envisager les choses du point de vue de la photographie : si le portrait photographique ne trouve pas sa place dans la théorie de l'art en question et dans la vision du monde qui en forme l'arrière-fond, c'est peut-être tout simplement parce qu'il constitue un démenti en acte des présupposés fondamentaux de cette théorie et qu'il met en œuvre une vision de l'homme radicalement différente. " [...]

" Nous sommes les héritiers d'une époque où l'on avait tendance à insister sur la nécessaire autonomie de l'art par rapport aux activités humaines non artistiques, donc à postuler une insularité ontologique des œuvres et un auto-développement historique des pratiques. La photographie n'a jamais réussi à s'intégrer dans une telle vision des choses : son statut esthétique a toujours été impur. C'est que, comme le montre le cas du portrait, il a été jusqu'à ce jour rigoureusement impossible de tracer une ligne de frontière nette entre ses usages fonctionnels et ses usages intentionnellement artistiques et esthétiques. D'autre part, et ceci est une conséquence de cela, malgré toutes les tentatives rétrospectives faites en ce sens, personne n'a jamais réussi à constituer l'histoire de l'art photographique en une histoire autonome, c'est-à-dire à évolution purement interne. En fait, évolution des techniques mises à part, l'idée même d'une histoire évolutive ne s'applique guère à l'art photographique. Ceci vaut de manière exemplaire pour le portrait : si on met à part l'évolution purement technique du médium, on ne peut manquer d'être frappé par le fait que les portraits semblent tous essentiellement contemporains les uns des autres. Concrètement : bien que les portraits de *Portraits, singulier pluriel* soient sans l'ombre d'un doute "de notre temps", ils n'en sont pas pour autant plus "modernes" que ceux de Nadar par exemple. Bien sûr, l'histoire du portrait photographique a connu des innovations formelles (il suffit de penser à l'usage du flou par les pictorialistes, au cadre-coupe des constructivistes, aux prises de vue plongeantes ou montantes, aux déformations optiques d'un Kertész ou d'un Bill Brandt...) ; elle a aussi au fil du temps conquis de nouveaux territoires référentiels (notamment celui du détail anatomique, de l'objet partiel, ou encore de la représentation du cadavre). Mais, d'une part, ces innovations sont fort peu nombreuses lorsqu'on les compare avec les bouleversements successifs que la peinture a connus pendant les mêmes décennies. D'autre part, - et c'est sans doute le point le plus important -, alors que les innovations picturales correspondent à autant de ruptures dans une histoire à forte composante téléologique (le but étant celui d'une quête d'essence de la peinture d'abord, de l'"art" ensuite), dans le cas du portrait photographique, les innovations successives n'ont jamais pris la place des pratiques antérieures : elles ont tout simplement élargi le champ des possibles.

L'histoire du portrait photographique a toujours procédé par accumulations plutôt que par ruptures : c'est pour cela que toute pratique passée est en même temps une virtualité présente. "

Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

LA REPRESENTATION

Le portrait photographique est-il encore possible aujourd'hui comme simple représentation la plus fidèle possible des traits d'un visage ? par Jean-Marie Schaeffer

" En est-il autrement aujourd'hui ? Dans son texte introductif à un numéro passionnant de *La Recherche photographique* intitulé *Dévisager*, André Rouillé émet l'hypothèse que désormais le visage, et donc par extension le portrait, n'est plus possible sous sa forme canonique : "Au carrefour (...) de l'héritage de l'art moderne et de l'évolution de la photographie se manifeste ce qui s'éprouve en de nombreux points de la culture contemporaine : la défaite du visage et une mutation radicale du sujet". C'est que "le ressort s'est brisé par lequel les hommes ont longtemps demandé à l'image de reproduire leurs traits¹". Nous serions donc les témoins d'une rupture décisive : le passage du portrait à l'antiportrait.

Le phénomène est indéniable : il existe actuellement chez un certain nombre de photographes une tendance à déconduire le portrait canonique. C'est ainsi qu'on s'efforce de dé-visager le visage, que ce soit par le flou, par l'agrandissement démesuré du détail, par la lacération de la surface sensible, etc. ; ou alors on se défait du visage comme tel, non pas dans une visée formaliste (par exemple afin de faire ressortir la plasticité du corps), mais pour mettre en avant la corporéité comme chair aux dépens de l'expressivité humaine ; le corps lui-même est souvent morcelé. Mais il ne s'agit là que d'une des tendances du portrait photographique actuel, et non pas d'une évolution qui témoignerait d'une mutation définitive. "

1. André Rouillé, "Eclipses du visage", *La Recherche photographique*, n°14, printemps 1993

LE POUVOIR DU PHOTOGRAPHE : LA RELATION AU MODÈLE

On dit "faire un tableau" mais "prendre une photo" ; la relation du photographe à son modèle est-elle une relation de pouvoir ? par Jean-Marie Schaeffer

Contrairement à une idée reçue, le photographe n'est jamais un sujet désincarné face à un objet maintenu à distance.

Ceci est particulièrement vrai pour le portrait, puisqu'il repose dans sa possibilité même sur une interaction entre le photographe et le portraituré. Il est vrai que cette interaction n'est pas toujours égalitaire et il arrive que le consentement du portraituré soit extorqué ; il suffit de penser aux photos ethnographiques du XIXe siècle ou au portrait judiciaire. Mais lorsque c'est le cas, l'image, loin de masquer les relations de pouvoir qui ont permis sa naissance, les exhibe malgré elle, que ce soit à travers le regard du portraituré (pour s'en rendre compte, il suffit de comparer les portraits d'Indiens réalisés vers 1885 par David F. Barry dans une perspective manifestement "ethniste", à ceux, plus tardifs et plus respectueux de l'identité des portraiturés, réalisés par Curtis), à travers sa posture corporelle, voire à travers l'organisation formelle de l'image (qu'on pense aux conventions formelles des portraits anthropométriques). Ceci tient au fait que, dans la fabrique du portrait photographique, on n'a jamais un seul sujet humain mais toujours deux : il n'y a pas un regard unique mais deux regards qui s'éprouvent réciproquement. Il en est ainsi même lorsque le regard du portraituré s'absente : sauf formalisme ou esthétisme, le corps du portraituré lui aussi éprouve le regard du photographe, voire le dénonce. Il faut donc compléter ce qui a été dit plus haut : s'il est vrai que le portraituré ne peut atteindre sa propre identité qu'en s'exposant à la médiation (toujours risquée) du regard du photographe, celui-ci a son tour s'expose à travers la manière dont il prend (ou ne prend pas) en charge cette situation de médiation. Pour le dire autrement : le portrait photographique présuppose toujours un pacte dont l'enjeu est la rencontre et la négociation de deux désirs. Or il n'y a aucune raison pour que le désir d'œuvre du photographe et le désir d'image du portraituré coïncident : de ce fait, le portrait rencontre toujours sa vérité dans la manière dont il négocie la tension entre des regards qui se croisent et qui s'éprouvent mutuellement.

Dans la mesure où le photographe, plus radicalement que le peintre, doit toujours composer – et ce au sens littéral du terme – avec le portraituré, le portrait photographique ne saurait être qu'un genre difficile et risqué. Il repose en effet sur un équilibre instable qui peut à tout moment être rompu : soit le portraituré est escamoté par le photographe qui cherche à imposer la souveraineté de sa volonté de puissance par un geste purement formel ou esthétisant ; soit le portraituré se sert du photographe pour accéder à une image narcissique de lui-même, quitte à se faire ainsi le faussaire de sa propre vie.

Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

QUÊTE D'IDENTITÉ

À travers le portrait, nous allons à la rencontre de nos congénères ou de nous-mêmes (dans le cas de l'autportrait). Que dire de cette quête d'identité ? par Jean-Marie Schaeffer

Si le portraituré expose son regard et son corps au risque de l'appareil photographique, c'est parce qu'il ne peut avoir accès à sa propre image, et donc à sa propre identité, qu'en tant que réfléchi. Le portrait ne cesse ainsi de réactiver une dynamique qui ne nous fait atteindre à nos identités qu'à travers le regard d'un autre. Lorsqu'on oppose le portrait à l'autportrait, on oublie souvent que tout portrait est aussi virtuellement l'autportrait du portraituré qui s'y reconnaît et pour qui il fait fonction de prothèse visuelle lui permettant de s'assurer de son identité en tant qu'elle lui est réadressée à travers un regard extérieur, fut-il celui, mécanique, du photomaton.

Jean-Marie Schaeffer, *Portraits, singulier pluriel*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997

LA GRAVURE

N'était-il pas à craindre qu'avec l'avènement de la photographie, le portrait soit un genre qui disparaisse de la gravure et de la peinture ? par Marie-Hélène Gato

"Le visage humain, dit Antonin Artaud¹, est une force vide, un champ de mort."

La vieille revendication révolutionnaire d'une forme qui n'a jamais correspondu à son corps, qui partait pour être autre chose que le corps.

C'est ainsi qu'il est absurde de reprocher d'être académique à un peintre qui, à l'heure qu'il est, s'obstine encore à reproduire les traits du visage humain tels qu'ils sont ; car tel qu'ils sont, ils n'ont pas encore trouvé la forme qu'ils indiquent et désignent ; et font plus que d'esquisser, mais du matin au soir, et au milieu de dix mille rêves, pilonnent comme dans le creuset d'une palpitation passionnelle jamais lassée.

Ce qui veut dire que le visage humain n'a pas encore trouvé sa face et que c'est au peintre à la lui donner."

Au XVI^e siècle, le mot "ressemblance" était couramment employé avec le sens de "portrait". L'usage du mot, attesté par exemple dans l'expression "une ressemblance sur le vif", en dit long sur ce qu'il était alors convenu d'attendre d'un portrait. Fidèle au modèle, le portrait était appelé à remplir plusieurs fonctions. En premier lieu, il transmettait une représentation à la postérité, créant ainsi l'illusion de pouvoir échapper à l'oubli et à la mort. Réservé aux princes et aux nobles avant d'être largement adopté par la bourgeoisie, il affirmait clairement le rang, la puissance et la fortune. Par ailleurs, il laissait également deviner les traits de caractère, voire la psychologie, de la personne représentée.

Il était à craindre qu'avec l'avènement de la photographie le genre ne disparaisse. Or, bien que celle-ci, depuis plus d'un siècle, permette avec précision et rapidité de rendre compte de l'apparence physique d'un individu, nombre d'artistes continuent de dessiner, de peindre et de graver des portraits. Picasso, Matisse, Chagall, Delaunay..., tous se sont, à un moment ou à un autre, intéressés au portrait. Mais plus que le lieu d'une représentation fidèle, le portrait est devenu celui d'une expression singulière. Giacometti, évoquant son frère Diego, disait : "il a posé dix mille fois pour moi ; quand il pose, je ne le reconnais plus. J'ai envie de le faire poser pour voir ce que je vois."

Rarement l'objet d'une commande – certains même, comme Chuck Close, s'y refusent systématiquement –, le portrait est réservé au cercle d'amis, aux intimes. Agathe May le dit sans ambages : "il y a toujours des gens dont j'ai envie, et d'autres que je ne dessinerai jamais, parce qu'ils ne posent pas devant moi avec assez de complicité." Que la rencontre soit pleine de connivence ou au contraire vécue comme un affrontement – on sait combien certaines séances de pose peuvent être pénibles –, le portrait naît de la rencontre de deux individualités.

Cette rencontre prend des formes très diverses dans l'œuvre des artistes contemporains.

Fascinant, le visage est démesurément agrandi. Monumentales, les représentations d'un Chuck Close happent littéralement le regard. L'extrême précision d'un portrait de Jean-Olivier Hucloux, même si celle-ci n'est pas recherchée en tant que telle, accentue encore cette étrange sensation d'attraction. La répétition du motif témoigne également de la fascination exercée. En même temps, elle semble l'aveu de la difficulté de l'artiste échouant à capter non pas la ressemblance physique, mais la ressemblance "à ce qu'il voit".

Elle instaure également une dimension temporelle dans les recherches d'un Paul Rives où chaque épreuve peut être vue comme une feuille d'une éphéméride. Plus clairement, Jean-Charles Blais ou Barry Flanagan intègrent dans le titre ou dans l'œuvre la date très précise du portrait.

Qu'ils travaillent dans une veine réaliste comme Arikha, qu'ils s'éloignent au contraire de la figuration comme Bernard-Gabriel Lafabrie, les artistes ne cessent d'interroger, avec le portrait, les limites de la représentation. Roman Cieslewicz explore le graphisme d'un visage, Arnulf Rainer impose au sien des outrages physiques, Lucien Freud fouille tous les plis de la peau tandis que Gerhard Richter, subtilement, joue sur la lisibilité d'un portrait.

Si certains artistes ont souvent recours, en amont de leur travail, à la photographie, une plus large place lui est accordée dans les livres d'artistes. Paradoxalement, son utilisation remet en cause l'identité même de la personne représentée. Si, dans les livres de Christian Boltanski, "les autres" peuvent incarner Christian Boltanski, dans ceux de Urs Lüthi, c'est le "moi" qui devient l'autre. A l'écart de ce chassé-croisé de personnalité, Hans-Peter Feldmann et Luc Delahaye préfèrent s'interroger sur la notion d'identité, l'un en proposant le portrait d'une inconnue, l'autre en redonnant une identité à des visages trop souvent anonymes. Enfin, sur le modèle des albums de photographies, des livres tentent de reconstituer, au fil des pages, une temporalité. Réduisant trente ans ou toute une vie à une succession d'images, ils rendent sensible le passage inéluctable du temps.

1. Antonin Artaud, extrait du catalogue de l'exposition "Portraits et dessins par Antonin Artaud", galerie Pierre, 4-20 juillet 1947.

Marie-Hélène Gato

CATALOGUE D'EXPOSITION

Philippe ARBAÏZAR, éd., *Portraits, singulier pluriel (1980-1990). Le photographe et son modèle*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Hazan, 1997

Catalogue des deux expositions parallèles du département des Estampes et de la Photographie sur le thème de la figure humaine, présentés du 14 octobre 1997 au 18 janvier 1998. L'ouvrage présente une sélection d'œuvres récentes de onze photographes provenant des collections contemporaines de la Bibliothèque nationale de France.

Extraits des collections de photographies contemporaines de la Bibliothèque nationale de France, ces portraits rappellent la vitalité d'un genre cultivé depuis des siècles. Qui suis-je ? vieille question que l'homme occidental se pose en regardant les œuvres qui lui renvoient son reflet, interrogation lancinante que la photographie est venue précipiter au cours des dernières années. Le XX^e siècle n'a pas trouvé de réponse ; les incertitudes se sont accrues. Comment représenter l'homme moderne, en proie au doute, perdu dans une foule anonyme, dépouillé de toute certitude ? Cette photo qui est pour le XIX^e siècle un miroir qui se souvient devient à la fin du XX^e siècle un miroir qui interroge. L'objectif veut atteindre le réel au cœur visible ; il ne trahit pas. Sa capacité à explorer la totalité du champ des activités humaines est à l'origine de l'actualité, de la modernité, sinon de la popularité de la photographie. C'est souvent à partir d'images qu'on essaie aujourd'hui de penser. Car l'appareil photographique autorise toutes les libertés. Les œuvres réunies dans cet ouvrage insistent sur la diversité des démarches, l'audace des auteurs, la multiplicité de leur approche. La photographie n'impose aucune méthode a priori, elle choisit ses modalités et reste disponible aux événements. Les portraits révèlent les multiples façons de concrétiser l'instant durant lequel un être montre son visage. Car si l'on va en Occident la face nue, il n'est pas sûr que nous ne portions pas de masques et le photographe doit surmonter de nombreux obstacles pour parvenir à capter la vérité de ce qu'il voit d'un être. La singularité des modèles apparaît. Toutefois, les différences ne peuvent effacer ce qu'ils ont en commun et qui se devine à travers chacune de ces figures. Cela ne peut encore se formuler que sous la forme interrogative : Qu'en est-il de l'humain ? Ces images en reculent les limites car elles refusent d'en exclure un aspect. *Portraits, singulier pluriel* se définit de ce point de vue comme une réflexion visuelle. Les visages gardent des traces vivantes de l'époque. Quand elle les enregistre, la photographie allie l'épreuve de l'altérité à la dimension de la subjectivité, elle introduit la fiction dans l'irréductible empreinte du réel. Elle se tient ainsi au plus près de notre conscience moderne et apporte les exigences d'une nouvelle morale, produire une image qui ne soit pas infidèle à son temps.

BIBLIOGRAPHIE (OUVRAGES GENERAUX)

- Harris (Constance), *Portraiture in Prints*, Jefferson, London, McFarland, 1987.
- Hennessee (William) et Smith (Graham), *From Ansel Adams to Andy Warhol Portraits and Self-Portraits from the University of Michigan Museum of Art*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1994.
- Hergott (Fabrice), "Le portrait sans identité", dans *Jeux de genres*, Paris, Paris Musées, 1998.
- Omer (Mordechai), *Avidgor Arikha Prints. 1950-1985*, Tel Aviv, Tel-Aviv University, 1986
- Pierre de Mandiargues (André), *Le trésor cruel de Hans Bellmer*, Paris, Le Sphinx, 1979.
- *Jean-Charles Blais*, Bordeaux, CAPC, 1985.
- Rouard-Snowman (Margo), *Roman Cieslewics*, Londres, Thames and Hudson, 1993.
- Storr (Robert), *Chuck Close*, New York, Museum of Modern Art, 1998.
- Giacometti (Alberto), *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990
- Lust (Herbert C.), *Alberto Giacometti : The complete Graphic Work*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1991.
- *Lucian Freud. L'œuvre gravé*, Paris, Berggruen, 1990
- Hartley (Craig), *The Etching of Lucian Freud : A catalogue raisonné. 1946-1995*, London/New York, Malborough Graphics ; Bergame, Galleria Ceribelli, 1995.
- Hamilton (Richard), *Collected Words. 1953-1982*, Londres, Thames and Hudson, 1982.
- *David Hockney, Painting, Prints and Drawings. 1960-1970*, Londres, Lund Humphries, 1970.
- Lamarche-Vadel (Bernard), *Hucleux*, Paris, Editions de la Différence, 1987.
- Hucleux (Jean-Olivier), *Suite*, avec un texte de Gilbert Lascaux, Brax, Les cahiers de l'atelier ; Fresnes, Maison d'art contemporain Chailloux, Mulhouse, Le Quai, 1995
- *Eugène Leroy. Gravures, 1964-1972*, avant-propos de Charles Gradenne, Dunkerque, Westhoek-Editions, 1979.
- *Urs Lüthi*, Zurich, Editions Stähli, 1978.
- *Messagier. Les estampes et les sculptures. 1945-1974*, Paris, Yves Rivière, 1975.
- *Vostell. Pour mémoire. Tableaux et dessins. 1954-1982*, Calais, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 1982.
- Feldman (Frayda) et Shellmann (Jörg), *Andy Warhol Prints*, New York, Ronald Feldman Fine Arts ; Editions Shellman ; Abbeville Press, 1985.
- *Andy Warhol. Rétrospective*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1990

L'exposition **Portraits/Visages** présentée fin 2003 à la Bibliothèque montre comment la photographie prend son autonomie par rapport à la peinture et explore toutes les résistances du visages jusqu'à l'effacement. (voir pages qui suivent dans ce dossier)

PORTRAITS / VISAGES

Exposition "Portraits/Visages. 1853-2003", Bibliothèque Nationale de France, Paris, 29.10.03-11.01.04

Source (à consulter pour les œuvres) : <http://expositions.bnf.fr/portraits/index.htm>

PETITE PHÉNOMÉNOLOGIE DU PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

Thierry Grillet

L'âge démocratique de la représentation de soi

Avec le portrait photographique, le XIX^e siècle ouvre l'âge démocratique de la représentation de soi. Le portrait peint avait été réservé à une caste aristocratique, obsédée par le souci de la lignée, ou à une élite bourgeoise, soucieuse de poser pour la postérité. Le portrait photographique s'offre indistinctement à la foule. Baudelaire le condamne et exècre alors cette "société immonde [qui] se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal." Mais désormais les ateliers de photographes ne désempliront pas. Le beau jardinier d'Adalbert Cuvelier aurait-il eu les honneurs d'une toile peinte ? Grâce à ce petit "monument" portable, combien de milliards de souvenirs d'inconnus, de proches ou de célébrités ont donc été produits ? Placardés, affichés, insérés dans combien de bureaux, de chambres, de portefeuilles ? Voici le portrait photographique : objet ordinaire, occupant mille places dans le décor quotidien des existences, mais aussi pratique photographique à la croisée de l'œuvre d'artiste et de l'habitude du photographe amateur.

Coïncidence de l'apparition d'une technique et des progrès de l'individualisme

Objet fétiche de l'art et de la pratique photographique, construit, à l'origine, sur la coïncidence historique de l'apparition d'une technique et des progrès de l'individualisme, le photo-portrait est à la fois *célébration du sujet* - un art de la personne - et genre artistique, - un art de l'image. Et cette double nature porte aussi bien vers les rêveries biographiques que vers la contemplation esthétique. Devant un célèbre portrait d'enfant, Roland Barthes écrit : "Il est possible qu'Ernest, jeune écolier photographié en 1931 par Kertész, vive encore aujourd'hui (mais où ? comment ? quel roman !)". Et le narrateur d'*À la recherche de temps perdu* rêve, pour sa part, devant la photographie de la duchesse de Guermantes. D'abord fasciné par le personnage social de l'aristocrate, il est bientôt absorbé par la contemplation abstraite des formes, des lignes, des surfaces. Le désir de la mondanité cède la place à l'adoration esthétique et transforme le jeune Marcel en un esthète subitement converti à la religion de la beauté. Comment accommoder ce regard, écartelé entre ces deux visées ? Comment le reconstruire au-delà de ce qui le divise ?

