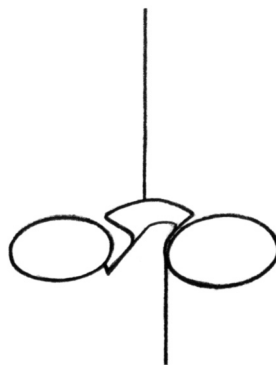


Ritorniamo sempre agli occhiali.

VALERIO ADAMI



Sauf erreur, il n'y a pas de typologie du portrait. Du portrait peint (ou photographié) ni du portrait littéraire.

Qui rêverait, pour autant, d'en ébaucher quelqu'une aurait au préalable à distinguer, en fait de techniques par exemple, les tableaux de grande facture des dessins au trait, sans ombres ni modelé. À distinguer les portraits peints des portraits seulement croqués aux trois couleurs.

À les distinguer, à plus forte raison, des portraits aux deux crayons.

À distinguer les huiles, des acryliques ; les gouaches, des aquarelles et des lavis. À distinguer les pastels, les sanguines, à distinguer les sépias, les brous de noix et les marcs de café, des dessins à la pierre noire. À distinguer les encres des fusains ; les burins, les pointes sèches, des aquatintes.

À distinguer les émaux, les camées et les fixés sous verre, des menus travaux en cheveux qui occupaient des mains fébriles, des mains tremblantes, des mains qui ne savaient rien faire d'autre de leurs dix doigts, dans les geôles de la Terre, que ces délicats et fragiles portraits, fort recherchés, on le comprend de reste, dans une réunion d'hommes et de femmes qui étaient démunis de tout, et qui, plus que tout cependant, écrit Anatole France, « songeaient à laisser des souvenirs »...

*

Il aurait à distinguer, en fait de styles, les portraits flattés, qui atténuent les défauts du modèle, des portraits chargés qui les exagèrent. Les portraits pris sur le vif, tirés au naturel, des portraits non posés ; soit que le peintre les ait jetés de caprice sur le papier, soit que, à l'exemple du Corrège peignant Hilaire de Padoue, il les ait faits de mémoire. Ou encore (que l'on songe à Matisse, que l'on songe à Bacon) d'après une photographie...

*

Il n'en aurait pas moins, ce nonobstant, à ne jamais perdre de vue le fait, car c'en est un, que l'image peinte – n'en déplaît à Fénelon qui, afin de rendre la peinture plus parfaite, ne songeait ni plus ni moins, dans son *Traité de l'éducation des filles*, qu'à remplacer les peintres par une certaine eau qui aurait eu, en se congelant, la propriété de garder ineffaçablement la trace de tous les objets qu'on lui opposait – que l'image peinte n'est pas une image photographique. Que l'espèce d'« immédiateté massive » qui caractérise selon Pierre Michon l'image peinte ne saurait en rien être égalée, pour en emprunter cette fois la tournure à Julien Gracq, par l'espèce de « fata morgana sans consistance » qu'est l'image photographique.

Il aurait en outre à se bien pénétrer de l'idée que la ressemblance n'est pas non plus la similitude. Et que les « bons » portraits, touchons d'emblée au point sensible, sont ceux d'où se dégage tout au plus une impression, « un sentiment de visage » ; ceux dans lesquels, par cette raison, sans qu'elle leur fasse exactement défaut, la ressemblance n'est jamais tout à fait objectivable.

Que les « mauvais », tout à l'inverse, sont de ceux à

coup sûr que saluera l'étourdi ; de ceux que harcèle le moineau quémandeur ; de ceux dont le perroquet de la maison, inlassablement, chaque matin, confirme l'absolue réussite d'un « baise-moi, maîtresse ». Que les « mauvais », pour tout dire, se confondent avec ces portraits-illusion dont Hegel, au début de son Esthétique, fait remarquer, non sans beaucoup d'esprit, « qu'ils sont ressemblants jusqu'à la nausée »...