Petite phénoménologie du portrait

Amusons-nous à imaginer une petite phénoménologie du portrait. Que regarder dans le portrait photographique ? Au centre d'un triangle dont les trois pointes seraient formées par le modèle, le photographe et le spectateur, le portrait fait varier les points de vue. D'abord, le point de vue du modèle : qui est donc celui dont on tire le portrait (étymologiquement "portrait" est composé de l'intensif "pour" et de "tirer" - mais que tire-t-on du modèle ?) ? Puis, le point de vue du photographe : a-t-il prévenu son modèle ou bien l'a-t-il surpris ? Qu'ajoute-t-il au réel qui signe sa manière ? Enfin, le point de vue du spectateur : d'où lui vient cet amour du portrait ?

De ces trois perspectives, celle du "modèle" paraît s'imposer avec le plus d'évidence. Car, à l'origine, c'est l'amour du modèle, la fidélité quasi amoureuse - comme le suggère Plin dans l'histoire légendaire des origines du portrait - qui inspire ce désir. Aussi est-ce sur ce terrain que se développe la première production : des images pour s'identifier, se reconnaître, mais aussi pour identifier et reconnaître.

S'identifier, se connaître

La photographie de portrait permet, en effet, à chacun de se connaître. L'individu, empêché physiquement de se voir lui-même cherche les moyens d'y parvenir. D'abord à travers des miroirs naturels : Narcisse et son reflet dans l'eau. Plus tard, à travers des miroirs artificiels, rares et réservés, qui ne rendront commune l'image de soi qu'avec l'invention de la technique du miroir moderne par les ateliers de Murano au XVI^e siècle.

Un miroir qui se souvient

Enfin, la photographie - "miroir qui se souvient" selon l'expression de Robert de Montesquiou - parachève la trajectoire de ce photo-narcissisme. Des cartes-de-visite d'Eugène Disdéri aux photomatons et jusqu'aux recherches les plus abouties de l'esthétique contemporaine, le portrait-miroir, saisi dans la frontalité la plus crue, constitue le cadre anthropologique de référence. Le portrait s'y superpose exactement au visage et vérifie l'identité, la coïncidence d'un sentiment de soi et d'une image physique.

Concilier le moi idéal, le moi social et le moi réel

Le sujet doit y négocier entre les différentes couches du feuilleté de la personnalité et tenter de concilier le moi idéal, le moi social et le moi réel - comme semble l'indiquer le triple décalage torturant le portrait monstrueux de Clarence John Laughlin. Dans un texte célèbre, Roland Barthes décrit, de l'intérieur, cet effort du modèle sur le point d'être photographié. Effort vain puisque l'état d'instabilité quasi météorologique du moi lui interdit toute correspondance avec son image. Faute d'y parvenir, Barthes rêve : "Ah ! si au moins la photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien."

Le visage mis à nu

Programme d'absence du moi que les séries de Philippe Pache paraissent vouloir réaliser. Le portrait de *Stéphanie*, par exemple, a la neutralité parfaite d'une photo d'identité. Frontalité, yeux grand ouverts face à l'objectif, cou largement découvert : la tête s'offre dans sa plus grande nudité. La lumière qui baigne cette face par le côté la révèle sans la dramatiser. Et l'ombre qui partage le visage n'y fait que déployer le relief.

Pourtant, cette tentative limite de faire apparaître la "vie nue", de retrouver le premier visage du sujet - peut-être celui du nourrisson -, s'annule dans l'inévitable boucle dialectique qui détecte, sous tout visage, le masque. La transparence angélique, l'apparent dénuement expressif, l'extraordinaire frugalité de la prise de vue ne dissimulent-ils pas la dernière ruse du portrait ? C'est que cet archi-visage n'est jamais mieux atteint probablement que dans le portrait, dérobé dans les rues de New York en 1916 par Paul Strand, d'une femme aveugle : voici le modèle premier, le visage sans l'autre, le visage à l'état de nature, qui n'a jamais été modelé ni corrompu par la comédie humaine.

Identifier, reconnaître

S'identifier, se connaître. Mais aussi identifier, reconnaître : historiquement, c'est la question de l'identification - classement et contrôle social - qui occupe la première production de portraits. La photographie - associée au nom - ouvre la possibilité d'une vision panoramique et exacte de la population.

Classement et contrôle social

Mais l'identification, multipliée par les possibilités techniques qu'apporte ce nouveau médium, vient combler des attentes imprévues. Ainsi est-il interdit depuis 1832 de marquer les détenus au fer rouge. Il faut alors inventer un système qui permette d'identifier les récidivistes. Alphonse Bertillon, avec d'autres, construit à partir des photographies de détenus, prises de face et de profil, une méthode efficace de reconnaissance.

Avec quatre-vingt-dix mille clichés, Bertillon dispose en 1890, au moment où paraît son livre *La Photographie judiciaire*, d'une véritable bibliothèque de têtes qui engendre le fantasme d'une description physique du mal social, d'une cartomancie de la face criminelle. Dans cette démarche, l'individu disparaît sous le type. Le modèle original laisse place à un moule originel. Ici encore, la quête de l'archi-visage inspire la photographie. Mais un archi-visage qui serait, pour reprendre la double signification de l'*arkhé*, moins "origine" que "commandement", programme de comportement, stéréotypé dans quelques traits. La physiognomonie, criminelle ou non, a pu ainsi compter sur un auxiliaire de choix dans la photographie, qui non seulement illustre, mais démonte et démontre - comme le font les *Portraits du comédien Carl Michel*, réalisés par Nicola Tongerx - la mécanique du vivant.

Au-delà d'une ressemblance acquise

Si, avec la peinture, la ressemblance est conquise, avec la photographie, la ressemblance est acquise. Elle n'est pas un but, mais une donnée. Peut-on encore parler d'ailleurs de "ressemblance" quand elle est abolie par la "reproduction" à l'identique ? Quoi qu'il en soit, ce miracle de la

reproduction, en assurant au portrait la garantie parfaite du "trait pour trait", a conforté la logique de l'identité et de la reconnaissance dans les premiers temps. Puis la photographie s'est employée à conquérir son autonomie par rapport à la fatalité de l'identique. Pour être un art, en effet, il lui faut faire la preuve de sa capacité transformatrice. Les photographes, maintenus dans la stricte observance du réel, ont dû forcer le verrou de l'illusion mimétique. Le point de vue du photographe a pris le relais pour infléchir le programme photographique : ne plus "tirer" le portrait, mais tourner autour, s'inscrire dans la périphérie, dans une sorte de marginalité.

Jeux de cache-cache

Sans aller jusqu'à oublier le visage - à l'instar de la démarche radicale du photographe américain John Copans qui, depuis 1984, intitule délibérément autoportraits des gros plans sur un pied, une main, une oreille -, cette libération conduit le photographe à échapper à l'évidence du visage. Nadar donne à cette volonté d'évitement la forme ironique, voire burlesque, d'une nuque de femme. Celle de l'actrice Marie Laurent, immortalisée vers 1856. Dans une sorte de cache-cache voluptueux avec la face, l'artiste semble renverser, par une pirouette rhétorique, les perceptions : trop abimée par les mimiques du jeu social - dans ce cas précis, celles du théâtre - la face peine à recueillir la vérité du sujet. Seul son envers (le dos "inconscient"), demeuré intact et exempt de toute éducation, est en mesure d'offrir un accès authentique au sujet. Ce contre-pied provocateur constituerait, pour un peu, le manifeste politique du refus (tourner le dos) de la parade sociale que célèbre alors la société dorée du Second Empire.

Le recours à la mise en scène

Moins radical que cette échappatoire, le recours à la mise en scène met en concurrence le visage avec son hors-cadre - qu'il s'agisse du cadre étroit : le visage capteur (nez, bouche, yeux), ou du cadre élargi : le visage contour (la tête). Le visage cesse d'être le concept unificateur du portrait. Tous les jeux sur le dédoublement, la démultiplication des reflets, contribuent à ruiner ainsi la centralité du visage dans le portrait. Le bel *Autoportrait au miroir* de Dieter Appelt, s'il multiplie la tête, multiplie aussi les impossibilités à en apercevoir le visage en ajoutant à cette dispersion la caution, discrètement suggérée, de l'Ecclésiaste : "Tout n'est que buée." Moderne vanité.

Oublier le visage

Le Portrait de jeune homme, de John Léo (dit Jean) Reutlinger, daté de 1911 consacre cet abandon du dieu visage. Cette image extraordinairement concertée, classique dans sa facture de composition flamande, mêlant portrait et nature morte à la cruche, combinant les jeux de reflets sur les blancs et les zones mates, présente sur une même ligne, un même plan, et à même hauteur les trois regards : celui de la peinture, de la photographie et du miroir. La petite copie de *L'Homme au gant* de Titien (référence historique dans l'art du portrait) accompagne sans ciller et de loin, par l'effet d'une transitivité des regards, la transition qui s'effectue, sous nos yeux, d'un art du portrait peint à un art du portrait photographié. Mais déjà ce pacte de transmission paraît devoir être inquiété et rompu. Comme un écho parasite, la présence du miroir - reflet ici de l'absence - rappelle que tout visage ne prend vie que dans la perception d'un tiers et que, faute de cet autre, il demeure (comme l'atteste l'étymologie - *visus*, ce qui est vu) une forme vide en attente de sens. Et, d'une manière plus visionnaire encore, qu'avec la surface vaine de ce miroir, c'est l'effacement de la figure qui est programmé par le XX^e siècle. Cet adieu au visage jette le trouble dans l'œil mal assuré du jeune homme, dans sa solitude de liane humaine, dont le cou, déjà raidi par le col amidonné de la chemise blanche du condamné, semble attendre l'exécution.

La désacralisation du visage humain

Avec la tranquillité d'une image apparemment classique, la photo de Reutlinger initie le processus d'une désacralisation du visage humain et sape ainsi le socle culturel de la représentation. Ces vingt centimètres carrés de peau ne sont plus consacrés : ils ne rendent plus visible désormais, dans leur chair, la face inaccessible du divin. Le visage de la créature - visage support - ne répercute plus l'éclat du vult - visage source - (de *vultus*, visage, volte - dérivé d'une racine signifiant l'envoûtement). Ce divorce ruine définitivement la possibilité de faire coïncider portrait et visage.

"Portrait / visage" : comme le titre de l'exposition l'indique, portrait coupé du visage, visage coupé, face séparée à jamais de la face origine, de l'archi-visage christique à l'imitation duquel les portraits majeurs se sont mesurés. L'imitation rendue impossible, c'est la possibilité même de la *mimésis* qui s'évanouit et entraîne la disparition de la figure elle-même. La face humaine - autrefois interface avec le divin - n'est plus que blessure ouverte, chair offerte à la corruption du temps,

matière disponible à de nouvelles découpes comme dans les portraits "ophéliens" de Connie Imboden, à d'inédites déformations, ou matériau brut propre à un remodelage.

Une régression buccale

Est-ce cette catastrophe qui arrache un cri et ramasse le portrait autour de la seule bouche, comme dans le portrait de Morel Derfler ou, plus spectaculairement encore, dans le *Brookie scream* de Connie Imboden ? Cette bascule vers la bouche primitive et hurlante trahit l'affolement du portrait qui quitte ainsi l'axe, majeur depuis le XVI^e siècle, des yeux et de la mise à distance du monde. Cette régression buccale, Georges Bataille la commente comme le retour de l'animalité : "Dans les grandes occasions, la vie humaine se concentre encore bestialement dans la bouche... La terreur et la souffrance atroce font de la bouche l'organe de cris déchirants. Il est facile d'observer à ce sujet que l'individu bouleversé relève la tête en tendant le cou frénétiquement, en sorte que la bouche vient se placer dans le prolongement de la colonne vertébrale, c'est-à-dire dans la position qu'elle occupe normalement dans la constitution animale."

La mise à mort de la figure

De la mise en scène à la mise à mal, voire à la mise à mort de la figure, tout ce qui peut corroder, corrompre, ronger, araser, comploter à cette fin. Il faut, semble-t-il, en finir avec la tête humaine. En finir, au sens Beckettien du terme : achever, épuiser, évacuer, ne plus même enregistrer les perceptions (c'est le rôle des flous, ou de l'obscurité totale de certains portraits), juste laisser filtrer des sensations, à peine le soupçon d'une présence.

Il faudrait plus de quelques lignes pour dire les raisons de l'amour du portrait. Platon, dans l'*Alcibiade*, donne peut-être une clef : "Tu as remarqué, bien sûr, que le visage de celui qui regarde l'œil de quelqu'un apparaît, comme dans un miroir, dans l'œil qui se trouve en face, dans la partie que nous appelons la pupille : c'est l'image, l'*eidôlon* de celui qui regarde." Comment mieux dire que le portrait est en nous, qu'il habite au plus profond de nos visages, et que c'est cette intimité qui nous le rend si précieux ?

LE VISAGE EN QUESTION

Anne Biroleau

"La ressemblance n'est pas un moyen d'imiter la vie, mais plutôt de la rendre inaccessible, de l'établir dans un double fixe, qui, lui, échappe à la vie."

Maurice Blanchot

Portraits/Visages

L'invention de la photographie n'a pas entraîné la disparition de l'art du portrait peint. Cet art ne s'est pas non plus déversé tel quel dans la pratique de photographes à la recherche de solutions techniques ou plastiques. "Daguerréotype : remplacera la peinture". Flaubert ironisait sur les idées reçues... L'art du portrait photographique s'est affranchi peu à peu du modèle pictural, inventant et affinant son propre vocabulaire et influençant à son tour le genre dont il s'était détaché. De l'absence de représentation du visage dans l'art préhistorique, qui étonnait tant Georges Bataille, à la réduction à une trace anonyme de la "figure" avec sa charge de froideur géométrique, en passant par l'ostentation et l'autosatisfaction du portrait en gloire, l'histoire et l'esthétique du portrait évoluent. L'individu en germe dans la pensée des Lumières se matérialise devant l'objectif de Bertillon et la représentation de l'homme mène à ce visage menacé par le nihilisme, exploré jusqu'à l'usure. En témoignent la confrontation parfois violente des œuvres elles-mêmes et la réflexion esthétique menée à leur propos au cours du temps.

Il faut examiner quelques exemples de l'histoire du portrait et de la théorie esthétique dont il fit l'objet pour entrevoir par quels moyens la photographie a pris le relais d'un genre pictural qui s'exténuait, l'a quelque temps imité, avant de former son propre vocabulaire.

A la recherche de la nature de la photographie, certains artistes suivent une voie étroite et rêche. Leur travail trouve sa substance dans le pessimisme, explore les recoins les plus sombres de leur art afin d'y découvrir un visage.

Questions de représentation

L'émergence de la représentation du visage dans l'art préhistorique

L'un des axes de réflexion de Georges Bataille, dans son approche de l'art préhistorique, porte sur l'absence presque totale de représentation du visage humain et sur la signification possible de cet effacement : "Les traces, qu'après leurs millénaires nombreux ces hommes nous ont laissées de leur humanité, se bornent - il s'en faut de bien peu - à des représentations d'animaux. [...] L'homme de l'Age du Renne [...] disposait jusqu'à la virtuosité des ressources du dessin, mais il dédaignait son propre visage : s'il avouait la forme humaine, il la cachait dans le même instant ; il se donnait à ce moment la tête de l'animal. Comme s'il avait honte de son visage et que voulant le désigner, il dût en même temps se donner le masque d'un autre."

La représentation de la face humaine n'est pas totalement absente des vestiges de l'art préhistorique. La grotte d'Altamira (Espagne) laisse apparaître un relief transformé en visage ou en masque. Deux yeux surmontés d'une arcade sourcilière, et une bouche : la face réduite aux signes utiles à sa reconnaissance, un pictogramme. L'absence de représentation picturale de l'humain ne signifie pas pour autant l'absence d'une conscience du visage. Ici le besoin de représentation est autre : la capacité de manifester ordre et sens s'exerce sur le monde.

La découverte, sur le site de Jéricho, de crânes surmodelés vers 8 000 av. J.-C témoigne d'une évolution dans la perception de soi-même. "L'intérieur du crâne était rempli, solidement bourré d'argile, les orbites également remplies d'une argile qui servait de support pour des coquillages figurant les yeux [...]. Les traits du visage, le nez, la bouche, les oreilles, les sourcils, ont été modelés avec une finesse extraordinaire [...]. Chaque tête possède un caractère individuel fortement marqué, bien que la méthode de modelage soit la même pour tous." Etaient-ce des portraits ? Si la ressemblance pose question, la différenciation, la personnalisation des traits montrent à l'évidence qu'il s'agit bien de portraits. Leur destination n'est pas clairement établie. Une démarche lucidement artistique est contestable, en l'absence de tout contexte figuratif permettant de les apparenter à un style. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de visages, et de visages pourvus de traits distinctifs. Ces sculptures modelées autour de restes humains tiennent à la fois de la relique et du portrait. Le modèle, le mort autrefois porteur de ce visage, est présent à l'intérieur de son effigie. Les possibilités de représentation de l'humain se situent d'emblée dans cette oscillation entre le signe et son contact au référent, la recherche de la ressemblance et l'élaboration d'un vocabulaire pictural. Les retournements à venir sont présents dans le passage d'une absence de représentation à une présence représentée.

La question de la ressemblance

À défaut d'histoire, il fallait un mythe. Le récit légendaire que donne Pline l'Ancien de l'origine de la peinture est une fable poétique sur l'invention du portrait : le soir avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rend une dernière fois visite à sa fiancée. La lampe projette l'ombre du jeune homme sur le mur et la jeune fille trace cette silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui demain sera loin d'elle. Cette origine légendaire du portrait, trait dessiné autour d'une ombre portée, témoigne du souci d'établir et fixer immédiatement dans le réel l'apparence d'un être, de restituer une ressemblance aussi exacte que possible. C'est la thèse de la *circumductio umbrae*, dont la fortune dans la littérature va de Pline à Charles Perrault.

La question de la ressemblance ne cesse de nourrir la réflexion philosophique chez les Grecs.

Ce concept de *mimèsis* préoccupe Platon et Aristote. Les acceptions du mot grec font apparaître au moins trois notions dont la dernière intéresse les arts plastiques : reproduction de l'image ou de l'effigie d'une personne ou d'une chose sous une forme matérielle. Reproduction ne signifie pas forcément similitude pour laquelle il existe un autre mot grec *homoiotès*, traduit chez Cicéron, Pétrone, Vitruve ou Pline, par *similitudo*. C'est ce terme qui convient pour signifier l'idéal de ressemblance que propose l'anecdote célèbre du concours entre les deux peintres grecs Zeuxis et Parrhasios, rapportée par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*) : le premier se vante d'avoir peint des raisins si parfaits que les oiseaux ont essayé de les picorer. Parrhasios, profitant de l'absence de son compagnon, ajoute un rideau peint par-dessus sa composition. À son retour, Zeuxis, abusé par l'illusion, tente d'ouvrir le rideau et reconnaît la supériorité de son adversaire.

Le rapprochement établi par Aristote entre *poièsis* et *mimèsis*, construction et ressemblance, énonce l'idée d'imitation d'un modèle existant, et insiste sur la nécessaire refonte de ce matériau par le travail de l'artiste.

Dialectique entre similitude et idéalisation

Pour Hegel, reproduction n'est pas simple imitation : "Même le peintre de portraits, qui est celui qui s'intéresse le moins à l'idéal dans l'art, doit flatter, au sens que nous donnons à ce mot, c'est-à-dire qu'il doit laisser de côté toutes les particularités extérieures de la figure et de l'expression, de la forme, de la couleur, des traits du visage, tout le côté naturel de l'existence bornée, poils, pores, cicatrices, taches de la peau, etc. pour ne reproduire que le caractère général du sujet et ses propriétés spirituelles permanentes. Reproduire une physionomie par la seule imitation, telle qu'elle se présente au repos, tout en surface et extériorité, et reproduire les vrais traits, ceux par lesquels s'exprime l'âme même du sujet sont deux procédés totalement différents."

Cette reproduction des vrais traits n'est pas la garantie d'une ressemblance. Winckelmann s'élevait contre les travaux de portraitistes qui, ne parvenant pas au beau, le recherchaient dans les verrues et les rides, confondant ainsi la vérité et la caricature. La position plus radicale de Hegel, considérant la nécessité d'une "purification" qui "crée l'idéal", aboutit à l'élaboration d'un modèle dépourvu de référent, une sorte de "type", de Modèle : "L'art laisse de côté tout ce qui dans le phénomène ne correspond pas au concept". Approfondissant l'esthétique du portrait, Hegel ajoute que "le peintre doit posséder un sens de la physiognomonie affiné pour traduire la particularité d'un individu".

Ce qui est récusé dans la *Phénoménologie de l'esprit* est réhabilité dans *l'Esthétique*, contradiction liée au statut de l'art lui-même, investi d'un rôle d'intermédiaire entre finitude de la nature et liberté de la pensée.

La théorie et la pratique du portrait occidental se sont développées dans cette dialectique entre similitude et idéalisation. Cette tension féconde rendait possibles évolutions et révolutions.

Le réalisme hérité des Grecs

Le dilemme entre similitude et idéalisation gouverne aussi bien la réflexion sur l'art que la pratique elle-même. L'Antiquité offre l'exemple de voies le transcendant. L'évolution du réalisme hérité des Grecs en est un exemple.

Ainsi les portraits peints, recouvrant les visages des momies découvertes au Fayoum, peuvent à cet égard nourrir la réflexion. L'influence grecque se manifeste par la présence d'inscriptions sur l'image même. La matière, la posture, le réalisme des couleurs dû à l'utilisation de la technique de l'encaustique, tout est mis en œuvre pour garantir avec le réel une ressemblance à la conformité devenue invérifiable. Le nombre de portraits découverts, leur variété à l'intérieur d'un même style, laissent penser qu'ils sont bien réalisés d'après des modèles, vivants ou morts, et sont ressemblants. Inférer à leur propos quoi que ce soit des portraits réalistes évoqués à propos de Zeuxis serait hasardeux mais ils contiennent en germe une évolution future. Le portrait profane lèguera son style à l'icône byzantine. Le rapport à un référent tangible se transférera à un référent invisible.

Les siècles classiques et rationalistes n'auraient pu choisir cette voie, il ne s'agit plus de choix entre l'apparence et l'âme, mais entre l'apparence et la vie intérieure individuelle.

Cette question de la nature et de la pratique du portrait ne cesse de préoccuper, de Vasari à Roger de Piles, de Diderot et Baudelaire à nos jours. "La théorie du portrait est partout", constate Edouard Pommier. Il cite entre autres exemples la définition de Furetière : "Représentation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel", et qui est plus communément "l'ouvrage d'un peintre". A la sculpture privilégiée par Platon, est préféré l'art illusionniste de la peinture et toutes les interprétations, déformations et anamorphoses qu'il permet. Une définition de dictionnaire émane d'une doxa bien établie.

Imitation ou reproduction ?

La valeur mémoriale et la valeur plastique font l'objet d'évaluations diverses, de réajustements. Si la question de la ressemblance à un sujet ou à un idéal du sujet, dans le but de fixer ses vertus, n'est jamais véritablement remise en cause, la discussion sur l'aspect qui doit prévaloir s'avère âpre. Il s'agit de la représentation d'un sujet distinct, même si son identité s'est perdue. Un *Portrait de jeune homme* était sans nul doute le portrait d'un certain jeune homme. Sa ressemblance à ce jeune homme n'est plus attestable par la présence d'un nom, mais il ressemble encore à ce jeune homme-là : la ressemblance et la valeur plastique ne sont pas entamées par la chute de son identité dans l'oubli.

La polémique portant sur la nature de l'imitation nourrit la réflexion : "la différence entre imitation et reproduction sera que l'un fera les choses parfaites comme il les voit, et l'autre les fera parfaites comme elles doivent être vues."

Cette hiérarchie entre imitation et reproduction énonce les critères d'un art supérieur, auquel ne saurait atteindre une forme de portrait établi par contact direct. L'effigie moulée directement sur le corps offre toutes les garanties de la reproduction exacte. Portrait incontestable, son apparition et sa persistance émanent d'un désir de réalisme, d'un souci de documenter l'histoire. Pourtant son poids de réel crée un malaise : l'absence de médiation, loin d'évoquer et de faire revivre le modèle, le réifie et le transforme en échantillon anatomique. Il manque cet entre-deux suscité par le recours à la reconstruction.

L'impasse d'une reproduction à l'identique du visage humain

L'empreinte touche de trop près à la mort. Si les effigies de cire, les *imago* faisaient partie intégrante de la culture antique, elles étaient d'abord destinées à des rituels funéraires, pourvues d'un pouvoir occulte, et d'un statut utilitaire et provisoire de véhicules de ce pouvoir. La conception janséniste du portrait mortuaire, impliquant le respect de l'intégrité et de la vérité du visage humain, qui attestent la vérité et la volonté divine, ne vient pas contredire ce statut. Cette image chargée d'une mission probatoire n'est destinée qu'à marquer la place de ce qui a été, tel que cela a été. Elle a une fonction, et pour cette raison ne se constitue pas en œuvre.

Le portrait, miroir d'une société

La société entraîne l'art du portrait dans ses progrès, régressions ou vicissitudes ; un public de plus en plus vaste est saisi du désir de représentation. Les théoriciens du XVIII^e siècle ne tarissent pas de sarcasmes envers un art appauvri par la production en série, envers le spectacle "d'une société qui [...] ne songe qu'à laisser d'elle une image flatteuse et mensongère [...]. Même s'il en souffre au début, le peintre de portraits acceptera, par intérêt matériel, de flatter un visage minaudier, souvent difforme ou suranné, presque toujours sans physionomie, de multiplier les êtres obscurs, sans caractère, sans nom, sans place et sans mérite, souvent méprisés, quelquefois même odieux, ou tout au moins indifférents au public, à leur postérité, à leurs héritiers même [...]."

L'art du portrait bourgeois, devenu commerce massif, fait glisser la représentation vers l'ostentation. Ce n'est plus une évolution mais une déliquescence.

Au sein de cette décadence, le dispositif du "portrait à la silhouette" renoue avec le mythe des origines ; sa technique repose sur le cerne de l'ombre portée. La nature indicielle du dispositif garantit la similitude, sa légèreté permet la production massive. Au-delà du phénomène de mode, c'est un outil commode pour satisfaire le délire anthropométrique qui saisit les contemporains des Lumières. Johann-Kaspar Lavater, adepte de la physiognomonie, y voit un moyen d'expérimentation scientifique. "L'image la plus vraie et la plus fidèle que l'on puisse donner d'un homme [...]. La physiognomonie n'a pas de preuve plus sûre et plus irréfutable de sa vérité objective que les silhouettes." Lavater, dont le réel propos se révèle être une gestion scientifique de l'homme et de la société, applique naïvement les paramètres d'une table de vérité.

Figures du visage

Bien des singularités émergent dans la pratique du portrait photographique du XIX^e siècle. Des partis très volontaires, comme le portrait de dos ou le portrait *post-mortem* ; mais aussi des pratiques amusantes (photomontages monstrueux, superposition des prises de vue de la photo spirite), des pratiques expérimentales (fragmentations), des accidents (captation de l'auteur dans un miroir, présence de l'ombre portée, surexposition, flou...). Résultats acceptés et conservés par les auteurs comme amusements ou curiosités. Ce qui pouvait se concevoir comme accident, comme anecdote, a été lucidement investi d'une valeur plastique par les photographes modernes. Fragmentations et distorsions d'André Kertész, visage stigmatisé du modèle féminin de Florence Henri, modèle occulté par un écran de dentelle chez Edward Steichen, graffiti anthropomorphe de Brassai, reflet dans un miroir endommagé de Raoul Ubac... Ces thèmes présents dès les origines de la photographie n'ont cessé depuis d'être travaillés, et retravaillés aussi dans le format mis au point par Bertillon.

Aux limites de la représentation

Dans la photographie moderne et contemporaine, le portrait magnifiant n'a pas disparu, le portrait social, le portrait ethnologique vivent puissamment. Parallèlement à ces pratiques, d'autres photographes construisent leur recherche sur l'inquiétude de l'être. Le portrait fatigue le visage, mène la photographie aux limites de la représentation. Il ne nous apprend rien en dehors du domaine qui est le sien, celui des formes dont nous devons entendre le strict discours. Il n'est ni éthique, ni sociologique. La photographie ne substitue pas une posture morale à une proposition

esthétique, mais sa valeur indiciaire, jamais probatoire, procure d'utiles éléments à une réflexion sur la représentation de l'individu.

S'il s'agit ici de "visages", la notion classique du portrait ne s'est pas pour autant évaporée. La perception du visage de l'autre, la projection de visages fantasmatiques, l'impossible contact avec son propre visage, ces thèmes fondamentaux de l'art du portrait vivent dans l'étrange présentation de la photographie. Le regard des modèles, évanescents ou tendus, vibrent de l'inquiétude et de la tension d'un affrontement à venir, qui n'advient jamais car ces regards sont aveugles ou ces visages sont morts. L'affleurement de la forme anthropomorphe, les merveilles et les monstres optiques, fruits habituels de l'imagination, sont ici réellement perçus comme phénomènes par cet œil des Grées -ces sœurs aveugles des Gorgones, qui ne possédaient à elles trois qu'un seul œil, et l'utilisaient à tour de rôle- qu'est l'objectif photographique. La photographie n'est pas un outil de sublimation, l'impossible perception de leur propre visage mène les photographes aux limites de la représentation. Mais la fragmentation, la disparition, la destruction constituent une réalité représentable, photographiable. Les visages se font écho, selon l'arbitraire du cadrage le plus serré, de la disparition du décor et de l'anecdote. À la manière de Bertillon.

Le champ de l'esthétique

Entre trouble et netteté, ombre et lumière, se déploie toute la gamme des inquiétudes de la représentation, tout le vocabulaire de la photographie. À l'extrême limite du visible, c'est le portrait de la photographie que Caroline Feyt réalise dans ses *Portraits de lumière*. Le portrait photographique ne peut pas être abordé selon un modèle spécifiquement psychologique, sociologique ou éthique.

La photographie se situe dans le champ esthétique, pour peu qu'un regard esthétique s'y applique. Et l'affirmer comme appartenant d'abord à ce champ esthétique n'est pas un diktat abusif, du moins est-ce la leçon de Marcel Duchamp. L'image est muette, la photographie ne raconte rien, il suffit d'en trouver une dans la rue pour la comprendre. Une œuvre se ferme sur elle-même, n'existe qu'en tant que présence sur le même mode que les objets de nature et ne s'adresse à personne : "Pas plus qu'un poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau ne s'adresse au spectateur, et aucune symphonie ne s'adresse à l'auditoire". Comme le dit Walter Benjamin, une œuvre ne tient aucun discours, sinon celui qu'elle tient aux autres œuvres, et qui ne se déploie pas dans le domaine du langage. Nous voyons dialoguer et se répondre les photographies du XIXe et du XXe siècle, par-delà temps et espace. Ce dialogue des formes, nous pouvons le transmettre, le transcrire, l'interpréter. Il nous donne accès à la pensée spécifique d'un artiste particulier, nous présente un monde. Que les œuvres soient muettes ne signifie pas pour autant que nous devions, face à elles, garder le silence, ni que nous ne puissions en parler, mais c'est nous qui parlons.

La question de l'altérité

La question strictement posée par l'art du portrait et de l'autoportrait est celle de l'altérité qui, fondant la distance, crée à la fois les conditions de la représentation et de la relation. "Par la façade, dit Lévinas, la chose qui garde son secret s'expose enfermée dans son essence monumentale et dans son mythe où elle luit comme une splendeur, mais ne se livre pas. Elle subjugué par sa grâce comme une magie, mais ne se révèle pas. Si le transcendant tranche sur la sensibilité, s'il est ouverture par excellence, si sa vision est la vision de l'ouverture elle-même de l'être – elle tranche sur la vision des formes et ne peut se dire ni en termes de contemplation, ni en termes de pratique. Elle est visage ; sa révélation est parole." La conception du visage énoncée par Emmanuel Levinas, ne peut être l'instrument de la réflexion esthétique, seule adéquate quand il est question des formes. Elle ne le revendique pas. Elle nous aide efficacement à dépasser la simple contemplation des formes. Le visage est une forme et, par le moyen de la photographie ou de la peinture, devient une valeur plastique, mais il n'est pas n'importe quelle forme. A partir de ce que nous montre l'art, il est peut-être possible de se poser la question de l'individu. Aucun visage sur les parois de Lascaux, plus de visage dans les photographies de Caroline Feyt ou de Marianne Grimont. Duns Scot pensait que *Nihilum* est peut-être le meilleur nom de Dieu, c'est sans doute le meilleur nom de l'individu.

Photographie et identité sociale

Bouleversement capital, l'invention et la diffusion de la photographie fournissent l'instrument propice à la réalisation du portrait réaliste. "Cela fait-il le portrait ?" demandait-on à Daguerre.

La garantie de similitude

Le flux photonique imprimant d'un seul coup l'image du sujet sur la surface sensible, la question de la similitude paraît résolue. La peinture n'est pas quitte du problème de l'idéalisation et de la ressemblance, mais elle en est, du moins, soulagée ; le déplacement des frontières permet l'évolution des styles. La similitude ne saurait cependant se superposer exactement à la ressemblance. C'est une des vérités qu'expose le portrait moderne. Cette garantie de similitude intrinsèque au médium lui vaudra une expansion rapide. Les foudres esthétiques de Baudelaire, profondément méfiant envers les vertus du daguerréotype, envers sa faculté de fascination sur "la vile multitude", et son excédent de réel qui barre la route à l'imaginaire, n'entravèrent en rien la progression du portrait photographique. Il serait abusif d'insinuer qu'il avait imaginé l'usage qu'en ferait Alphonse Bertillon. Sa position de principe aurait trouvé là une justification morale, sinon esthétique.

Le portrait normalisé

Bertillon, qui avait eu quelques prédécesseurs en Grande-Bretagne, modernisa les procédures d'identification de la préfecture de police de Paris en unissant les moyens photographiques, anthropométriques et sociologiques. Gilles Deleuze a fait observer que notre siècle passait inéluctablement de l'ère de la discipline à celle du contrôle. Cette dynamique trouve son origine et son moteur à cette période-là, dans la synergie de la photographie, de l'anthropométrie et de la surveillance policière.

Les procédures de photographie et de portrait "parlé" sont normalisées, l'une selon un dispositif précis et invariable de prise de vue, l'autre selon un vocabulaire descriptif et chromatique hiérarchisé comme un langage documentaire. La méthode photographique comporte une prise de vue de face, une autre de profil, donnant lieu à l'établissement d'une fiche signalétique.

Chambre noire, siège de pose, éclairage... Il s'agit là des éléments habituels des ateliers de portrait tels qu'ils existent depuis les daguerréotypistes. Mais chacun d'eux a été repensé de manière à éliminer de la prise de vue tout facteur de variabilité. Comme Bertillon l'écrira plus tard : "Le dispositif adopté impose l'uniformité et la précision par l'impossibilité matérielle où se trouve l'opérateur de reproduire autre chose que notre type".

Les criminels et les pensionnaires des asiles d'aliénés avaient servi de cobayes photographiques bien avant Bertillon, mais sans outils de normalisation, il était impossible d'aboutir à l'élaboration d'une typologie. Le dispositif face-profil fut aussi utilisé dans la pratique du portrait ethnologique, qui manifestait le même besoin de méthodes classificatoires.

Portrait générique, portrait composite

Christian Phéline fait observer que le portrait judiciaire "participe d'un mouvement historique beaucoup plus général : celui par lequel l'image photographique contribue à la constitution même de cette identité comme identité sociale et participe ainsi de l'émergence de l'individu au sens moderne du terme". Portrait carte-de-visite et daguerréotype d'une part, portrait anthropométrique de l'autre, le troisième volet fut le portrait "composite". Le modèle idéal proposé par Hegel s'inverse en caricature sinistre.

Son invention découle d'une aspiration semblable à celle de Lavater, nourrie par la fascination de la science : la compréhension totale de l'être humain. Le procédé physiognomonique de Lavater était analytique comme celui de Lombroso, qui classait les photographies en atlas décrivant les occurrences d'un type humain. Celui de Francis Galton est synthétique. Il consiste à établir, à partir d'une collection de portraits individuels, un portrait générique, image de synthèse purement artificielle et tout à fait réelle. Selon une formule d'Arthur Battut, vulgarisateur français du procédé, tous les traits singuliers se dissolvent dans "cette figure impersonnelle qui n'existe nulle part et que l'on pourrait appeler portrait de l'invisible".

Cette technique opère un retournement paradoxal : les échantillons de travail étant censés représenter le type envisagé à l'arrivée, le résultat recherché détermine par conséquent l'échantillonnage.

La recherche de l'universel et l'émergence du particulier

Ce résultat n'est guère éloigné de l'édification d'un schème transcendantal appliqué au portrait. L'image quelle qu'elle soit conserve toujours une figure particulière, un statut de signe ; le schème vise l'unité de la règle générale qui oriente les représentations possibles. Le portrait composite et l'icône religieuse sont alors comparables dans ce recours à un référent immatériel. L'image religieuse comportait un garde-fou, le "regard détourné", la *translatio*, adressé lucidement à son référent invisible ; le portrait composite en revanche n'est que l'instrument d'une idéologie.

Les portraits composites réalisés dans un but ethnologique par Arthur Battut (qui prit assez vite conscience des dérives dangereuses de cette sorte d'expérimentation appliquée à l'humain) pourraient figurer près des recherches plastiques contemporaines de représentation virtuelle du visage.

Le portrait photographique franchit une étape décisive de son évolution. La catégorie de portrait instituée et généralisée à l'instigation d'Alphonse Bertillon dans le cadre d'une prise en charge scientifique et positiviste de l'humanité figure encore de nos jours sur les cartes d'identité et les passeports. Mais Bertillon a en quelque sorte "raté son coup". Il n'existe pas de type de l'assassin ou de type de l'escroc. Loin de mener à l'élaboration de types, étrangement proches des Universaux au sens scholastique, cette approche photographique aboutit à un recensement du particulier, une collection d'individus. Les travaux photographiques les plus actuels trouvent là une archéologie.

Ce visage centré sur lui-même, séparé de son corps, lessivé de tout contexte, libéré de tout ancrage, dépersonnalisé, est celui de l'individu extrait de la personne, qui cheminait depuis Jean Jacques Rousseau. Seul sur la terre.

Figures de l'autre

La médiation

La photographie de Paul Strand intitulée *Blind Woman* pose la question de la médiation. Elle a été présentée pour la première fois dans le numéro spécial (XLIX-L, juin 1917) de la revue d'Alfred Stieglitz, *Camera Work*, livraison consacrée à Paul Strand, partisan radical de la *Straight photography*. Le portfolio mêle portraits directs et photographies d'objets quotidiens. Cette volonté de rapprocher les objets banals et le portrait signe la volonté d'en finir avec la tendance abusive à l'idéalisation.

Blind Woman n'est pas une photographie dérobée, sa construction rigoureuse le démontre. Tout s'organise autour d'un œil fixé non sur le regardeur, l'objectif, mais tourné vers l'arrière, planté dans le mur qui barre le fond. Tautologique, l'image se referme sur elle-même, inscrit dans la composition le texte de la légende, le numéro d'identité du modèle. Paul Strand subvertit une pratique habituelle du portrait classique, où identité référentielle et identité picturale se faisaient écho.

Blind : il s'agit d'un constat et d'une question. Celui de la représentation du visage, impuissant à se voir lui-même autrement que dans une médiation. Celle du statut du spectateur qui voit et ne peut être vu, question qu'aborde d'autre manière l'*Autoportrait au miroir* de Dieter Appelt.

L'âme à nu

L'œuvre de Bernard Poinssot prolonge les interrogations de Paul Strand, avec cette disposition frontale du modèle, cette organisation autour d'un regard. Sa disparition prématurée n'a pas permis à son œuvre d'atteindre un grand public, mais sa manière d'aborder la question du portrait trouve encore un écho dans les travaux de photographes plus contemporains. "Je crois que la photographie est le meilleur moyen pour représenter le visage dans cet instant fugitif où il apparaît en quelque sorte transparent et laisse voir l'âme à nu. Lorsqu'il devient significatif de l'être entier, le visage s'offre tout d'un bloc pour un instant souvent bref [...]. Seul le photographe reproduira cet instant avec toute son importance et non le souvenir amoindri comme le ferait un peintre. Mais si je parle de fixer un instant fugitif, ce n'est pas pour un photographe de photographier ce qui n'est qu'accidentel. Lorsque le visage reflète une pensée, un sentiment ou une sensation, il me semble qu'il exprime moins la personnalité qu'un état passager dans lequel n'importe qui pourrait se trouver. Je souhaite qu'aucune émotion particulière ne vienne le troubler, qu'il soit vraiment au repos et que le modèle ne soit plus en relation avec ce qui l'entoure mais rentre en lui-même. Je voudrais qu'il laisse tomber le masque par lequel il se défend contre l'indiscrétion d'autrui. Le moment où il oublie de jouer un personnage n'est jamais long."

Si l'aveugle de Paul Strand montre encore les signes d'un ancrage social et temporel, l'extinction du personnage mondain est évidente dans les portraits de Poinssot. Le peu que l'on aperçoit du cou ou du costume ne situe les modèles dans aucun contexte. Seul le type de tirage, glacé et brillant comme on le préférait vers 1950, peut donner une idée de la date de réalisation de l'épreuve. L'objectif affronte un regard allant vers l'en-dedans de soi. Le visage est présenté dans sa nudité, offert, ouvert, frontal. Il n'est question ni de trouble, ni de tension, seulement d'une énigmatique présence. L'Autre. Il n'enseigne ni ne renseigne, il est le visage.

L'émergence de l'être

D'autres photographes peuvent être rapprochés de Bernard Poinssot. Ils respectent le même protocole : cadrage serré, regard direct ou légèrement décentré vers le hors-cadre. La série des *Apôtres* de Jean-Paul Dumas-Grillet a été réalisée dans une tension de groupe voulue par lui, chacun des douze, bien qu'individuellement photographié, était responsable du visage du groupe entier. Les regards d'adolescents de Philippe Pache, ou d'enfants de Gabriel Cuallado et Noël Blin, résistent à cet effondrement vers l'intérieur de soi. Ils n'ont pas encore développé un personnage, pas eu le temps de se forger le masque requis par le jeu social. Cette présence ne leur est pas demandée, ils l'offrent spontanément. Inclure dans cette série le travesti de Diane Arbus ne va pas de soi : le modèle est situé clairement dans le contexte social, spatial et temporel de la marginalité, mais il participe de la même manifestation de l'en-dedans de l'être. Le trouble de l'identité, l'inquiétude, laissent "voir l'âme à nu" comme le souhaitait Poinssot. Le contexte se dilue au profit du visage, puis du regard à la fois fixe et absent du monde. "Tout le monde a ce désir de donner de soi une certaine image, mais c'en est une toute autre qui apparaît", soulignait Diane Arbus.

La représentation, lorsqu'elle n'est pas orientée vers la production scientifique d'une signalétique ou d'une typologie, recentre le portrait sur l'émergence de l'être, l'apparition du visage et non du "faciès".