*

Pour la difficulté, il aurait à distinguer les portraits alla sfuggita, exécutés veux-je dire à la va-vite, en ayant à peine vu le modèle, du Portrait de madame Matisse, portrait à la raie verte, resté si longtemps, comme un problème insoluble, dans l'atelier du maître ; des quatre-vingt-dix séances de pose qu'exigera de Picasso le Portrait de Gertrude Stein ; de l'épuisant et vain pourchas qui, de 1956 à 1961, lance Alberto Giacometti sur les traces de l'insaisissable Isaku Yanaihara ; de cette fugue de portraits par sujet, contre-sujets, réponse et épisodes où il s'en fallut de peu qu'il ne perdît la raison...

*

Il aurait à distinguer, quant au sujet, le visage du masque. En ce que le masque recouvre le visage, c'est indiscutable. Mais aussi parce que, en le recouvrant, s'il est permis hors contexte de déférer au commentaire de Georges Bataille, il « le rend à la nuit ».

À distinguer le visage de la tête ou du crâne qui n'en sont, l'un et l'autre, que les restes calcifiés : « il n'est



de crâne que du mort », aime à répéter Georges Didi-Huberman.

À distinguer le visage, en tant du moins que le visage est l'unité qui transcende ses parties (en tant qu'il est « le principe mystérieux », écrit plus congrûment Yves Bonnefoy, « qui fait tenir ensemble les traits »), à le distinguer de la figure en tant qu'elle n'est, elle, en toute rigueur, que la somme de ses aspects visibles...

*

À distinguer, quant à l'objet (quant au but), la Physiognomonie du rhéteur et sophiste, favori d'Hadrien, Antonius Polemo, de la pathognomie ou Méthode pour apprendre à dessiner les passions par Charles Le Brun, premier peintre du roi.

À distinguer l'étude de la forme permanente d'un visage de l'étude des bouleversements qui menacent de rompre celle-ci...

*

À distinguer, quant à leur destination, les portraits à valeur privée, qui disent la singularité d'un homme ou d'une femme, des portraits à valeur publique, qui honorent une fonction, forgent le lien communautaire, entretiennent dans la mémoire collective le souvenir d'un événement fondateur.

À distinguer les portraits à valeur exemplaire des portraits à valeur sentimentale. Les portraits à valeur morale, censés tout révéler de ce qui fait la personnalité respective





et profonde de chacun de leurs modèles, des portraits à valeur médicale, censés tout révéler de leur santé.

À distinguer les portraits à valeur magique, réputés capables de défier les ravages du temps, si ce n'est d'empêcher jusqu'à la mort elle-même, de ces portraits peints par Apelle, à l'examen desquels, tout à l'inverse, d'un simple coup d'œil, « l'une de ces personnes qui prédisent l'avenir d'après le visage des gens et que l'on appelle metoposcopoi » se faisait fort, selon le grammairien Apion dont Pline, au Livre XXXV de son Histoire naturelle, cite du moins un opuscule où il l'affirme, de donner non seulement l'âge des sujets qui s'y trouvaient représentés mais encore le nombre d'années qui leur restaient à vivre...

*

Quant aux particularités qui accompagnent dans l'histoire l'usage social qui en est fait, nul doute qu'il n'eût à distinguer les portraits d'étiquette, dont les peintres sous les Valois se faisaient une règle d'avoir toujours sur eux prêts à l'emploi des « cayers » tout remplis, des modestes productions sorties de ces ateliers d'ex-voto qu'on voit prospérer un peu partout en France, au début du XIX^e siècle, à l'ombre protectrice de l'Église.

À en distinguer les belles planches, en fait de rapides esquisses « au créon » seulement destinées, dans les allées du pouvoir, à appâter le chaland, des œuvres certes un peu maladroites, mais si fraîches de coloris, de ces peintres en piété que Nerval, qui avait pour eux de la tendresse, appelle « petits peintres de sacristie ». Et auxquels, outre les images pieuses qu'il était de coutume de leur faire colorier quand on avait à s'acquitter d'un vœu, à implorer une





faveur du ciel, à le remercier d'une grâce obtenue ; auxquels, outre les blasons de confrérie dont les compagnons qui avaient satisfait à l'examen du chef-d'œuvre n'auraient pour rien au monde manqué de leur passer commande, outre des meubles peints et des enseignes historiées, on doit même à l'occasion des portraits. Si les saint Jacques, toutefois, si les saint Maurice, les saint Martin, si les sainte Marthe, les sainte Anne qui se mettent soudain à fleurir, à compter de 1850, sur les pentes du val de Nendaz, en Suisse romande, peuvent être tenus pour des portraits.