La question de la trace

"Vivant il touche la mort en dormant. Eveillé il touche le dormant."

Héraclite

Le portrait *post-mortem*

La pratique domestique et utilitaire du portrait *post-mortem*, très courante au XIXe siècle, a sa place dans une thématique du visage. Les crânes surmodelés de Jéricho, sans doute liés à des pratiques rituelles, étaient à leur manière des *post-mortem*, pourvus de visages individualisés. La photographie de la *Vierge inconnue du Canal de l'Ourcq* d'Albert Rudomine n'était pas destinée à de telles pratiques. Elle renoue cependant avec ce type de relation à l'image des morts, en représentant ce prétendu masque mortuaire élevé au statut de figure votive par les surréalistes. Le masque mortuaire pose la question de l'empreinte, de la trace, de l'indice, éléments marqueurs de la photographie. Que peut-il manifester et rendre connaissable au sujet de la mort ? Martin Heidegger, sur le problème de la transposition sensible des concepts, examine la nature de l'image comme "ceci" susceptible d'être immédiatement connu sans recourir au raisonnement. "Mais en même temps qu'elle se manifeste elle-même, elle rend manifeste ce qu'elle reproduit [...]". Se procurer une image n'équivaut pas à se donner seulement l'intuition immédiate d'un étant mais, par exemple, à en prendre une photographie [...]. On peut d'une telle reproduction tirer une reproduction nouvelle, comme lorsqu'on photographie un masque mortuaire [...]. Mais la photographie est aussi capable de montrer comment apparaît, en général, un masque mortuaire. Le masque mortuaire peut manifester, à son tour, comment apparaît en général la face d'un cadavre. Or c'est ce que manifeste aussi un cadavre individuel. Le masque mortuaire peut montrer l'aspect d'un masque mortuaire en général, tout comme la photographie peut manifester non seulement l'objet photographié, mais encore ce qu'est une photographie en général [...]. Mais que manifestent précisément les vues [...] de ce mort, de ce masque, de cette photographie ? Quel aspect nous livrent-elles ? Elles manifestent comment une chose apparaît "en général", selon l'élément qui en elles est valable pour plusieurs."

Aux confins du sommeil et de la mort

Le concept ne peut être lui-même mis en image. La photographie de ce masque singulier, celle de l'enfant embaumée (Gilles Ehrmann), ces visages aux yeux clos, ces dormeuses (Yves Trémorin, Olivier Christinat) ne donnent pas accès à l'idée de Mort ou de Sommeil, mais à un mode de représentation : la disparition du regard, l'immobilité pétrifiée. L'opacité de l'ombre reposant sur le visage endormi d'Isabelle Rozenbaum (comme le *Voile* sombre enrobe celui du modèle féminin de Jean-Claude Bélégo ou les autoportraits de la série *Troublée en vérité* de Florence Chevallier) pèse sur ses traits qui émergent à peine de la matière de la photographie. L'ombre voile, le voile trouble. "Le voile réfléchit la lumière", dit Wittgenstein. En effet. Le sujet pris dans le sommeil, séparé du *cogito*, en deçà du *dubito*, sans la lumière de la raison, peut-il avoir conscience de soi ? C'est aux confins du sommeil et de la mort, dans leur proximité, que repose l'autoportrait de Xavier Zimmerman, masque devenu,

au fil de la série, tellement rongé et immatériel qu'il disparaît dans l'épaisseur uniformément noire du sel d'argent. Ce noir ne fonctionne pas comme une transposition ou une métaphore, mais comme un équivalent tactile de l'épaisseur et de la profondeur supposées du néant.

L'effigie des disparus

Exposer l'effigie des disparus pour en faire mémoire est une pratique presque universelle. Ici, il s'agit de photographies rephotographiées et de visages anonymes. Traces photoniques ayant eu contact avec le modèle, ces images concrétisent discrètement la métaphore de la disparition, de la dilution, du retour à la poussière. Elles manifestent le processus de leur destruction, le devenir rien de leur modèle. Le principe des trois états du corps, qui avait connu une grande fortune iconographique à la fin du Moyen Âge, n'est pas exposé diachroniquement, selon le principe des trois gisants, mais montré comme œuvre en cours : la mort travaillant à la fois sur le modèle et son image. C'est ainsi que la *Belle disparue* de Xavier Zimbaro se dilue à la fois sous la terre, dans l'érosion du granit et la disparition du grain de la photographie.

Les figures anthropomorphes

D'un univers apparemment inanimé, des objets, des minéraux émergent des "figures" anthropomorphes. Au repos dans la nature, une puissance spirituelle bouleverse l'ordre du monde. Entre créé et incréé, visible et invisible, circule un flux que la photographie institue en présence réelle, représentation de l'image servant de modèle à toutes les créations particulières. Sont-ils créés ailleurs que dans la photographie, ces êtres glissant d'une expression à l'autre, affleurant à la surface des roches chez Ja Won Paek, ou d'un bidon de métal rouillé chez Clarence John Laughlin ? C'est ce monde hanté par la forme éternelle et indestructible, par le prototype du visage, que tentaient déjà de saisir les gravures illustrant les ouvrages de minéralogie de Dezaillier d'Argenville ou les traités géographiques d'Athanasius Kircher. Et qui inspirait Léonard de Vinci : "Si tu regardes des murs souillés de taches ou faits de pierre de toutes espèces, pour imaginer quelque scène [...] tu pourras y voir aussi [...] d'étranges visages et costumes, et une infinité de choses que tu pourras ramener à une forme nette et complète."

Les poupées photographiées par Rosalind Solomon laissent paraître d'emblée leur nature anthropomorphe. Ne sont-elles pas les multiples d'un stéréotype humain ? C'est, non pas cet inquiétant statut de fac-similé, mais la charge d'histoire et d'usure qu'elles portent qui leur assigne un visage, au moment où l'usure et la mort les atteignent : échange entre le vivant de l'érosion et l'inerte de l'ustensile. Les photographier transforme leur similitude en ressemblance. Walter Benjamin observait : "Sous le regard de la mélancolie, l'objet devient allégorie : comme si la vie s'écoulait hors de lui, et qu'il demeurât là, mort et cependant préservé pour la vie éternelle ; c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriqueur, qu'il est livré à sa merci. [...] L'objet se métamorphose dans sa main, à travers lui, il parle d'autre chose, il voit la clé d'un savoir inconnu dont il révère l'emblème." La statue religieuse au regard fulgurant saisi par Vilem Kriz ne manifeste pas son mode d'être de la même manière. Elle appartient au monde des images saintes, se réfère à un modèle et non à un stéréotype. Elle participe des allégories religieuses de la souffrance, de la mort, de la révélation.

Fixer le mouvement ?

Comment *donner à voir* une transformation, comment saisir la mobilité de la forme ? Connie Imboden trouve sa ressource dans les propriétés optiques de l'eau, où les formes semblent malléables et sujettes à des mutations infinies et imprévisibles. Les apparences se font et se défont, les visages immergés se déforment, se dédoublent, se réduisent à des bouches sans contexte ou des profils déstructurés, des excroissances végétales poussent hors de la chair. Le passage de la forme à l'informe, le va-et-vient d'une apparence à une autre, sont saisis dans le temps de la photographie. Le visage objet de cette métamorphose pourra retrouver son apparence anodine, il n'en aura pas moins été objectivement et sans trucage ce monstre, cette manifestation visible, ce phénomène. La photographie ne signifie rien du rapport à l'idée, elle montre. Les visages d'écorce et de végétaux, nés de superpositions de négatifs, c'est-à-dire d'empreintes, d'où le regard de Sonia Bossan épie le spectateur, opèrent un retour aux plus classiques des thèmes mythologiques, en même temps qu'ils réutilisent les trucages "spirites" des photographes amateurs du XIXe siècle. Les Héliades se transforment en arbres, l'écorce les recouvre progressivement. Dans ce mouvement, la forme humaine n'émerge pas de l'informe, mais se fond dans le végétal qui dès lors pourra emprunter un visage témoignant de ce qu'il porte aussi un esprit, qu'une énergie et une pensée sont à l'œuvre dans l'apparente indifférence de la Nature, comme dans la manipulation volontaire opérée sur les négatifs.

L'évanouissement de la ressemblance

Jeux de miroir

Au-delà des thèmes évidents de la découverte de soi par l'image spéculaire, de Narcisse, du double, l'*Autoportrait au miroir* de Dieter Appelt met en scène le mécanisme de la perception et la nature optique de la photographie. La théorie de la palpation par le regard chez les Anciens s'appuyait sur l'hypothèse d'une émission par l'œil d'un cône de rayons sensibles à la couleur et à la lumière, les "sensibles propres de la vue". Le flux visuel participait de la nature de l'Esprit, du *pneuma*. Le regard capable de palper les objets les atteignait bien au-delà des limites physiques du corps. Tout le dispositif mis en œuvre par Dieter Appelt matérialise non seulement l'imprégnation des instances percevantes par l'objet perçu, mais aussi la formation de l'image rétinienne et de l'image mentale. L'interposition de son corps entre l'objectif photographique tenant la place du voyant et l'image produite (la sienne dans le miroir) rappelle que l'essence n'est pas assimilable à la représentation. Un véritable battement se produit entre la réalité et l'imitation, la valeur visuelle et la valeur tactile. Le *pneuma*, vapeur sortie de la bouche et couvrant le miroir, pourrait entrer dans la symbolique de l'effacement. Il paraît au contraire tentative de contact du sujet avec lui-même, perception rendue possible de l'en-dehors de soi, par ce souffle venu de l'en-dedans. Mais c'est le reflet, l'objet perçu qui est touché, non le sujet. La double médiation, du miroir qui reflète et du négatif qui s'imprègne, mène l'empreinte photographique à ne fixer que le reflet d'une apparence. Le réel visage, celui qui se reflète, n'est pas atteint... L'image en miroir présente toujours un aspect inversé de nous-même. La vision du visage photographié ne nous donne pas l'apparence, la ressemblance qui nous ressemble. Elle crée un suspens, creuse une distance, engendre l'étrangeté.

Fragmentation : aux limites de l'identification

Le protocole mis au point par Alphonse Bertillon comprenait non seulement un descriptif complet du visage face-profil, mais également une découpe des détails organisée selon une logique anatomique et visuelle, certains fragments ayant une valeur absolue d'identification. Étrange métonymie, les contours et les plis du pavillon auditif représentaient infailliblement la quintessence de l'individu, susceptible d'être remarqué jusque dans ses fragments les plus minces. La photographie prend en compte cette opération et la retourne en question esthétique et ontologique. Si la photographie reste bien, tout du long, une photographie, si sa valeur indiciaire demeure inentamée, jusqu'à quel point le modèle pourra-t-il être fragmenté ? Et quelle sorte de fragmentation sera-t-il possible d'accomplir ? Les travaux, aussi bien de Jean-Claude Béléguou et Yves Trémorin que de Rossella Bellusci ou Maria Theresa Litschauer, choisissent des découpes apparemment aléatoires, non significatives : ce n'est plus le visage qui est en question, ce sont les traits, les marques, les rides, la matière, l'ombre, la lumière. Il n'est plus reconnaissable, pourtant il n'a jamais été atteint d'aussi près que dans cette proximité illisible. Il nous donne une totalité, en quelques centimètres carrés agrandis à la dimension d'un paysage. "C'est une carte géologique en relief. Et malgré tout, ce monde lunaire m'est familier. Je ne peux pas dire que j'en reconnaisse les détails, mais l'ensemble me fait une impression de déjà vu." Non seulement il n'est plus identifiable que comme déjà vu, mais la forme a disparu dans le grain du papier et la trace des sels d'argent.

Dans la série *Stigmates*, Marianne Grimont tente autrement l'accès à la similitude. La matière cosmétique dont elle enduit son visage et qu'elle dépose et photographie ensuite se constitue à la fois en écorchement et en "vera eikon", véritable image, issue du même principe que le Mandyion d'Edesse ou le voile de Véronique, empreintes achéiropoiètes du visage du Christ. Le dispositif n'est pas optique, mais concrètement tactile. L'idéalisation du modèle, la distance, sont évacuées : cette véritable image, l'icône exemplaire, est une surface incertaine, grumeleuse, homothétique d'une face rendue méconnaissable par son absolue exactitude, une fois la troisième dimension disparue. La perception de soi-même n'est pas possible dans la proximité. Le visage disparaît, pire, se décompose, à être vu de si près.

La violence de la représentation

Les œuvres d'Arnulf Rainer ou de Henry Lewis rendent tangible la violence de la représentation. La biffure, le pigment recouvrent le visage, non pas méconnaissable, mais inconnaissable. Chez Rainer, la surface de la photographie se substitue à la peau pour recevoir tous les outrages de l'iconoclasme. L'image, autoportrait ou photographie du masque mortuaire d'un personnage historique, est sabrée de violentes ratures, recouverte de pigments qui ne laissent plus entrevoir que quelques fragments du visage sous-jacent, flottant entre surface et profondeur. Le portrait ne se

situé plus dans la représentation mais dans la trace, l'indice d'une action violente. L'outrage est double puisque le doute plane à la fois sur la photographie elle-même et sur la valeur de représentation de l'image qui, semblable à l'original, s'identifie à lui. Cette adéquation a pour évidente conséquence que l'atteinte à l'image, loin de se borner à un aspect symbolique, se veut concrète atteinte au modèle, ainsi qu'en témoignent les manifestations d'hostilité aux effigies religieuses et politiques.

Henry Lewis ne s'attaque nullement à l'image. Son rôle est de témoigner (non de prouver quoi que ce soit, il faut le préciser), comme elle témoignait des œuvres des actionnistes. Le propos est loin d'être le même.

La photographie de par sa valeur d'indice n'a pas, contrairement à la peinture, vocation à ressembler. La similitude y est massive, irrémédiable. Le passage par la reconstruction ne peut s'y produire. Henry Lewis le réalise en amont, avant la prise de vue, torturant son visage afin de voir à quoi il peut ressembler. Le visage qui sort de la cabine du photomaton n'est jamais le nôtre. Les affiches lacérées, la toile déchirée, photographiées par William Klein et Vilem Kriz mettent en évidence la nécessaire relation des composants pour garantir une forme. Photographier l'usure, la destruction par un acte créateur lucidement revendiqué procède d'un mouvement tout à fait contraire de l'iconoclasme : le constat visuel d'une fatigue et d'un évanouissement de la ressemblance.

REPÈRES : LE PORTRAIT CARTE-DE-VISITE

Invention

Le portrait carte-de-visite, ou portrait-carte, est né de la volonté de André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) d'élargir la clientèle des ateliers de portrait photographique. Afin de diminuer les coûts de production du portrait et son prix de vente, il choisit d'en réduire le format. Grâce à l'invention de ce qu'il appelle un "châssis multiplicateur", pour laquelle il dépose un brevet en 1854, il juxtapose plusieurs prises de vue sur un même négatif, constituant ainsi une mosaïque comparable à celle du Photomaton. Pour ce faire, Disdéri utilise une plaque de verre au collodion au format 18 x 24 cm placée dans une chambre noire à quatre ou six objectifs. Le châssis peut être fixe, auquel cas les prises de vues sont simultanées et les portraits identiques. Le châssis peut également être mobile, coulissant entre chaque prise de vue et laissant au modèle le loisir d'imprimer à sa pose des variations plus ou moins prononcées. Sur une seule plaque peuvent donc apparaître quatre, six ou plus fréquemment huit images de même format ; certaines planches présentent cependant un seul grand portrait, ou deux moyens, ou encore un moyen et quatre petits. Les images qui servent aux cartes de visites proprement dites ont, quant à elles, un format standard de 6 x 9 cm, ce qui correspond à une planche de huit photographies. À partir du négatif est réalisé un tirage par contact sur papier albuminé, qui sera découpé en autant de petites images rectangulaires. La carte-de-visite prend sa forme définitive lorsque chaque image est collée sur un carton rigide de dimensions légèrement supérieures, sur lequel est imprimé au dos et/ou sous l'image, le nom et l'adresse du photographe. Ces portraits-cartes sont alors vendus à des tarifs dégressifs : en 1862, vingt-cinq tirages montrant deux poses différentes sont vendus trente francs, cinquante tirages présentant jusqu'à trois poses cinquante francs, cent cartes avec quatre poses soixante-dix francs. Négatifs et planches de portraits avant découpe sont conservés par le photographe, ces dernières étant numérotées et archivées dans des registres laissés à la disposition du client, afin de répondre à d'éventuelles demandes de retraitage.

Un succès spectaculaire

L'acuité du sens commercial de Disdéri lui permet d'entrevoir le succès que remportera la carte-de-visite auprès d'une classe émergente, pour laquelle la photographie devient un objet courant et familier. À ses débuts, la mode du portrait-carte est limitée au cercle restreint de l'aristocratie. Si ce nouveau format gagne à la fin des années 1850 une clientèle de plus en plus large, c'est tant par son coût relativement modique que par l'engouement que suscite la diffusion des cartes-de-visite à l'effigie d'hommes illustres. Le premier est l'empereur Napoléon III, qui choisit de se faire photographier par Disdéri en 1858. Son portrait est aussitôt vendu par centaines dans tout Paris. Les célébrités, qui ont instantanément saisi l'intérêt du procédé, veulent à leur tour voir leur image immortalisée sous forme de portrait-carte. Dès lors, les cartes-de-visite sont produites quasi industriellement, à une cadence soutenue, suivant une division et une rationalisation des tâches qui peuvent être réparties sur une vingtaine de postes, depuis la prise de vue jusqu'au montage, en

passant par le découpage des milliers de petits cartons. Une fois vendues, les cartes se donnent, s'échangent et circulent de la main à la main, offrant à ceux qu'elles représentent l'opportunité de diffuser leur image et de se faire connaître du plus grand nombre. La vogue de la carte-de-visite gagne ainsi toute la France, l'Europe puis, plus tard, les Etats-Unis. Les personnalités les plus éminentes de la politique, les familles royales, jusqu'aux souverains et chefs d'Etats veulent voir leur portrait miniature figurer dans les catalogues des plus grands ateliers, s'étaler derrière les vitrines des grands boulevards, sur les présentoirs des boutiques de souvenirs. Les y rejoignent hommes de lettres, vedettes du théâtre et de l'Opéra, clowns et acrobates, danseuses et femmes du demi-monde. Les images de la reine Victoria, du président Lincoln ou de Sarah Bernhardt se vendent ainsi par centaine de milliers. Leur emboitant le pas, la foule des bourgeois se rend dans les ateliers les plus fameux, se fiant au nom qui apparaît au dos du carton : Disdéri, Mayer et Pierson, Petit, Franck, Carjat, Reutlinger, Neurdein, Nadar, entre autres. Une profusion d'ateliers de portrait ouvrent dans les lieux les plus fréquentés, là où les clients potentiels sont amenés à se promener, sur les Grands Boulevards, à la sortie des théâtres. Le phénomène, loin de se cantonner à la capitale, gagnera rapidement les grandes villes de province. Afin de répondre à une demande exponentielle, les praticiens poussent la logique de la photographie de studio à son extrême. Ainsi, près d'une décennie après son apparition en 1851, le procédé au collodion ne se prête à une application industrielle qu'à la suite de l'adoption de la carte-de-visite par les plus grands praticiens du portrait. Nadar, par exemple, vend d'abord ses prestigieux portraits de personnalités au grand format, puis, dans un second temps, à prix réduit sous forme de carte-de-visite, avec laquelle il fait sa "petite" monnaie, instituant dès lors un commerce à deux vitesses.

Conformisme et modèles sociaux

Dès lors, la nature de la production et la conception même du portrait changent véritablement. La photographie devient en effet, au cours des années 1860, le vecteur d'une évolution des rapports sociaux, qui tendent vers l'idéal d'intégration de tout un chacun à des critères communs, définis dans les hautes sphères de la société. Si Disdéri s'attache à agencer différemment son décor selon qu'il photographie un savant, un militaire ou un comédien, le portrait miniature reprend dans la majorité des cas les mêmes poncifs, artifices et accessoires. Le modèle, au visage souvent austère et figé, est montré en pied, arborant une pose qui se veut digne mais lui confère une certaine rigidité : accoudé à une colonne tronquée, appuyé sur une balustrade ou assis dans un fauteuil, lisant un journal, tenant cigare ou chapeau à la main. Ce sont autant de marques signifiant ou voulant signifier son appartenance à une classe privilégiée. Cette dernière collectionne les cartes-de-visite dans de lourds albums spécialement conçus pour les recueillir. Elles sont glissées dans de petites fenêtres réservées dans les pages cartonnées. Les membres de la famille, les amis et les intimes y côtoient, dans une confusion sciemment entretenue, les grands de ce monde, auxquels il est désormais possible de s'identifier. Certains clients demandent même expressément à être représentés à la façon de telle ou telle célébrité, dont ils peuvent trouver les images dans les registres qu'ils sont amenés à feuilleter dans le salon d'attente de chaque atelier ; il convient toutefois de distinguer le client "ordinaire" de la célébrité, qui passe un accord avec le photographe et ne paie pas. Dans chaque album familial apparaissent ainsi les préférences politiques et artistiques qu'il est de bon ton de revendiquer, les réseaux mondains dont on se réclame, autant que les liens affectifs que l'on espère resserrer. Des albums thématiques sont également constitués, renfermant exclusivement des portraits-cartes d'écrivains, d'acteurs, de musiciens, de rois et de princes, ou encore de militaires.

Corollaire des transformations qui en pleine révolution industrielle affectent la société dans son ensemble, cette standardisation du portrait rencontre certaines résistances, en particulier chez les artistes et les écrivains. Quand les photographes dénoncent l'inévitable baisse de qualité inhérente à la production en série, avant qu'ils ne se rangent derrière l'évidence de sa rentabilité, Flaubert, Barbey d'Aurevilly ou Baudelaire stigmatisent l'uniformisation de la société, l'effacement des insignes de classe, conséquences d'un narcissisme triomphant doublé d'un conformisme avilissant.

En dehors de la pratique la plus courante, certains clients s'amusent à déjouer le côté stéréotypé de la séance de pose, en adoptant des attitudes très variées au cours d'une même séance, allant de la plus conventionnelle à la plus excentrique. Ce genre de comportement est propre à l'aristocratie du Second Empire, qui préfigure en cela les facéties des photographes amateurs de la fin du XIXe siècle. Ce dernier repart de l'atelier avec un jeu de petits cartons en poche, destinant les uns et les autres à des connaissances très différentes : l'un étoffera l'album familial, un autre ira à la fiancée, aux amis du cercle, à la maîtresse.

Excentricités

De la production des portraits-cartes vue dans son ensemble ressort pourtant en premier lieu l'uniformité, expression du désir d'accéder à une identité, de se conformer à un même modèle. Les exceptions, rares, sont d'autant plus remarquables. Par leur mise en scène et l'attitude du modèle, détournant de leur fonction première les éléments récurrents du décor d'atelier, certains portraits expriment une désinvolture qui aura elle-même ses conventions, d'autres une franche excentricité. Assis en tailleur sur la colonne, à califourchon sur la balustrade ou sur le cheval de bois destiné aux portraits d'enfants, les pieds appuyés sur une table, voire allongé à même le tapis ou tournant simplement le dos à l'objectif, le modèle peut aussi revêtir les costumes les plus extravagants, les accoutrements les plus exotiques, en burnou ou en kimono. Et si le goût du canular de Disdéri, attesté par ses autoportraits, rencontre celui de ses clients, auxquels il suggère sans doute certaines mises en scènes, l'initiative leur en revient. Ces images décalées correspondent aux années de gloire du studio, quand le portrait carte-de-visite n'est pas encore sorti du cercle de l'aristocratie. La haute société réserve alors la diffusion de son image à ses seuls membres, quand les portraits de célébrités, destinés à la commercialisation, seront eux très largement répandus. À une époque où le théâtre populaire et le music-hall rencontrent un public aussi large que peu exigeant, acteurs et actrices posent dans le costume de leur dernier succès, et la demande de telles images devient si importante que les grands ateliers leur consacrent une large part de leur catalogue. Parmi cette seule catégorie des cartes-de-visite d'acteurs se trouvent tant des photographies des artistes les plus talentueux et les plus célèbres, représentés en civil ou en costume de scène, que des images de comédiens populaires, auxquels on demande de sortir des conventions de pose et de retenue pour faire valoir leur aptitude au jeu et à la farce. On s'échange aussi, dans l'intimité des fumoirs, des portraits d'actrices de vaudeville et de demi-mondaines en tenues affriolantes.

Hormis les portraits, il existe aussi une minorité de cartes-de-visite, portant sur environ cinq pour cent de la production totale, qui présente une grande variété de sujets. On y trouve des vues d'architecture, des vues urbaines, des paysages, des reproductions d'œuvres d'art. Certains ateliers se spécialisent même dans l'évocation d'une région de France en particulier, ou dans la production de cartes-de-visite de fleurs.

Un phénomène de société

La fortune de la carte-de-visite revêt donc différents aspects. Malgré une évidente démocratisation du médium photographique, elle reste circonscrite à la seule bourgeoisie. Ouvriers, artisans ou paysans n'y figurent pas, hormis lorsque des acteurs en revêtent les costumes ; quoique de coût relativement modeste, le portrait-carte et les pratiques qui en découlent, notamment la constitution et l'exhibition des albums, ne trouvent pas de réelle audience auprès des gens du peuple qui, sans doute, n'entretiennent pas le même rapport à l'image que les classes plus aisées. À l'origine, le premier cercle des amateurs du portrait-carte est aristocratique, ce qui lui attribue d'emblée une fonction de différenciation sociale. Mais d'agrément élitiste et marginal, il devient, dès la fin des années 1860, un succès commercial, un phénomène de société, par le seul talent de son inventeur. Disdéri a non seulement contribué à la mise en place de nouvelles méthodes de production, mais a fait preuve d'une qualité visionnaire dans l'appréciation des attentes du public. Ce dernier a désormais accès à une forme de représentation dans laquelle il se reconnaît et qu'il se plaît à partager. Il s'offre une vision directe de la société, de ses gouvernants, des artistes et autres personnalités du Second Empire. La carte-de-visite contribue ainsi à tisser de nouvelles correspondances et affinités d'ordre social entre les hommes.

GROS PLANS : LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE CARTE-DE-VISITE

Le petit monde de Disdéri

Sylvie Aubenas

Article initialement publié dans la revue *Etudes photographiques* n°3, novembre 1997, p.26-41.

Un fonds d'atelier du second Empire

Alors que tant de fonds d'ateliers photographiques du XIXe siècle ont entièrement disparu, celui du photographe André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), inventeur en 1854 du portrait au format carte-de-visite, fut sauvé de la destruction, de façon pour ainsi dire miraculeuse, par le général Rebora qui l'offrit à son ami Maurice Levert (1856-1944). Ce dernier, fils d'Alphonse Levert (préfet

sous le Second Empire puis député du Pas-de-Calais), s'était trouvé contrarié dans sa vocation militaire par un malheureux accident qui lui avait fait perdre un œil. Sa fortune le lui permettant, il consacra donc sa vie à collectionner des armes et des uniformes de l'armée napoléonienne. En marge de cette activité, il cultivait sa nostalgie des fastes de l'Empire en servant de secrétaire particulier au prince Victor-Napoléon, prétendant bonapartiste de l'époque, et en rassemblant une bibliothèque et une importante collection de portraits photographiques sur les personnalités du Second Empire. On ignore dans quelles circonstances et à quelle date il se vit offrir les vestiges de l'atelier de Disdéri, une galerie de portraits sans égale pour lui puisque l'essentiel de l'activité du photographe se situe entre 1854 et 1870. Le fonds tel qu'il le recueillit est celui que Anne Mc Cauley a consulté à la fin de son étude sur Disdéri, et, sans aucun doute, exactement le même que celui qui fut proposé aux enchères par les descendants de Levert en 1995. Les négatifs (sur verre au collodion) ont disparu, mais on ignore si Levert les a négligés, détruits, ou s'ils avaient déjà disparu à l'époque incertaine où il recueillit les tirages.

Des planches de portraits

Ces tirages constituent la très grande partie de ce qui subsiste de l'activité de l'atelier. La particularité et le grand intérêt de ceux-ci tiennent à ce qu'ils se présentent sous forme de planches regroupant plusieurs portraits avant découpe. Le portrait carte-de-visite achevé, en effet, était vendu au client sous forme d'une petite image rectangulaire collée sur un carton au nom du photographe. Mais, au moment de la prise de vue, plusieurs portraits étaient juxtaposés sur le même négatif, constituant une mosaïque comparable à celle du Photomaton. Dans un même format de négatif, tous les cas de figure étaient possibles : un seul grand portrait, deux moyens, un moyen et quatre petits, six et jusqu'à huit petits (le cas le plus fréquent). Il peut s'agir soit de la même image saisie plusieurs fois simultanément, soit de poses successives, sans compter, là encore, tous les cas intermédiaires.

Les registres d'atelier

Ces planches étaient conservées dans des registres, où elles étaient collées dans l'ordre des numéros de négatif (numéros inscrits à l'aide d'une pointe dans le collodion, pratique courante à l'époque). Elles étaient ainsi classées pour répondre à d'éventuelles demandes de retraitage, puisqu'elles permettaient de visualiser les images avant d'en rechercher le négatif. Ainsi, le client choisissait la ou les images de la planche de portraits qu'il désirait commander. Parallèlement, il existait un registre commercial, ou plutôt un répertoire, non illustré, où les clients étaient inscrits par ordre chronologique à l'intérieur de chaque lettre de l'alphabet, selon l'initiale du nom de famille. Ce registre s'étend de septembre 1857 à février 1865 et contient environ cinquante mille références, soit le nom du client et la date de la prise de vue. Il constitue avec cinq registres originaux, contenant plus de deux mille planches classées dans l'ordre des négatifs, les seuls vestiges intacts de l'atelier.

Des albums thématiques sur la société du second Empire

Les autres registres ont en effet été dépecés par Maurice Levert dans l'intention de constituer des albums thématiques sur la société du Second Empire. Sa profonde connaissance de ses membres, de ses arcanes, des alliances, des carrières dans l'aristocratie et la haute bourgeoisie mais aussi du monde des artistes, des danseurs, vedettes de l'Opéra ou des théâtres, du demi-monde, lui permirent de former des albums factices par sujets : quatre-vingt-onze albums (contenant plus de douze mille planches en tout), dont quarante consacrés au "monde", deux au "demi-monde", deux aux "gens de lettres", six à la "mode", six aux Russes, sept aux Anglais, deux aux "excentriques", etc. C'est ainsi que le fonds de l'atelier était rangé dans sa bibliothèque, ainsi qu'il a été conservé pendant près de cinquante ans après sa mort et ainsi qu'il a été dispersé à l'hôtel Drouot en 1995. Les lots adoptés pour la commodité de la vente étaient ces albums constitués par Levert, et n'avaient donc plus rien de commun avec le classement de l'atelier dans sa logique première et commerciale.

Les coulisses du portrait-carte

Les portraits carte-de-visite abondent dans les collections publiques, ceux réalisés par Disdéri ou dans son atelier aussi bien que d'autres. La spécificité de ce fonds est qu'il représente un ensemble sans comparaison pour un seul atelier et, surtout, qu'au lieu d'une petite image collée sur carton telle qu'elle était vendue au client, on a affaire à la planche de portraits avant découpe.

Les séances de pose

Ces planches de portraits étaient rarissimes avant la redécouverte de ce fonds. La Bibliothèque nationale de France en possédait un petit nombre, entré avec la collection de Georges Siroton. La masse considérable qui est désormais disponible donne l'occasion d'observer sous un jour nouveau le déroulement de la séance de pose ; jusqu'à présent, les études sur le portrait-carte ne pouvaient s'appuyer que sur le produit fini, découpé et contrecollé. Le fait que les personnages soient identifiés et les portraits datés permet encore d'affiner l'analyse et de mieux comprendre la séquence. Un portrait carte-de-visite, qu'il soit conventionnel ou original, voire étrange, humoristique, est une image isolée qu'il n'est pas toujours simple d'analyser. Une planche de huit ou même plusieurs planches prises à la suite permettent de reconstituer la séance de pose dans son entièreté et de situer chacune des images dans un contexte précis.

Cette lecture séquentielle fait apparaître plusieurs aspects insoupçonnés. D'abord, que l'image isolée est trompeuse, car elle n'est pas forcément représentative de l'ensemble. On peut voir le même personnage sur la même planche passer, soudain ou progressivement, de l'attitude la plus banale à celle qui fait sourire, intrigue ou suscite l'intérêt. On imagine que le client repartant avec un jeu de petits cartons en poche destinait les uns et les autres à des connaissances très différentes: on peut s'amuser à deviner lequel était destiné à l'album familial, lequel allait à la fiancée, aux amis de cercle, à la maîtresse.

Jeux de convention

Les historiens du portrait carte-de-visite ont beaucoup insisté sur les portraits les plus étonnants quant à l'attitude et à la mise en scène. Ces portraits-là, on s'en rend bien compte en brassant des milliers de planches, sont cependant relativement rares en quantité, et datent du début de la mode du portrait-carte. Dans les attitudes les moins conventionnelles, on trouve surtout des portraits d'hommes. Ces portraits, hors norme à nos yeux, sont cependant semblables entre eux si on les compare : l'excentricité a aussi ses conventions, peut-être suggérées par Disdéri, mais aussi réclamées par les clients qui avaient pu voir quelques exemples provenant de cet atelier, et désiraient sacrifier à une mode nouvelle. Hommes de dos, assis sur la balustrade du décor, le parapluie ouvert, chevauchant le cheval de bois destiné aux portraits d'enfants, les pieds sur le dossier du fauteuil, voire couchés sur le tapis ou mimant une séance de spiritisme avec un acolyte comme le baron Salomon de Rothschild : ces clients sont ceux des années de gloire du studio, de l'époque où la mode du portrait carte-de-visite n'est pas encore sortie du cercle de l'aristocratie.

Mise en scène des rapports sociaux

Plus les clients sont jeunes, riches et titrés, plus ils s'amuse à donner d'eux cette image décalée, à se jouer des conventions du portrait photographique, à prendre au second degré les accessoires traditionnels comme les balustrades, rideaux, fauteuils, etc. On trouve aussi quelques femmes dans des poses inattendues. La princesse de Metternich (épouse de l'ambassadeur d'Autriche), célèbre pour son esprit mais aussi pour son originalité, pose les cheveux dénoués, travestie en gitane tireuse de cartes. L'excentrique Madame Rattazzi, les épaules nues, se montre en cache-corset de dentelle. Paradoxalement les "demi-mondaines" se présentent de façon beaucoup plus sobre. Leur mode de vie étant déjà en soi un défi aux convenances, elles n'avaient pas besoin de le souligner par une pose provocante. Seules les femmes irréprochables pouvaient se permettre quelques libertés devant l'objectif. Les demi-mondaines sont en revanche reconnaissables à la richesse tapageuse de leurs toilettes, à certaines expressions : regard en coulisse, sourire ambigu, geste étudié pour mettre en valeur la beauté du corps, mais ces nuances, perceptibles pour les contemporains, passeraient inaperçues aux yeux d'un observateur superficiel si Levert ne nous avait aidés en les rassemblant dans deux albums spéciaux. Ces femmes, évidemment, posent toujours seules.

Poursuivant plus avant l'examen des planches, on y trouve encore d'autres éléments qui éclairent la pratique du portrait et les rapports sociaux qui s'y expriment. Relevons par exemple, sur un certain nombre de planches, la présence de domestiques. D'abord la nourrice, qui pose avec l'enfant dont elle a la charge : sur les genoux mais quelquefois aussi au sein. Il est fréquent que sur une planche de portraits on trouve l'enfant et la nourrice, puis l'enfant et sa mère ou son père.

Quelquefois la nourrice seule, suffisamment proche pour que l'on veuille garder sa photographie ou la lui offrir. Mais, nuance de distance, elle ne pose jamais avec l'enfant et ses parents. On rencontre aussi, rarement il est vrai, des domestiques masculins ou féminins, cochers, valets, femmes de chambre, posant seuls dans une séance où leur maître les a amenés, mais aussi avec leur maître dans une attitude illustrant clairement leurs fonctions : tendant un objet avec déférence, aidant à

enfiler un vêtement, cirant les chaussures. Comment interpréter ce type de mise en scène ? Certains domestiques, enfin, appartenant à la maison de l'Empereur, viennent poser seuls, en bourgeois mais leur fonction, notée par le photographe, nous permet de les identifier.

Pratiques d'atelier

Certaines habitudes d'atelier qui n'apparaissent pas à travers les images commercialisées sur leur petit carton de montage se révèlent à la vue des planches non coupées. En effet, la production de la carte de visite amenant à une industrialisation de la pratique du portrait photographique, les clients se succèdent très rapidement dans l'atelier, et les ratés sont inévitables. Il arrive souvent que, sur une planche de huit portraits, certains soient techniquement mauvais (sur- ou sous- exposés, bougés) ou simplement, déplaisent au client qui s'y trouve mauvaise mine. On ne jette pas pour autant le négatif, qui contient une ou plusieurs images valables, mais on raye celles dont on ne veut pas, pour rassurer la clientèle et éviter toute erreur. Cette opération a priori banale recouvre des modalités d'action différentes et parfois inattendues. Un simple trait bien net barrant le portrait rejeté, mais aussi : un griffonnage désordonné affectant inutilement toute l'image ; un raturage à petits traits comme si l'on s'était acharné ou amusé à transformer le portrait en un graffiti mystérieux ; de larges bandes de collodion arrachées ; un visage soigneusement rayé alors que le corps et le décor restent parfaits, des annotations fantaisistes sur le collodion (par exemple : "do si la sol fa mi re"). Il ne faut pas chercher, je pense, dans ces clichés-verre involontaires et naïfs autre chose que des amusements de commis peu pressé ; mais si l'on veut bien admettre que les images ont un destin propre, de même qu'un ratage, un essai taché ou un reflet involontaire peuvent nous paraître parfois plus intéressants qu'une épreuve techniquement parfaite mais terne, ces portraits griffés, ces planches partiellement raturées ont une valeur voire un charme indéniables. Elles nous font entrevoir l'envers du décor, les coulisses de l'atelier, la présence des nombreux employés, le travail répétitif que représente la confection et le montage de ces milliers de petits portraits. On imagine les commentaires sur la physionomie des clients, la mutilation de visages célèbres au milieu des plaisanteries.

Otons encore un certain nombre de portraits au "second degré" contretypes de dessins, de tableaux, de daguerréotypes, ou même de photographies sur papier. Le portrait-carte permet de diffuser à bon compte dans les familles des images uniques d'ancêtres disparus. Là aussi, outre l'intérêt de découvrir la pratique elle-même, il est curieux d'observer le contexte matériel de la prise de vue, que le produit fini devait faire disparaître : tableaux posés à l'envers sur une chaise (en raison de l'inversion de l'image dans le viseur de l'appareil), ou images punaisées sur une planche de bois grossier déjà criblée de trous.

Quand l'image s'anime

On trouve enfin, et c'est sans doute le plus inattendu, des cas où la planche de huit vues, état en principe transitoire avant découpe, paraît raconter d'elle-même une histoire, chaque image ne prenant son sens qu'au milieu des autres. L'histoire la plus simple, la plus évidente, est celle, enregistrée ipso facto, qui pourrait s'intituler : "Chez le photographe" ; c'est celle du modèle, de l'opérateur et de la séance de prise de vue. Le client se détend au fil des images et on passe d'une image raide et convenue à des poses plus naturelles, voire familières. On voit aussi le client coquet ou un peu fat essayer huit poses avantageuses de face, de profil, de dos, mais encore le jarret tendu, la canne ou l'éventail maniés avec grâce, le cigare ou le journal à la main, avec ou sans chapeau, avec puis sans manteau, avec des livres, des jouets, etc. On note au passage, tant l'univers où posent ces petits personnages est artificiel, que les accessoires les plus personnels en apparence, poupées, tricots, broderies, sont fournis par l'atelier : on les retrouve, identiques, aux mains de multiples personnes. Dans quelques cas, la scène est plus complexe. Prenons seulement l'exemple de la comtesse Hatzfeld, qui se rendit chez Disdéri accompagnée de ses nombreux enfants. La façon dont l'image se remplit et se vide peu à peu d'enfants procède réellement d'une mise en scène. De la mère seule à un portrait de groupe complètement saturé de visages, toutes les combinaisons possibles ont été essayées et l'ensemble, juxtaposition d'images chacune banale en soi, présente une sorte de ballet familial beaucoup plus vivant et révélateur.

Nu héroïque aux fixe-chaussettes

Le cas le plus extrême est sans doute le portrait du vicomte de Renneville et d'Elie Cabrol. Ces deux amis sont venus se faire photographier ensemble, sobrement vêtus, en costume de ville, cravatés et coiffés de sombre. On les voit, très sérieux, côte à côte sur les premières images de la planche, puis séparément. Ensuite Cabrol, seul, semble attendre ; il consulte sa montre. Enfin les deux

dernières images basculent dans une scène de grand-guignol que rien ne laissait présager : le vicomte apparaît nu -non pas entièrement nu, mais avec ses chaussures, chaussettes et fixe-chaussettes et aussi un casque, une lance et un bouclier à l'antique. Cabrol manifeste le plus grand étonnement : gestes de stupéfaction, lorgnon braqué sur l'apparition. Car il s'agit bien d'une apparition : un "nuage" de fumée blanche, obtenu par un frottement superficiel sur le négatif, donne un aspect spectral ou magique au vicomte nu. Comment interpréter cette séquence ? Il paraît clair que si Disdéri, qui avait le goût du canular et de la mise en scène, comme le montrent ses nombreux autoportraits, s'est plié avec plaisir à la demande de ses clients, l'initiative ne pouvait venir que d'eux. Or une autre planche, un peu antérieure, montre Elie Cabrol en tireur de cartes, ce qui laisserait penser qu'il faisait des tours de passe-passe et des mystifications un talent de société. Son rôle dans le mystère du vicomte nu serait donc celui du prestidigitateur.

Grâce aux registres de clientèle portant les dates de prise de vue ainsi qu'à l'existence de nombreuses planches concernant la même famille, on peut aussi mieux saisir ce qui, en dehors d'un simple phénomène de mode, motive la visite chez le photographe pour les Parisiens. Si la photographie de mariage n'existe pour ainsi dire pas, en revanche on trouve beaucoup de portraits de jeunes mariés, de parents avec leur premier enfant, de parents avec une jeune fille prête à se marier, etc. C'est-à-dire des tournants de la vie familiale, mais non ceux qui motiveront les photographies plus tard.

GROS PLANS : OMBRES ET REFLETS

La photographie à la reconquête de son corps.

Clément Chéroux

Il semble qu'au XIX^e siècle la présence inopinée du photographe au sein de son image ait été considérée comme un défaut. En témoignent ces manuels qui exhortent l'opérateur à ne pas tourner le dos au soleil afin que son ombre ne vienne obstruer la partie inférieure de son image ; en témoignent encore ces articles de revues qui recommandent au photographe de se méfier de son propre reflet lorsqu'il photographie des surfaces réfléchissantes.