Or, il semble, non seulement qu'ils le puissent, mais qu'ils le doivent : les Valaisans ne sauraient s'y tromper, qui, dans l'habit de leur saint patron, représentés « en coquettes couleurs », ont tout de suite reconnu, sans se faire prier, ici le nommé Jacques Claivaz, du Trétien, là l'Étienne Pitteloud, d'Agettez, et puis là-bas le Pierre-Joseph, mais oui, du village de Mahé. Aussi vrai que la Marie-Cécile, déguisement ou pas, est toujours la Marie-Cécile... Charles-Frédéric Brun, imagier de son état, surnommé « Le Déserteur », bien que nul, par les mayens de Sion et les bois de mélèzes, ne sût jamais au juste devant quels ennemis il fuyait (ni, s'il n'en avait pas, à quelle nécessité, en fuyant, il se flattait alors d'obéir), lorsqu'au pas de Morgins, venu d'on ne sait où, il franchit un beau soir la frontière par un chemin de contrebandier, petit peintre de sacristie qu'on eût facilement pris de loin pour un forçat en rupture de ban, et qui semblait, de ce fait, plus que dans La Bohème galante ou que dans Les Illuminés, avoir sa place toute désignée dans la grande épopée du salut et de la rédemption que sont Les Misérables ; Charles-Frédéric Brun, si l'on peut s'en rapporter à Giono, au texte qu'en 1966 Franco-Maria Ricci le convainquit d'autant plus aisé-



ment d'écrire qu'il avait la certitude, fondée sur l'indéfectible attachement de l'auteur des Notes sur l'affaire Dominici à toutes les formes de dissidence, de pouvoir, sans efforts excessifs, le sensibiliser au sort de ce Jean Valjean au petit pied ; Charles-Frédéric Brun s'étant avisé de l'intérêt qu'il y avait pour sa tranquillité sur ces hauteurs, qui ne sont point tout à fait hauteurs d'homme, à masquer sous des têtes profanes, mais qui du moins ne craindraient pas d'afficher leur ressemblance, et qui même en tireraient gloire, l'anonyme et impersonnel visage de ses saints personnages...

*

Sur un tout autre plan, l'heure venue, le classificateur aurait aussi, probablement, à prendre en sérieuse considération la vogue que connurent, en France, pendant un assez long espace de temps, les figures de cire colorée. Lesquelles, pour avoir d'abord joué, sous le nom de « feintes » qu'elles tenaient depuis le Moyen Âge des céroplastés et autres mouleurs de mort, le rôle de ces moulages, eux-mêmes à rebats de couleurs, que, dans la Rome ancienne, en guise de masques mortuaires, des acteurs, qui s'en étaient affublés, promenaient à pas comptés aux obsèques d'aristocrates illustres, ne tardèrent pas en effet, par la suite, à devenir à la cour de Louis XIV – au grand dam, il est vrai, d'un La Bruyère, d'un Félibien ou d'un Boileau qui à des titres divers en éprouvaient chacun du malaise – un divertissement fort prisé des grands, que la précision hallucinante du procédé, tout grands qu'ils étaient, séduisait comme des enfants.

L'ayant fait, ayant donné acte à l'histoire de ces seigneu-

riales gamineries, peut-être ne lui resterait-il plus, ensuite, qu'à mettre dans la balance, qu'à y poser sur un plateau l'esprit de frivolité dont il est indéniablement difficile d'imaginer qu'il ne leur présidait pas, et qu'à y poser sur l'autre l'attitude, très en faveur dans le groupe que formaient en ces mêmes années les solitaires de Port-Royal, qui consistait à faire « jeter en plâtre » le visage des défunts, au motif que, sur le point de se présenter devant leur Créateur, il était bon qu'ils n'eussent plus alors que Dieu pour portraitiste...