Sans doute y a-t-il derrière ces prescriptions – qui nous paraissent aujourd'hui bien curieuses au regard des développements ultérieurs de l'histoire de la photographie – la volonté d'entretenir l'illusion d'un médium parfaitement objectif, parce qu'apparemment exempt d'intervention humaine, *achéiropoïète*, *sine manu facta*, non fait par la main de l'homme, et de faire disparaître, à cet effet, toutes traces de sa présence dans l'image. Durant ce premier siècle de la photographie, l'ombre et le reflet du photographe sont encore des indices embarrassants qui trahissent son importance dans le processus de production de l'image.

Dans la conception et l'usage majoritairement utilitaristes de la photographie au XIX^e siècle, c'est de surcroît sa capacité à reproduire le plus fidèlement possible son sujet qui compte. Le photographe en tant que tel est de peu d'importance. Il n'est qu'un opérateur au service de l'enregistrement. La plupart des photographes qui signent leurs tirages le font davantage pour revendiquer un droit de propriété qu'une esthétique personnelle. La notion d'auteur intervient certes très tôt dans le siècle, mais c'est sous sa forme juridique, pour désigner l'ayant droit de la reproduction. L'auteur, tel qu'on le conçoit aujourd'hui, c'est-à-dire généralement comme un artiste, n'apparaît que très tardivement, à la toute fin du XIX^e siècle avec le pictorialisme, puis au début du suivant avec les avant-gardes.

Comment interpréter dès lors ces images de Charles Thurston Thompson, d'Alphonse Liébert ou d'Eugène Atget dans lesquelles le photographe figure tout de même par le truchement de son ombre ou de son reflet. À défaut d'informations précises sur l'intentionnalité des photographes, on peut envisager trois hypothèses :

- 1) Sa présence est accidentelle. Lorsqu'il a composé son image, à l'envers sur son dépoli, l'opérateur était dissimulé derrière sa chambre noire, et n'a pas pensé qu'au moment d'obturer il apparaîtrait dans son cadre.
- 2) Sa présence est sans importance. Sachant que son image est un document de base qui sera ensuite transposé en dessin ou en gravure, le photographe ne s'est guère soucié de ces petits défauts qui pourront aisément être escamotés, retouchés ou recadrés.
- 3) Sa présence est délibérée. Comme dans cette autre photographie où Pierre Petit fait croire qu'il s'est endormi devant l'objectif pour expliquer sa présence dans l'image, ces ombres et ces reflets sont d'habiles stratagèmes. Ils sont des ruses de photographes pour réinvestir physiquement leurs

images. Ils sont le signe revendiqué, la signature iconographique, d'un auteur qui s'affirme et s'affiche. Si tel était le cas, ces quelques images participeraient alors déjà à ce que Georges Bataille décrira plus tard, à propos de la photographie, comme un "mouvement obstiné de reconquête du corps", celui du photographe lui-même – en l'occurrence.

Pour en savoir plus :

Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow now, coll. Côté Photo, 2003

Pour la rubrique "Repères" (**calotype** et **cyanotype**) voir le site :
<http://expositions.bnf.fr/portraits/reperes/index.htm>

Pour la rubrique "**Portrait d'une collection**", prière de voir le site :
<http://expositions.bnf.fr/portraits/collection/index.htm>

Pour le **dossier pédagogique de l'exposition** "Portraits/Visages" voir le site :
<http://expositions.bnf.fr/portraits/pedago/cent/index.htm>

ANTHOLOGIE

L'art du portrait n'est pas réservé aux peintres et aux photographes ; il est aussi un art littéraire. Dans leur grande majorité, ces textes sont extraits du site Gallica Classique de la Bibliothèque nationale de France sur Internet. Il s'agit d'extraits de documents numérisés en mode texte par les éditions Académia.

La femme de trente ans

La marquise, alors âgée de trente ans, était belle quoique frêle de formes et d'une excessive délicatesse. Son plus grand charme venait d'une physionomie dont le calme trahissait une étonnant, profondeur dans l'âme. Son œil plein d'éclat, mais qui semblait voilé par une pensée constante, accusait une vie fiévreuse et la résignation la plus étendue. Ses paupières, presque toujours chastement baissées vers la terre, se relevaient rarement. Si elle jetait des regards autour d'elle, c'était par un mouvement triste, et vous eussiez dit qu'elle réservait le feu de ses yeux pour d'occultes contemplations. Aussi tout homme supérieur se sentait-il curieusement attiré vers cette femme douce et silencieuse. Si l'esprit cherchait à deviner les mystères de la perpétuelle réaction qui se faisait en elle du présent vers le passé, du monde à sa solitude, l'âme n'était pas moins intéressée à s'initier aux secrets d'un cœur en quelque sorte orgueilleux de ses souffrances.

En elle, rien d'ailleurs ne démentait les idées qu'elle inspirait tout d'abord. Comme presque toutes les femmes qui ont de très longs cheveux, elle était pâle et parfaitement blanche. Sa peau, d'une finesse prodigieuse, symptôme rarement trompeur, annonçait une vraie sensibilité, justifiée par la nature de ses traits qui avaient ce fini merveilleux que les peintres chinois répandent sur leurs figures fantastiques. Son cou était un peu long peut-être ; mais ces sortes de cous sont les plus gracieux, et donnent aux têtes de femmes de vagues affinités avec les magnétiques ondulations du serpent. S'il n'existait pas un seul des mille indices par lesquels les caractères les plus dissimulés se révèlent à l'observateur, il lui suffirait d'examiner attentivement les gestes de la tête et les torsions du cou, si variées, si expressives, pour juger une femme.

Chez Mme d'Aiglemont, la mise était en harmonie avec la pensée qui dominait sa personne. Les nattes de sa chevelure largement tressée formaient au-dessus de sa tête une haute couronne à laquelle ne se mêlait aucun ornement, car elle semblait avoir dit adieu pour toujours aux recherches de la toilette. Aussi ne surprenait-on jamais en elle ces petits calculs de coquetterie qui gâtent beaucoup de femmes. Seulement, quelque modeste que fût son corsage, il ne cachait pas entièrement l'élégance de sa taille. Puis le luxe de sa longue robe consistait dans une coupe extrêmement distinguée ; et, s'il est permis de chercher des idées dans l'arrangement d'une étoffe, on pourrait dire que les plis nombreux et simples de sa robe lui communiquaient une grande noblesse. Néanmoins, peut-être trahissait-elle les indélébiles faiblesses de la femme par les soins minutieux qu'elle prenait de sa main et de son pied ; mais si elle les montrait avec quelque plaisir, il eût été difficile à la plus malicieuse rivale de trouver ses gestes affectés, tant ils paraissaient involontaires, ou dus à d'enfantines habitudes. Ce reste de coquetterie se faisait même excuser par une gracieuse nonchalance. Cette masse de traits, cet ensemble de petites choses qui font une femme laide ou jolie, attrayante ou désagréable, ne peuvent être qu'indiqués, surtout lorsque, comme chez Mme d'Aiglemont, l'âme est le lien de tous les détails, et leur imprime une délicieuse unité. Aussi son maintien s'accordait-il parfaitement avec le caractère de sa figure et de sa mise. À un certain âge seulement, certaines femmes choisies savent seules donner un langage à leur attitude. Est-ce le chagrin, est-ce le bonheur qui prête à la femme de trente ans, à la femme heureuse ou malheureuse, le secret de cette contenance éloquente ? Ce sera toujours une vivante énigme, que chacun interprète au gré de ses désirs, de ses espérances ou de son système. La manière dont la marquise tenait ses deux coudes appuyés sur les bras de son fauteuil, et joignait les extrémités des doigts de chaque main en ayant l'air de jouer ; la courbure de son cou, le laisser-aller de son corps fatigué mais souple, qui paraissait élégamment brisé dans le fauteuil, l'abandon de ses jambes, l'insouciance de sa pose, ses mouvements pleins de lassitude, tout révélait une femme sans intérêt dans la vie, qui n'a point connu les plaisirs de l'amour, mais qui les a rêvés, et qui se courbe sous les fardeaux dont l'accable sa mémoire ; une femme qui depuis longtemps a désespéré de l'avenir ou d'elle-même ; une femme inoccupée qui prend le vie pour le néant. Charles de Vandenesse admira ce magnifique tableau, mais comme le produit d'un faire plus habile que ne l'est celui des femmes ordinaires. Il connaissait d'Aiglemont. Au premier regard jeté sur cette femme, qu'il n'avait pas encore vue, le jeune diplomate reconnut alors des disproportions, des incompatibilités, employons le mot légal, trop fortes entre ces deux personnes pour qu'il fût possible à la marquise d'aimer son mari. Cependant Mme d'Aiglemont tenait une conduite irréprochable et sa vertu donnait encore un plus haut prix à tous les mystères qu'un observateur

pouvait pressentir en elle. Lorsque son premier mouvement de surprise fut passé, Vandenesse chercha la meilleure manière d'aborder Mme d'Aiglemont, et, par une ruse de diplomatie assez vulgaire, il se proposa de l'embarrasser pour savoir comment elle accueillerait une sottise.

Honoré de Balzac / *La femme de trente ans* ; relevé de variantes par Maurice Allem

Paris : Bibliopolis, 1998-1999.

Reprod. de l'éd. de Paris : Garnier, 1962

Portrait de commis voyageur

Le Commis-Voyageur, personnage inconnu dans l'antiquité, n'est-il pas une des plus curieuses figures créées, par les mœurs de l'époque actuelle ? N'est-il pas destiné, dans un certain ordre de choses, à marquer la grande transition qui, pour les observateurs, soude le temps des exploitations matérielles au temps des exploitations intellectuelles. Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits, les jetant par masses, et obéissant à une pensée unitaire, dernière expression des sociétés. Après les saturnales de l'esprit généralisé, après les derniers efforts de civilisations qui accumulent les trésors de la terre sur un point, les ténèbres de la barbarie ne viennent-ils pas toujours ? Le Commis-Voyageur n'est-il pas aux idées ce que nos diligences sont aux choses et aux hommes ? Il les voit, les met en mouvement, les fait se choquer les unes aux autres ; il prend, dans le centre lumineux, sa charge de rayons et les sème à travers les populations endormies. Ce pyrophore humain est un savant ignorant, un mystificateur mystifié, un prêtre incrédule qui n'en parle que mieux de ses mystères et de ses dogmes.

Curieuse figure ! Cet homme a tout vu, il sait tout, il connaît tout le monde. Saturé des vices de Paris, il peut affecter la bonhomie de la province. N'est-il pas l'anneau qui joint le village à la capitale, quoique essentiellement il ne soit ni Parisien, ni provincial ? car il est voyageur. Il ne voit rien à fond ; des hommes et des lieux, il en apprend les noms ; des choses, il en apprécie les surfaces ; il a son mètre particulier pour tout auner à sa mesure ; enfin son regard glisse sur les objets et ne les traverse pas. Il s'intéresse à tout, et rien ne l'intéresse. Moqueur et chansonnier, aimant en apparence tous les partis, il est généralement patriote au fond de l'âme. Excellent mime, il sait prendre tour à tour le sourire de l'affection, du contentement, de l'obligeance, et le quitter pour revenir à son vrai caractère, à un état normal dans lequel il se repose. Il est tenu d'être observateur sous peine de renoncer à son métier. N'est-il pas incessamment contraint de sonder les hommes par un seul regard, d'en deviner les actions, les mœurs, la solvabilité surtout ; et, pour ne pas perdre son temps, d'estimer soudain les chances de succès ? aussi l'habitude de se décider promptement en toute affaire le rend-elle essentiellement jugeur : il tranche, il parle en maître des théâtres de Paris, de leurs acteurs et de ceux de la province. Puis il connaît les bons et les mauvais endroits de la France, de actu et visu. Il vous piloterait au besoin au Vice ou à la Vertu avec la même assurance. Doué de l'éloquence d'un robinet d'eau chaude que l'on tourne à volonté, ne peut-il pas également arrêter et reprendre sans erreur sa collection de phrases préparées qui coulent sans arrêt et produisent sur sa victime l'effet d'une douche morale ? Conteur, égrillard, il fume, il boit. Il a des breloques, il impose aux gens de menu, passe pour un milord dans les villages, ne se laisse jamais embêter, mot de son argot, et sait frapper à temps sur sa poche pour faire retentir son argent, afin de n'être pas pris pour un voleur par les servantes, éminemment déifiantes, des maisons bourgeoises où il pénètre. Quant à son activité, n'est-ce pas la moindre qualité de cette machine humaine. Ni le milan fondant sur sa proie, ni le cerf inventant de nouveaux détours pour passer sous les chiens et dépister les chasseurs ; ni les chiens subodorant le gibier, ne peuvent être comparés à la rapidité de son vol quand il soupçonne une commission, à l'habileté du croc en jambe qu'il donne à son rival pour le devancer, à l'art avec lequel il sent, il flaire et découvre un placement de marchandises. Combien ne faut-il pas à un tel homme de qualités supérieures ! Trouverez-vous, dans un pays, beaucoup de ces diplomates de bas étage, de ces profonds négociateurs parlant au nom des calicots, du bijou, de la draperie, des vins, et souvent plus habiles que les ambassadeurs, qui, la plupart, n'ont que des formes ? Personne en France ne se doute de l'incroyable puissance incessamment déployée par les Voyageurs, ces intrépides affronteurs de négations qui, dans la dernière bourgade, représentent le génie de la civilisation et les inventions parisiennes aux prises avec le bon sens, l'ignorance ou la routine des provinces. Comment oublier ici ces admirables manœuvres qui pétrissent l'intelligence des populations, en traitant par la parole les masses les plus réfractaires, et qui ressemblent à ces infatigables polisseurs dont la lime lèche les porphyres les plus durs ! ... ;

...Tournez autour du Commis-Voyageur ? Examinez cette figure ? N'en oubliez ni la redingote olive, ni le manteau, ni le col en maroquin, ni la pipe, ni la chemise de calicot à raies bleues. Dans cette figure, si originale qu'elle résiste au frottement, combien de natures diverses ne découvrirez-vous pas ? Voyez ! quel athlète, quel cirque, quelles armes : lui, le monde et sa langue. Intrépide marin, il s'embarque, muni de quelques phrases, pour aller pêcher cinq à six cent mille francs en des mers glacées, au pays des Iroquois, en France ! Ne s'agit-il pas d'extraire, par des opérations purement intellectuelles, l'or enfoui dans les cachettes de province, de l'en extraire sans douleur ! Le poisson départemental ne souffre ni le harpon ni les flambeaux, et ne se prend qu'à la nasse, à la seine, aux engins les plus doux. Penserez-vous maintenant sans frémir au déluge des phrases qui recommence ses cascades au point du jour, en France ? Vous connaissez le Genre, voici l'Individu. Il existe à Paris un incomparable Voyageur, le parangon de son espèce, un homme qui possède au plus haut degré toutes les conditions inhérentes à la nature de ses succès. Dans sa parole se rencontre à la fois du vitriol et de la glu : de la glu, pour appréhender, entortiller sa victime et se la rendre adhérente ; du vitriol, pour en dissoudre les calculs les plus durs. Sa partie était le chapeau ; mais son talent et l'art avec lequel il savait engluer les gens lui avaient acquis une si grande célébrité commerciale, que les négociants de l'Article-Paris lui faisaient tous la cour afin d'obtenir qu'il daignât se charger de leurs commissions. Aussi, quand, au retour de ses marches triomphales, il séjournait à Paris, était-il perpétuellement en noces et festins ; en province, les correspondants le choyaient ; à Paris, les grosses maisons le caressaient. Bienvenu, fêté, nourri partout ; pour lui, déjeuner ou dîner seul était une débauche, un plaisir. Il menait une vie de souverain, ou mieux de journaliste. Mais n'était-il pas le vivant feuilleton du commerce parisien ? Il se nommait Gaudissart, et sa renommée, son crédit, les éloges dont il était accablé, lui avaient valu le surnom d'illustre. Partout où ce garçon entra, dans un comptoir comme dans une auberge, dans un salon comme dans une diligence, dans une mansarde comme chez un banquier, chacun de dire en le voyant : - Ah ! voilà l'illustre Gaudissart. Jamais nom ne fut plus en harmonie avec la tournure, les manières, la physionomie, la voix, le langage d'aucun homme. Tout souriait au Voyageur et le Voyageur souriait à tout. Similia similibus il était pour l'homéopathie. Calembours, gros rire, figure monacale, teint de cordelier, enveloppe rabelaisienne ; vêtement, corps, esprit, figure s'accordaient pour mettre de la gaudisserie, de la gaudriole en toute sa personne. Rond en affaires, bon homme, rigoleur, vous eussiez reconnu en lui l'homme aimable de la grisette, qui grimpe avec élégance sur l'impériale d'une voiture, donne la main à la dame embarrassée pour descendre du coupé, plaisante en voyant le foulard du postillon, et lui vend un chapeau ; sourit à la servante ; la prend ou par la taille ou par les sentiments ; imite à table le gougou d'une bouteille en se donnant des chiquenaudes sur une joue tendue ; sait faire partir de la bière en insufflant l'air entre ses lèvres ; tape de grands coups de couteau sur les verres à vin de Champagne sans les casser, et dit aux autres : - Faites-en autant ! qui gouaille les voyageurs timides, dément les gens instruits, règne à table et y gobe les meilleurs morceaux. Homme fort d'ailleurs, il pouvait quitter à temps toutes ses plaisanteries, et semblait profond au moment où, jetant le bout de son cigare, il disait en regardant une ville : - Je vais voir ce que ces gens-là ont dans le ventre ! Gaudissart devenait alors le plus fin, le plus habile des ambassadeurs. Il savait entrer en administrateur chez le sous-préfet, en capitaliste chez le banquier, en homme religieux et monarchique chez le royaliste, en bourgeois chez le bourgeois ; enfin il était partout ce qu'il devait être, laissait Gaudissart à la porte et le reprenait en sortant.

Honoré de Balzac / *Etudes de mœurs. 2e livre,*

Scènes de la vie de province. T. 2, Les parisiens en province : l'illustre Gaudissart

Document fourni par les éditions Académia.

Les Latournelles

Madame Latournelle, fille du greffier du tribunal de première instance se trouve suffisamment autorisée par sa naissance à se dire issue d'une famille parlementaire. Cette prétention indique déjà pourquoi cette femme, un peu trop couperosée, tâche de se donner la majesté du tribunal dont les jugements sont griffonnés par monsieur son père. Elle prend du tabac, se tient roide comme un pieu, se pose en femme considérable, et ressemble parfaitement à une momie à laquelle le galvanisme aurait rendu la vie pour un instant. Elle essaye de donner des tons aristocratiques à sa voix aigre ; mais elle n'y réussit pas plus qu'à couvrir son défaut d'instruction. Son utilité sociale semble incontestable à voir les bonnets armés de fleurs qu'elle porte, les tours tapés sur ses tempes, et les robes qu'elle choisit. Où les marchands placeraient-ils ces produits, s'il n'existait pas des madame Latournelle ? Tous les ridicules de cette digne femme, essentiellement charitable et pieuse, eussent peut-être passé presque inaperçus ; mais la nature, qui plaisante parfois en

lâchant de ces créations falottes, l'a douée d'une taille de tambour-major, afin de mettre en lumière les inventions de cet esprit provincial. Elle n'est jamais sortie du Havre, elle croit en l'infaillibilité du Havre, elle achète tout au Havre, elle s'y fait habiller ; elle se dit Normande jusqu'au bout des ongles, elle vénère son père et adore son mari. Le petit Latournelle eut la hardiesse d'épouser cette fille arrivée à l'âge anti-matrimonial de trente-trois ans, et sut en avoir un fils.

...Quant à Latournelle, figurez-vous un bon petit homme, aussi rusé que la probité la plus pure le permet, et que tout étranger prendrait pour un fripon à voir l'étrange physionomie à laquelle le Havre s'est habitué. Une vue, dite tendre, force le digne notaire à porter des lunettes vertes pour conserver ses yeux, constamment rouges. Chaque arcade sourcilière, ornée d'un duvet assez rare, dépasse d'une ligne environ l'écaille brune du verre en en doublant en quelque sorte le cercle. Si vous n'avez pas observé déjà sur la figure de quelque passant l'effet produit par ces deux circonférences superposées et séparées par un vide, vous ne sauriez imaginer combien un pareil visage vous intrigue ; surtout quand ce visage, pâle et creusé, se termine en pointé comme celui de Méphistophélès que les peintres ont copié sur le masque des chats, car telle est la ressemblance offerte par Babylas Latournelle. Au-dessus de ces atroces lunettes vertes s'élève un crâne dénudé, d'autant plus artificieux que la perruque, eu apparence douée de mouvement, a l'indiscrétion de laisser passer des cheveux blancs de tous côtés, et coupe toujours le front inégalement. En voyant cet estimable Normand, vêtu de noir comme un coléoptère, monté sur ses deux jambes comme sur deux épingles, et le sachant le plus honnête homme du monde, on cherche, sans la trouver, la raison de ces contre-sens physiognomiques.

Honoré de Balzac / *Etudes de mœurs. 1er livre, Scènes de la vie privée. T. 4, Modeste Mignon*

Portrait de la vieille fille

Cette personne était une femme. Aucun homme ne s'arrache aux douceurs du sommeil matinal pour écouter un troubadour en veste, une fille seule se réveille à un chant d'amour. Aussi était-ce une fille, et une vieille fille. Quand elle eut déployé ses persiennes par un geste de chauve-souris, elle regarda dans toutes les directions et n'entendit que vaguement les pas de Brigaut qui s'enfuyait. Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d'une vieille fille laide à sa fenêtre ? De tous les spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs quand ils traversent les petites villes, n'est-ce pas le plus déplaisant ? il est trop triste, trop repoussant pour qu'on en rie. Cette vieille fille, à l'oreille si alerte, se présentait dépouillée des artifices en tout genre qu'elle employait pour s'embellir : elle n'avait ni son tour de faux cheveux ni sa collerette. Elle portait cet affreux petit sac en taffetas noir avec lequel les vieilles femmes s'enveloppent l'occiput, et qui dépassait son bonnet de nuit relevé par les mouvements du sommeil. Ce désordre donnait à cette tête l'air menaçant que les peintres prêtent aux sorcières. Les tempes, les oreilles et la nuque, assez peu cachées, laissaient voir leur caractère aride et sec ; leurs rides âpres se recommandaient par des tons rouges peu agréables à l'œil et que faisait encore ressortir la couleur quasi blanche de la camisole nouée au cou par des cordons vrillés. Les bâillements de cette camisole entr'ouverte montraient une poitrine comparable à celle d'une vieille paysanne peu soucieuse de sa laideur. Le bras décharné faisait l'effet d'un bâton sur lequel on aurait mis une étoffe. Vue à sa croisée, cette demoiselle paraissait grande à cause de la force et de l'étendue de son visage qui rappelait l'ampleur inouïe de certaines figures suisses. Sa physionomie, où les traits péchaient par un défaut d'ensemble, avait pour principal caractère une sécheresse dans les lignes, une aigreur dans les tons, une insensibilité dans le fond qui eût saisi de dégoût un physionomiste. Ces expressions alors visibles se modifiaient habituellement par une sorte de sourire commercial, par une bêtise bourgeoise qui jouait si bien la bonhomie, que les personnes avec lesquelles vivait cette demoiselle pouvaient très-bien la prendre pour une bonne personne. Elle possédait cette maison par indivis avec son frère. Le frère dormait si tranquillement dans sa chambre, que l'orchestre de l'Opéra ne l'eût pas éveillé, et cependant le diapason de cet orchestre est célèbre ! La vieille demoiselle avança la tête hors de la fenêtre, leva vers la mansarde ses petits yeux d'un bleu pâle et froid, aux cils courts et plantés dans un bord presque toujours enflé ; elle essaya de voir Pierrette ; mais, après avoir reconnu l'inutilité de sa manœuvre, elle rentra dans sa chambre par un mouvement semblable à celui d'une tortue qui cache sa tête après l'avoir sortie de sa carapace. Les persiennes se fermèrent, et le silence de la place ne fut plus troublé que par les paysans qui arrivaient ou par des personnes matinales.

Quand il y a une vieille fille dans une maison, les chiens de garde sont inutiles : il ne s'y passe pas le moindre événement qu'elle ne le voie, ne le commente et n'en tire toutes les conséquences possibles. Aussi, cette circonstance allait-elle donner carrière à de graves suppositions, ouvrir un de

ces drames obscurs qui se passent en famille et qui, pour demeurer secrets, n'en sont pas moins terribles, si vous permettez toutefois d'appliquer le mot de drame à cette scène d'intérieur.

Honoré de Balzac / *Etudes de mœurs. 2e livre,*

Scènes de la vie de province. T. 1, Les célibataires : Pierrette

Narcisse

Narcisse se lève le matin pour se coucher le soir ; il a ses heures de toilette comme une femme ; il va tous les jours fort régulièrement à la belle messe aux Feuillants ou aux Minimes ; il est homme d'un bon commerce, et l'on compte sur lui au quartier de pour un tiers ou pour un cinquième à l'homme ou au reversi. Là il tient le fauteuil quatre heures de suite chez Aricie, où il risque chaque soir cinq pistoles d'or. Il lit exactement la Gazette de Hollande et le Mercure galant ; il a lu Bergerac, des Marets, Lesclache, les Historiettes de Barbin, et quelques recueils de poésies. Il se promène avec des femmes à la Plaine ou au Cours, et il est d'une ponctualité religieuse sur les visites. Il fera demain ce qu'il fait aujourd'hui et ce qu'il fit hier ; et il meurt ainsi après avoir vécu.

La Bruyère

Le spectateur de profession

Voilà un homme, dites-vous, que j'ai vu quelque part: de savoir où, il est difficile ; mais son visage m'est familier. - Il l'est à bien d'autres ; et je vais, s'il se peut, aider votre mémoire. Est-ce au boulevard sur un strapontin, ou aux Tuileries dans la grande allée, ou dans le balcon à la comédie ? Est-ce au sermon, au bal, à Rambouillet ? Où pourriez-vous ne l'avoir point vu ? où n'est-il point ? S'il y a dans la place une fameuse exécution, ou un feu de joie, il paraît à une fenêtre de l'Hôtel de ville ; si l'on attend une magnifique entrée, il a sa place sur un échafaud ; s'il se fait un carrousel, le voilà entré, et placé sur l'amphithéâtre ; si le Roi reçoit des ambassadeurs, il voit leur marche, il assiste à leur audience, il est en haie quand ils reviennent de leur audience. Sa présence est aussi essentielle aux serments des ligues suisses que celle du chancelier et des ligues mêmes. C'est son visage que l'on voit aux almanachs représenter le peuple ou l'assistance. Il y a une chasse publique, une Saint-Hubert, le voilà à cheval ; on parle d'un camp et d'une revue, il est à Oailles, il est à Achères. Il aime les troupes, la milice, la guerre ; il la voit de près, et jusques au fort de Bernardi. Chanley sait les marches, Jacquier les vivres, Du Metz l'artillerie : celui-ci voit, il a vieilli sous le harnois en voyant, il est spectateur de profession ; il ne fait rien de ce qu'un homme doit faire, il ne sait rien de ce qu'il doit savoir ; mais il a vu, dit-il, tout ce qu'on peut voir, et il n'aura point regret de mourir. Quelle perte alors pour toute la ville ! Qui dira après lui : "Le Cours est fermé, on ne s'y promène point ; le borbier de Vincennes est desséché et relevé, on n'y versera plus" ? Qui annoncera un concert, un beau salut, un prestige de la Foire ? Qui vous avertira que Beaumavielle mourut hier ; que Rochois est enrhumée, et ne chantera de huit jours ? Qui connaîtra comme lui un bourgeois à ses armes et à ses livrées ? Qui dira : "Scapin porte des fleurs de lis", et qui en sera plus édifié ? Qui prononcera avec plus de vanité et d'emphase le nom d'une simple bourgeoise ? Qui sera mieux fourni de vaudevilles ? Qui prêtera aux femmes les Annales galantes et le Journal amoureux ? Qui saura comme lui chanter à table tout un dialogue de l'Opéra, et les fureurs de Roland dans une ruelle ? Enfin, puisqu'il y a à la ville comme ailleurs de fort sottes gens, des gens fades, oisifs, désoccupés, qui pourra aussi parfaitement leur convenir ?

La Bruyère

L'héritier

Théramène était riche et avait du mérite ; il a hérité, il est donc très riche et d'un très grand mérite. Voilà toutes les femmes en campagne pour l'avoir pour galant, et toutes les filles pour époux. Il va de maisons en maisons faire espérer aux mères qu'il épousera. Est-il assis, elles se retirent, pour laisser à leurs filles toute la liberté d'être aimables, et à Théramène de faire ses déclarations. Il tient ici contre le mortier ; là il efface le cavalier ou le gentilhomme. Un jeune homme fleuri, vif, enjoué, spirituel n'est pas souhaité plus ardemment ni mieux reçu ; on se l'arrache des mains, on a à peine le loisir de sourire à qui se trouve avec lui dans une même visite. Combien de galants va-t-il mettre en déroute ! quels bons partis ne fera-t-il point manquer ? Pourra-t-il suffire à tant d'héritières qui le recherchent ? Ce n'est pas seulement la terreur des maris, c'est l'épouvantail de tous ceux qui ont envie de l'être, et qui attendent d'un mariage à remplir le vide de leur consignation. On devrait

proscrire de tels personnages si heureux, si pécunieux, d'une ville bien policée, ou condamner le sexe, sous peine de folie ou d'indignité, à ne les traiter pas mieux que s'ils n'avaient que du mérite. *La Bruyère / Les caractères ou Les mœurs de ce siècle. De la ville*

L'homme des apparences

Onuphre n'a pour tout lit qu'une housse de serge grise, mais il couche sur le coton et sur le duvet ; de même il est habillé simplement, mais commodément, je veux dire d'une étoffe fort légère en été, et d'une autre fort moelleuse pendant l'hiver ; il porte des chemises très déliées, qu'il a un très grand soin de bien cacher. Il ne dit point : Ma haire et ma discipline, au contraire ; il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot : il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline. Il y a quelques livres répandus dans sa chambre indifféremment, ouvrez-les : c'est le Combat spirituel, le Chrétien intérieur, et l'Année sainte ; d'autres livres sont sous la clef. S'il marche par la ville, et qu'il découvre de loin un homme devant qui il est nécessaire qu'il soit dévot, les yeux baissés, la démarche lente et modeste, l'air recueilli lui sont familiers : il joue son rôle. S'il entre dans une église, il observe d'abord de qui il peut être vu ; et selon la découverte qu'il vient de faire, il se met à genoux et prie, ou il ne songe ni à se mettre à genoux ni à prier. Arrive-t-il vers lui un homme de bien et d'autorité qui le verra et qui peut l'entendre, non seulement il prie, mais il médite, il pousse des élans et des soupirs ; si l'homme de bien se retire, celui-ci, qui le voit partir, s'apaise et ne souffle pas. Il entre une autre fois dans un lieu saint, perce la foule, choisit un endroit pour se recueillir, et où tout le monde voit qu'il s'humilie: s'il entend des courtisans qui parlent, qui rient, et qui sont à la chapelle avec moins de silence que dans l'antichambre, il fait plus de bruit qu'eux pour les faire taire ; il reprend sa méditation, qui est toujours la comparaison qu'il fait de ces personnes avec lui-même, et où il trouve son compte. Il évite une église déserte et solitaire, où il pourrait entendre deux messes de suite, le sermon, vêpres et complies, tout cela entre Dieu et lui, et sans que personne lui en sût gré : il aime la paroisse, il fréquente les temples où se fait un grand concours ; on n'y manque point son coup, on y est vu. Il choisit deux ou trois jours dans toute l'année, où à propos de rien il jeûne ou fait abstinence ; mais à la fin de l'hiver il tousse, il a une mauvaise poitrine, il a des vapeurs, il a eu la fièvre : il se fait prier, presser, quereller pour rompre le carême dès son commencement, et il en vient là par complaisance. Si Onuphre est nommé arbitre dans une querelle de parents ou dans un procès de famille, il est pour les plus forts, je veux dire pour les plus riches, et il ne se persuade point que celui ou celle qui a beaucoup de bien puisse avoir tort. S'il se trouve bien d'un homme opulent, à qui il a su imposer, dont il est le parasite, et dont il peut tirer de grands secours, il ne cajole point sa femme, il ne lui fait du moins ni avance ni déclaration ; il s'enfuira, il lui laissera son manteau, s'il n'est aussi sûr d'elle que de lui-même. Il est encore plus éloigné d'employer pour la flatter et pour la séduire le jargon de la dévotion ; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein, et selon qu'il lui est utile, et jamais quand il ne servirait qu'à le rendre très ridicule. Il sait où se trouvent des femmes plus sociables et plus dociles que celle de son ami ; il ne les abandonne pas pour longtemps, quand ce ne serait que pour faire dire de soi dans le public qu'il fait des retraites : qui en effet pourrait en douter, quand on le revoit paraître avec un visage exténué et d'un homme qui ne se ménage point ? Les femmes d'ailleurs qui fleurissent et qui prospèrent à l'ombre de la dévotion lui conviennent, seulement avec cette petite différence qu'il néglige celles qui ont vieilli, et qu'il cultive les jeunes, et entre celles-ci les plus belles et les mieux faites, c'est son attrait: elles vont, et il va ; elles reviennent, et il revient ; elles demeurent, et il demeure ; c'est en tous lieux et à toutes les heures qu'il a la consolation de les voir : qui pourrait n'en être pas édifié ? elles sont dévotes et il est dévot. Il n'oublie pas de tirer avantage de l'aveuglement de son ami, et de la prévention où il l'a jeté en sa faveur ; tantôt il lui emprunte de l'argent, tantôt il fait si bien que cet ami lui en offre: il se fait reprocher de n'avoir pas recours à ses amis dans ses besoins ; quelquefois il ne veut pas recevoir une obole sans donner un billet, qu'il est bien sûr de ne jamais retirer ; il dit une autre fois, et d'une certaine manière, que rien ne lui manque, et c'est lorsqu'il ne lui faut qu'une petite somme ; il vante quelque autre fois publiquement la générosité de cet homme, pour le piquer d'honneur et le conduire à lui faire une grande largesse. Il ne pense point à profiter de toute sa succession, ni à s'attirer une donation générale de tous ses biens, s'il s'agit surtout de les enlever à un fils, le légitime héritier : un homme dévot n'est ni avare, ni violent, ni injuste, ni même intéressé ; Onuphre n'est pas dévot, mais il veut être cru tel, et par une parfaite, quoique fausse imitation de la piété, ménager sourdement ses intérêts: aussi ne se joue-t-il pas à la ligne directe, et il ne s'insinue jamais dans une famille où se trouvent tout à la fois une fille à pourvoir et un fils à établir ; il y a là des droits trop forts et trop inviolables : on ne les

traverse point sans faire de l'éclat (et il l'appréhende), sans qu'une pareille entreprise vienne aux oreilles du Prince, à qui il dérobe sa marche, par la crainte qu'il a d'être découvert et de paraître ce qu'il est. Il en veut à la ligne collatérale : on l'attaque plus impunément ; il est la terreur des cousins et des cousines, du neveu et de la nièce, le flatteur et l'ami déclaré de tous les oncles qui ont fait fortune ; il se donne pour l'héritier légitime de tout vieillard qui meurt riche et sans enfants, et il faut que celui-ci le déshérite, s'il veut que ses parents recueillent sa succession ; si Onuphre ne trouve pas jour à les en frustrer à fond, il leur en ôte du moins une bonne partie: une petite calomnie, moins que cela, une légère médisance lui suffit pour ce pieux dessein, et c'est le talent qu'il possède à un plus haut degré de perfection ; il se fait même souvent un point de conduite de ne le pas laisser inutile: il y a des gens, selon lui, qu'on est obligé en conscience de décrier, et ces gens sont ceux qu'il n'aime point, à qui il veut nuire, et dont il désire la dépouille. Il vient à ses fins sans se donner même la peine d'ouvrir la bouche: on lui parle d'Eudoxe, il sourit ou il soupire ; on l'interroge, on insiste, il ne répond rien ; et il a raison : il en a assez dit.

La Bruyère / *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle. De la mode*

Les curieux

La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion, et souvent si violente, qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet. Ce n'est pas une passion qu'on a généralement pour les choses rares et qui ont cours, mais qu'on a seulement pour une certaine chose, qui est rare, et pourtant à la mode.

Le fleuriste a un jardin dans un faubourg: il y court au lever du soleil, et il en revient à son coucher. Vous le voyez planté, et qui a pris racine au milieu de ses tulipes et devant la Solitaire : il ouvre de grands yeux, il frotte ses mains, il se baisse, il la voit de plus près, il ne l'a jamais vue si belle, il a le cœur épanoui de joie ; il la quitte pour l'Orientale, de là il va à la Veuve, il passe au Drap d'or, de celle-ci à l'Agathe, d'où il revient enfin à la Solitaire, où il se fixe, où il se lasse, où il s'assit, où il oublie de dîner : aussi est-elle nuancée, bordée, huilée, à pièces emportées ; elle a un beau vase ou un beau calice : il la contemple, il l'admire. Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe, qu'il ne livrerait pas pour mille écus, et qu'il donnera pour rien quand les tulipes seront négligées et que les œillets auront prévalu. Cet homme raisonnable, qui a une âme, qui a un culte et une religion, revient chez soi fatigué, affamé, mais fort content de sa journée : il a vu des tulipes.

Parlez à cet autre de la richesse des moissons, d'une ample récolte, d'une bonne vendange : il est curieux de fruits ; vous n'articulez pas, vous ne vous faites pas entendre. Parlez-lui de figues et de melons, dites que les poiriers rompent de fruit cette année, que les pêchers ont donné avec abondance ; c'est pour lui un idiome inconnu : il s'attache aux seuls pruniers, il ne vous répond pas. Ne l'entretenez pas même de vos pruniers : il n'a de l'amour que pour une certaine espèce, toute autre que vous lui nommez le fait sourire et se moquer. Il vous mène à l'arbre, cueille artistement cette prune exquise ; il l'ouvre, vous en donne une moitié, et prend l'autre : "Quelle chair ! dit-il ; goûtez-vous cela ? cela est-il divin ? voilà ce que vous ne trouverez pas ailleurs." Et là-dessus ses narines s'enflent ; il cache avec peine sa joie et sa vanité par quelques dehors de modestie. O l'homme divin en effet ! homme qu'on ne peut jamais assez louer et admirer ! homme dont il sera parlé dans plusieurs siècles ! que je voie sa taille et son visage pendant qu'il vit ; que j'observe les traits et la contenance d'un homme qui seul entre les mortels possède une telle prune !

Un troisième que vous allez voir vous parle des curieux ses confrères, et surtout de Diognète. "Je l'admire, dit-il, et je le comprends moins que jamais. Pensez-vous qu'il cherche à s'instruire par des médailles, et qu'il les regarde comme des preuves parlantes de certains faits, et des monuments fixes et indubitables de l'ancienne histoire ? rien moins. Vous croyez peut-être que toute la peine qu'il se donne pour recouvrer une tête vient du plaisir qu'il se fait de ne voir pas une suite d'empereurs interrompue ? c'est encore moins. Diognète sait d'une médaille le fruste, le flou, et la fleur de coin ; il a une tablette dont toutes les places sont garnies à l'exception d'une seule : ce vide lui blesse la vue, et c'est précisément et à la lettre pour le remplir qu'il emploie son bien et sa vie.

"Vous voulez, ajoute Démocède, voir mes estampes ?" et bientôt il les étale et vous les montre. Vous en rencontrez une qui n'est ni noire, ni nette, ni dessinée, et d'ailleurs moins propre à être gardée dans un cabinet qu'à tapisser, un jour de fête, le Petit-Pont ou la rue Neuve : il convient qu'elle est mal gravée, plus mal dessinée ; mais il assure qu'elle est d'un Italien qui a travaillé peu,

qu'elle n'a presque pas été tirée, que c'est la seule qui soit en France de ce dessin, qu'il l'a achetée très cher, et qu'il ne la changerait pas pour ce qu'il a de meilleur. "J'ai, continue-t-il, une sensible affliction, et qui m'obligera de renoncer aux estampes pour le reste de mes jours : j'ai tout Callot, hormis une seule, qui n'est pas, à la vérité, de ses bons ouvrages ; au contraire c'est un des moindres, mais qui m'achèverait Callot : je travaille depuis vingt ans à recouvrer cette estampe, et je désespère enfin d'y réussir ; cela est bien rude !"

Tel autre fait la satire de ces gens qui s'engagent par inquiétude ou par curiosité dans de longs voyages, qui ne font ni mémoires ni relations, qui ne portent point de tablettes ; qui vont pour voir, et qui ne voient pas, ou qui oublient ce qu'ils ont vu ; qui désirent seulement de connaître de nouvelles tours ou de nouveaux clochers, et de passer des rivières qu'on n'appelle ni la Seine ni la Loire ; qui sortent de leur patrie pour y retourner, qui aiment à être absents, qui veulent un jour être revenus de loin : et ce satirique parle juste, et se fait écouter.

Mais quand il ajoute que les livres en apprennent plus que les voyages, et qu'il m'a fait comprendre par ses discours qu'il a une bibliothèque, je souhaite de la voir: je vais trouver cet homme, qui me reçoit dans une maison où dès l'escalier je tombe en faiblesse d'une odeur de maroquin noir dont ses livres sont tous couverts. Il a beau me crier aux oreilles, pour me ranimer, qu'ils sont dorés sur tranche, ornés de filets d'or, et de la bonne édition, me nommer les meilleurs l'un après l'autre, dire que sa galerie est remplie à quelques endroits près, qui sont peints de manière qu'on les prend pour de vrais livres arrangés sur des tablettes, et que l'œil s'y trompe, ajouter qu'il ne lit jamais, qu'il met pas le pied dans cette galerie, qu'il y viendra pour me faire plaisir ; je le remercie de sa complaisance, et ne veux, non plus que lui, voir sa tannerie, qu'il appelle bibliothèque.

Quelques-uns par une intempérance de savoir, et par ne pouvoir se résoudre à renoncer à aucune sorte de connaissance, les embrassent toutes et n'en possèdent aucune: ils aiment mieux savoir beaucoup que de savoir bien, et être faibles et superficiels dans diverses sciences que d'être sûrs et profonds dans une seule. Il trouvent en toutes rencontres celui qui est leur maître et qui les redresse ; ils sont les dupes de leur curiosité, et ne peuvent au plus, par de longs et pénibles efforts, que se tirer d'une ignorance crasse.

D'autres ont la clef des sciences, où ils n'entrent jamais : ils passent leur vie à déchiffrer les langues orientales et les langues du nord, celles des deux Indes, celles des deux pôles, et celle qui se parle dans la lune. Les idiomes les plus inutiles, avec les caractères les plus bizarres et les plus magiques, sont précisément ce qui réveille leur passion et qui excite leur travail ; ils plaignent ceux qui se bornent ingénument à savoir leur langue, ou tout au plus la grecque et la latine. Ces gens lisent toutes les histoires et ignorent l'histoire ; ils parcourent tous les livres, et ne profitent d'aucun ; c'est en eux une stérilité de faits et de principes qui ne peut être grande, mais à la vérité la meilleur récolte et la richesse la plus abondante de mots et de paroles qui puisse s'imaginer : ils plient sous le faix ; leur mémoire en est accablée, pendant que leur esprit demeure vide.

Un bourgeois aime les bâtiments ; il se fait bâtir un hôtel si beau, si riche et si orné, qu'il est inhabitable. Le maître, honteux de s'y loger, ne pouvant peut-être se résoudre à le louer à un prince ou à un homme d'affaires, se retire au galetas, où il achève sa vie, pendant que l'enfilade et les planchers de rapport sont en proie aux Anglais et aux Allemands qui voyagent, et qui viennent là du Palais-Royal, du palais L... G... et du Luxembourg. On heurte sans fin à cette porte ; tous demandent à voir la maison, et personne à voir Monsieur.

On en sait d'autres qui ont des filles devant leurs yeux, à qui ils ne peuvent pas donner une dot, que dis-je ? elles ne sont pas vêtues, à peine nourries ; qui se refusent un tour de lit et du linge blanc ; qui sont pauvres ; et la source de leur misère n'est pas fort loin : c'est un garde-meuble chargé et embarrassé de bustes rares, déjà poudreux et couverts d'ordures, dont la vente les mettrait au large, mais qu'ils ne peuvent se résoudre à mettre en vente.

Diphile commence par un oiseau et finit par mille : sa maison n'en est pas égayée, mais empestée. La cour, la salle, l'escalier, le vestibule, les chambres, le cabinet, tout est volière ; ce n'est plus un ramage, c'est un vacarme : les vents d'automne et les eaux dans leurs plus grandes crues ne font pas un bruit si perçant et si aigu ; on ne s'entend non plus parler les uns les autres que dans ces chambres où il faut attendre, pour faire le compliment d'entrée, que les petits chiens aient aboyé. Ce n'est plus pour Diphile un agréable amusement, c'est une affaire laborieuse, et à laquelle à peine il peut suffire. Il passe les jours, ces jours qui échappent et qui ne reviennent plus, à verser du grain et à nettoyer des ordures. Il donne pension à un homme qui n'a point d'autre ministère que de siffler des serins au flageolet et de faire couver des canaris. Il est vrai que ce qu'il dépense d'un côté, il l'épargne de l'autre, car ses enfants sont sans maîtres et sans éducation. Il se renferme le soir, fatigué de son propre plaisir, sans pouvoir jouir du moindre repos que ses oiseaux ne reposent, et que ce petit peuple, qu'il n'aime que parce qu'il chante, ne cesse de chanter. Il retrouve ses

oiseaux dans son sommeil : lui-même il est oiseau, il est huppé, il gazouille, il perche ; il rêve la nuit qu'il mue ou qu'il couve.

Qui pourrait épuiser tous les différents genres de curieux ? Devineriez-vous, à entendre parler celui-ci de son léopard, de sa plume, de sa musique, les vanter comme ce qu'il y a sur la terre de plus singulier et de plus merveilleux, qu'il veut vendre ses coquilles ? Pourquoi non, s'il les achète au poids de l'or ?

Cet autre aime les insectes ; il en fait tous les jours de nouvelles emplettes : c'est surtout le premier homme de l'Europe pour les papillons ; il en a de toutes les tailles et de toutes les couleurs. Quel temps prenez-vous pour lui rendre visite ? il est plongé dans une amère douleur ; il a l'humeur noire, chagrine, et dont toute la famille souffre : aussi a-t-il fait une perte irréparable. Approchez, regardez ce qu'il vous montre sur son doigt, qui n'a plus de vie et qui vient d'expirer : c'est une chenille, et quelle chenille !

La Bruyère / *Les caractères ou Les mœurs de ce siècle. De la mode*

Adolphe et son père ou la timidité. Les timides

Je venais de finir à vingt-deux ans mes études à l'université de Gottingue. - L'intention de mon père, ministre de l'électeur de ***, était que je parcourusse les pays les plus remarquables de l'Europe. Il voulait ensuite m'appeler auprès de lui, me faire entrer dans le département dont la direction lui était confiée, et me préparer à le remplacer un jour. J'avais obtenu, par un travail assez opiniâtre, au milieu d'une vie très dissipée, des succès qui m'avaient distingué de mes compagnons d'étude, et qui avaient fait concevoir à mon père sur moi des espérances probablement fort exagérées.

Ces espérances l'avaient rendu très indulgent pour beaucoup de fautes que j'avais commises. Il ne m'avait jamais laissé souffrir des suites de ces fautes. Il avait toujours accordé, quelquefois prévenu mes demandes à cet égard.

Malheureusement sa conduite était plutôt noble et généreuse que tendre. J'étais pénétré de tous ses droits à ma reconnaissance et à mon respect. Mais aucune confiance n'avait existé jamais entre nous. Il avait dans l'esprit je ne sais quoi d'ironique qui convenait mal à mon caractère. Je ne demandais alors qu'à me livrer à ces impressions primitives et fougueuses qui jettent l'âme hors de la sphère commune, et lui inspirent le dédain de tous les objets qui l'environnent. Je trouvais dans mon père, non pas un censeur, mais un observateur froid et caustique, qui souriait d'abord de pitié, et qui finissait bientôt la conversation avec impatience. Je ne me souviens pas, pendant mes dix-huit premières années, d'avoir eu jamais un entretien d'une heure avec lui. Ses lettres étaient affectueuses, pleines de conseils, raisonnables et sensibles ; mais à peine étions-nous en présence l'un de l'autre qu'il y avait en lui quelque chose de contraint que je ne pouvais m'expliquer, et qui réagissait sur moi d'une manière pénible. Je ne savais pas alors ce que c'était que la timidité, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusque dans l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre cœur les impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire, et ne nous permet de nous exprimer que par des mots vagues ou une ironie plus ou moins amère, comme si nous voulions nous venger sur nos sentiments mêmes de la douleur que nous éprouvons à ne pouvoir les faire connaître. Je ne savais pas que, même avec son fils, mon père était timide, et que souvent, après avoir longtemps attendu de moi quelques témoignages d'affection que sa froideur apparente semblait m'interdire, il me quittait les yeux mouillés de larmes et se plaignait à d'autres de ce que je ne l'aimais pas.

Ma contrainte avec lui eut une grande influence sur mon caractère. Aussi timide que lui, mais plus agité, parce que j'étais plus jeune, je m'accoutumai à renfermer en moi-même tout ce que j'éprouvais, à ne former que des plans solitaires, à ne compter que sur moi pour leur exécution, à considérer les avis, l'intérêt, l'assistance et jusqu'à la seule présence des autres comme une gêne et comme un obstacle. Je contractai l'habitude de ne jamais parler de ce qui m'occupait, de ne me soumettre à la conversation que comme à une nécessité importune et de l'animer alors par une plaisanterie perpétuelle qui me la rendait moins fatigante, et qui m'aidait à cacher mes véritables pensées. De là une certaine absence d'abandon qu'aujourd'hui encore mes amis me reprochent, et une difficulté de causer sérieusement que j'ai toujours peine à surmonter. Il en résulta en même temps un désir ardent d'indépendance, une grande impatience des liens dont j'étais environné, une terreur invincible d'en former de nouveaux. Je ne me trouvais à mon aise que tout seul, et tel est même à présent l'effet de cette disposition d'âme que, dans les circonstances les moins importantes, quand je dois choisir entre deux partis, la figure humaine me trouble, et mon mouvement naturel est de la fuir pour délibérer en paix. Je n'avais point cependant la profondeur d'égoïsme qu'un tel caractère paraît annoncer : tout en ne m'intéressant qu'à moi, je m'intéressais

faiblement à moi-même. Je portais au fond de mon cœur un besoin de sensibilité dont je ne m'apercevais pas, mais qui, ne trouvant point à se satisfaire, me détachait successivement de tous les objets qui tour à tour attiraient ma curiosité. Cette indifférence sur tout s'était encore fortifiée par l'idée de la mort, idée qui m'avait frappé très jeune, et sur laquelle je n'ai jamais conçu que les hommes s'étourdissent si facilement.

Benjamin Constant

Le vieux saltimbanque

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douceur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles.

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai. Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavent à ces époques solennelles.

Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées. Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les orangs-outangs, se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance. Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères pour obtenir quelque bâton de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber.

Que faire ? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ? En vérité, je n'osais ; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerai que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui.

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!

Charles Baudelaire / *Petits poèmes en prose : (Le spleen de Paris) ;*

choix de variantes par Henri Lemaître, ...

Portrait de famille

À en juger par les quelques portraits conservés au château de Lourps, la famille des Floressas des Esseintes avait été, au temps jadis, composée d'athlétiques soudards, de rébarbatifs reîtres. Serrés, à l'étroit dans leurs vieux cadres qu'ils barraient de leurs fortes épaules, ils alarmaient avec leurs yeux fixes, leurs moustaches en yatagans, leur poitrine dont l'arc bombé remplissait l'énorme coquille des cuirasses. Ceux-là étaient les ancêtres ; les portraits de leurs descendants manquaient ; un trou existait dans la filière des visages de cette race ; une seule toile servait d'intermédiaire, mettait un point de suture entre le passé et le présent, une tête mystérieuse et rusée, aux traits morts et tirés, aux pommettes ponctuées d'une virgule de fard, aux cheveux gommés et enroulés de perles, au col tendu et peint, sortant des cannelures d'une rigide fraise. Déjà, dans cette image de l'un des plus intimes familiers du duc d'épernon et du marquis D'O, les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphe dans le sang, apparaissaient.

La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours ; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant ; comme pour achever l'œuvre des âges, les Des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines. De cette famille naguère si nombreuse qu'elle occupait presque tous les territoires de l'Île-de-France et de la Brie, un seul rejeton vivait, le duc Jean, un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes. Par un singulier phénomène d'atavisme, le dernier descendant ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d'un blond extraordinairement pâle et l'expression ambiguë, tout à la fois lasse et habile. Son enfance avait été funèbre. Menacée de scrofules, accablée par d'opiniâtres fièvres, elle parvint cependant, à l'aide de grand air et de soins, à franchir les brisants de la nubilité, et alors les nerfs prirent le dessus, matèrent les langueurs et les abandons de la chlorose, menèrent jusqu'à leur entier développement les progressions de la croissance.

J. K. Huysmans / *À rebours*

Portrait de La Rochefoucault par lui-même

Je suis d'une taille médiocre, libre et bien proportionnée. J'ai le teint brun mais assez uni, le front élevé et d'une raisonnable grandeur, les yeux noirs, petits et enfoncés, et les sourcils noirs et épais, mais bien tournés. Je serais fort empêché à dire de quelle sorte j'ai le nez fait, car il n'est ni camus ni aquilin, ni gros ni pointu, au moins à ce que je crois. Tout ce que je sais, c'est qu'il est plutôt grand que petit, et qu'il descend un peu trop en bas. J'ai la bouche grande, et les lèvres assez rouges d'ordinaire, et ni bien ni mal taillées. J'ai les dents blanches, et passablement bien rangées. On m'a dit autrefois que j'avais un peu trop de menton : je viens de me tâter et de me regarder dans le miroir pour savoir ce qui en est, et je ne sais pas trop bien qu'en juger. Pour le tour du visage, je l'ai ou carré ou en ovale ; lequel des deux, il me serait fort difficile de le dire. J'ai les cheveux noirs, naturellement frisés, et avec cela assez épais et assez longs pour pouvoir prétendre en belle tête. J'ai quelque chose de chagrin et de fier dans la mine ; cela fait croire à la plupart des gens que je suis méprisant, quoique je ne le sois point du tout. J'ai l'action fort aisée, et même un peu trop, et jusques à faire beaucoup de gestes en parlant. Voilà naïvement comme je pense que je suis fait au dehors, et l'on trouvera, je crois, que ce que je pense de moi là-dessus n'est pas fort éloigné de ce qui en est. J'en userai avec la même fidélité dans ce qui me reste à faire de mon portrait ; car je me suis assez étudié pour me bien connaître, et je ne manque ni d'assurance pour dire librement ce que je puis avoir de bonnes qualités, ni de sincérité pour avouer franchement ce que j'ai de défauts. Premièrement, pour parler de mon humeur, je suis mélancolique, et je le suis à un point que depuis trois ou quatre ans à peine m'a-t-on vu rire trois ou quatre fois. J'aurais pourtant, ce me semble, une mélancolie assez supportable et assez douce, si je n'en avais point d'autre que celle qui me vient de mon tempérament ; mais il m'en vient tant d'ailleurs, et ce qui m'en vient me remplir de telle sorte l'imagination, et m'occupe si fort l'esprit, que la plupart du temps ou je rêve sans dire mot ou je n'ai presque point d'attache à ce que je dis. Je suis fort resserré avec ceux que je ne connais pas, et je ne suis pas même extrêmement ouvert avec la plupart de ceux que je connais. C'est un défaut, je le sais bien, et je ne négligerai rien pour m'en corriger ; mais comme un certain air sombre que j'ai dans le visage contribue à me faire paraître encore plus réservé que je ne le suis, et qu'il n'est pas en notre pouvoir de nous défaire d'un méchant air qui nous vient de la disposition naturelle des traits, je pense qu'après m'être corrigé au dedans, il ne laissera pas de me demeurer toujours de mauvaises marques au dehors. J'ai de l'esprit et je ne fais point difficulté de le dire ; car à quoi bon façonner là-dessus ? Tant biaiser et tant apporter d'adoucissement pour dire

les avantages que l'on a, c'est, ce me semble, cacher un peu de vanité sous une modestie apparente et se servir d'une manière bien adroite pour faire croire de soi beaucoup plus de bien que l'on n'en dit. Pour moi, je suis content qu'on ne me croie ni plus beau que je me fais, ni de meilleure humeur que je me dépeins, ni plus spirituel et plus raisonnable que je dirai que je le suis. J'ai donc de l'esprit, encore une fois, mais un esprit que la mélancolie gâte ; car, encore que je possède assez bien ma langue, que j'aie la mémoire heureuse, et que je ne pense pas les choses fort confusément, j'ai pourtant une si forte application à mon chagrin que souvent j'exprime assez mal ce que je veux dire. La conversation des honnêtes gens est un des plaisirs qui me touchent le plus. J'aime qu'elle soit sérieuse et que la morale en fasse la plus grande partie ; cependant je sais la goûter aussi quand elle est enjouée, et si je n'y dis pas beaucoup de petites choses pour rire, ce n'est pas du moins que je ne connaisse bien ce que valent les bagatelles bien dites, et que je ne trouve fort divertissante cette manière de badiner où il y a certains esprits prompts et aisés qui réussissent si bien. J'écris bien en prose, je fais bien en vers, et si j'étais sensible à la gloire qui vient de ce côté-là, je pense qu'avec peu de travail je pourrais m'acquérir assez de réputation. J'aime la lecture en général ; celle où il se trouve quelque chose qui peut façonner l'esprit et fortifier l'âme est celle que j'aime le plus. Surtout, j'ai une extrême satisfaction à lire avec une personne d'esprit ; car de cette sorte on réfléchit à tous moments sur ce qu'on lit, et des réflexions que l'on fait il se forme une conversation la plus agréable du monde, et la plus utile. Je juge assez bien des ouvrages de vers et de prose que l'on me montre ; mais j'en dis peut-être mon sentiment avec un peu trop de liberté. Ce qu'il y a encore de mal en moi, c'est que j'ai quelquefois une délicatesse trop scrupuleuse, et une critique trop sévère. Je ne hais pas à entendre disputer, et souvent aussi je me mêle assez volontiers dans la dispute : mais je soutiens d'ordinaire mon opinion avec trop de chaleur et lorsqu'on défend un parti injuste contre moi, quelquefois, à force de me passionner pour celui de la raison, je deviens moi-même fort peu raisonnable. J'ai les sentiments vertueux, les inclinations belles, et une si forte envie d'être tout à fait honnête homme que mes amis ne me sauraient faire un plus grand plaisir que de m'avertir sincèrement de mes défauts. Ceux qui me connaissent un peu particulièrement et qui ont eu la bonté de me donner quelquefois des avis là-dessus savent que je les ai toujours reçus avec toute la joie imaginable, et toute la soumission d'esprit que l'on saurait désirer. J'ai toutes les passions assez douces et assez réglées : on ne m'a presque jamais vu en colère et je n'ai jamais eu de haine pour personne. Je ne suis pas pourtant incapable de me venger, si l'on m'avait offensé, et qu'il y allât de mon honneur à me ressentir de l'injure qu'on m'aurait faite. Au contraire je suis assuré que le devoir ferait si bien en moi l'office de la haine que je poursuivrais ma vengeance avec encore plus de vigueur qu'un autre. L'ambition ne me travaille point. Je ne crains guère de choses, et ne crains aucunement la mort. Je suis peu sensible à la pitié, et je voudrais ne l'y être point du tout. Cependant il n'est rien que je ne fisse pour le soulagement d'une personne affligée, et je crois effectivement que l'on doit tout faire, jusques à lui témoigner même beaucoup de compassion de son mal, car les misérables sont si sots que cela leur fait le plus grand bien du monde ; mais je tiens aussi qu'il faut se contenter d'en témoigner, et se garder soigneusement d'en avoir. C'est une passion qui n'est bonne à rien au-dedans d'une âme bien faite, qui ne sert qu'à affaiblir le cœur et qu'on doit laisser au peuple qui, n'exécutant jamais rien par raison, a besoin de passions pour le porter à faire les choses.

J'aime mes amis, et je les aime d'une façon que je ne balancerais pas un moment à sacrifier mes intérêts aux leurs ; j'ai de la condescendance pour eux, je souffre patiemment leurs mauvaises humeurs et j'en excuse facilement toutes choses ; seulement je ne leur fais pas beaucoup de caresses, et je n'ai pas non plus de grandes inquiétudes en leur absence. J'ai naturellement fort peu de curiosité pour la plus grande partie de tout ce qui en donne aux autres gens. Je suis fort secret, et j'ai moins de difficulté que personne à taire ce qu'on m'a dit en confidence. Je suis extrêmement régulier à ma parole ; je n'y manque jamais, de quelque conséquence que puisse être ce que j'ai promis et je m'en suis fait toute ma vie une loi indispensable. J'ai une civilité fort exacte parmi les femmes, et je ne crois pas avoir jamais rien dit devant elles qui leur ait pu faire de la peine. Quand elles ont l'esprit bien fait, j'aime mieux leur conversation que celle des hommes : on y trouve une certaine douceur qui ne se rencontre point parmi nous, et il me semble outre cela qu'elles s'expliquent avec plus de netteté et qu'elles donnent un tour plus agréable aux choses qu'elles disent. Pour galant, je l'ai été un peu autrefois ; présentement je ne le suis plus, quelque jeune que je sois. J'ai renoncé aux fleurettes et je m'étonne seulement de ce qu'il y a encore tant d'honnêtes gens qui s'occupent à en débiter. J'approuve extrêmement les belles passions : elles marquent la grandeur de l'âme, et quoique dans les inquiétudes qu'elles donnent il y ait quelque chose de contraire à la sévère sagesse, elles s'accommodent si bien d'ailleurs avec la plus austère vertu que je crois qu'on ne les saurait condamner avec justice. Moi qui connais tout ce qu'il y a de

délicat et de fort dans les grands sentiments de l'amour, si jamais je viens à aimer, ce sera assurément de cette sorte ; mais, de la façon dont je suis, je ne crois pas que cette connaissance que j'ai me passe jamais de l'esprit au cœur.

Le Rouchefoucault

Mon frère Yves

Le livret de marin de mon frère Yves ressemble à tous les autres livrets de tous les autres marins. Il est recouvert d'un papier parchemin de couleur jaune, et, comme il a beaucoup voyagé sur la mer, dans différents caissons de navire, il manque absolument de fraîcheur. En grosses lettres, il y a sur la couverture : Kermadec, 2091. P. Kermadec, c'est son nom de famille ; 2091, son numéro dans l'armée de mer, et p, la lettre initiale de Paimpol son port d'inscription. En ouvrant, on trouve, à la première page, les indications suivantes :

"Kermadec (Yves-marie), fils d'Yves-marie et de Jeanne Danveoch. Né le 28 août 1851, à Saint-pol-de-léon (Finistère). Taille, 1 m 80. Cheveux châtain, sourcils châtain, yeux châtain, nez moyen, menton ordinaire, front ordinaire, visage ovale. marques particulières : tatoué au sein gauche d'une ancre et, au poignet droit, d'un bracelet avec un poisson." Quand on appela : "218 : Kermadec !" on vit paraître Yves, un grand garçon de vingt-quatre ans, à l'air grave, portant bien son tricot rayé et son large col bleu. Grand, maigre de la maigreur des antiques, avec les bras musculeux, le col et la carrure d'un athlète, l'ensemble du personnage donnant le sentiment de la force tranquille et légèrement dédaigneuse. Le visage incolore, sous une couche uniforme de hâle brun, je ne sais quoi de breton qui ne se peut définir, avec un teint d'Arabe. La parole brève et l'accent du Finistère ; la voix basse, vibrant d'une manière particulière, comme ces instruments aux sons très puissants ; mais qu'on touche à peine de peur de faire trop de bruit. Les yeux gris roux, un peu rapprochés et très renfoncés sous l'arcade sourcilière, avec une expression impassible de regard en dedans ; le nez très fin et régulier ; la lèvre inférieure s'avançant un peu, comme par mépris. Figure immobile, marmoréenne, excepté dans les moments rares où paraît le sourire ; alors tout se transforme et on voit qu'Yves est très jeune. Le sourire de ceux qui ont souffert : il a une douceur d'enfant et illumine les traits durcis, un peu comme ces rayons de soleil, qui, par hasard, passent sur les falaises bretonnes.

Pierre Loti / *Mon frère Yves*