*

Quant aux plages sonores que les portraits ont parfois cette vertu de libérer en nous, ces poches de voix fossiles que, sans que nous n'y puissions rien, ils viennent soudain crever au fond de nos tympanes ; quant aux airs, musique des visages, qu'ils nous mettent sur les lèvres, il s'en voudrait, j'en suis sûr – je pense toujours, on m'a compris, à notre classificateur –, de ne pas accueillir sans réserve l'hymne à la vie que chacun en son particulier se surprend d'ailleurs à entonner, comme sous l'effet d'une poussée, l'action d'une force irrésistible (la poussée même qui, au printemps, porte la nature), devant l'un quelconque des portraits du Fayoum. Devant l'un quelconque des bijoux, l'une quelconque des fleurs précieuses, prélevée au petit bonheur dans le parterre miraculeusement éclos de ces portraits que, bien mal à propos en l'espèce, d'aucuns ont nommés « portraits de momie », et dont la mode prévalut en Égypte du règne de Tibère aux règnes de Septime Sévère et de Caracalla, tant ont gardé de lumineuse fraîcheur les encaustiques et les détrempe dans lesquelles les peintres iti-



nérants, et toujours anonymes, qui les exécutèrent sont allés chercher les tons de chair qu'on leur voit.

Pour autant bien entendu qu'il en ait à son tour éprouvé sur lui-même les attrait, je gage alors que notre classificateur n'aurait pas la moindre difficulté à en dissocier le Salvete flores de ces chants de deuil aux refrains desquels on eût aimé, en revanche, Dieu sait, n'avoir jamais à faire chorus. Ces thrènes aux accents si « fin de siècle », aux accents assourdis par les lourds abat-sons des volets de chêne sculpté qui leur servent d'encadrement, et presque de tabernacle. Ces plaintes, ces gémissements que, de dessous l'armet en quelque sorte, tous ces visages laissent échapper ; et qu'ils exhalent, qu'ils ne laissent pas d'exhaler, comme un dernier, un interminablement dernier soupir : visages des chers disparus ; visage d'une mère ; visages d'un frère, d'un beau-père, d'un oncle, d'un cousin, et puis de l'ami, du grand ami ; visages, en un mot, de « tous les oubliés au souvenir du monde », et dont, plus qu'un autre sacrifiant au culte des morts, Ary Scheffer, qui eût été homme à ensevelir la terre entière sous le linceul bariolé de ses toiles peintes, aura tenu à laisser derrière lui l'empreinte pleurnicheuse et bavarde.

Et moins encore, moins de difficultés que jamais, à en distinguer les printanières inflexions, les printanières couleurs, les printaniers battements, de l'envoûtant, du bouleversant De profundis dans lequel, par contraste, nous eussions cependant, cette fois, d'autant plus volontiers tenu notre partie que nous nous y sentions plus directement impliqués. À les en distinguer du cri confus et tumultueux, de la clameur quasi orphique qui monte, sommation de plus en plus pressante à mesure que l'œil en parcourt toute la série, des deux cents dessins, gouaches et huiles, à l'aide



desquels Ferdinand Hodler, dans un geste désespéré de rappel, tente d'arracher aux enfers, aux « grandes gueules d'en bas » qui sont en train de l'engloutir, Valentine Godé-Darel, son Eurydice : image par image, le film complet d'une agonie, jusqu'à l'ultime image, sublime au-delà de toute parole, datée du 25 janvier 1915 à cinq heures du soir et intitulée Coucher de soleil sur le lac Léman...

*

Sur le fatal enchaînement qui, du souci du portrait, conduit à l'angoisse du trépas, une fois rappelée la thèse de la circonscription de l'ombre, dans le récit funèbre de Pline, qui est à l'origine de toutes les théories du portrait de la Renaissance aux Lumières, peut-être, pour notre classificateur, y aurait-il lieu ensuite, s'il était avéré du moins qu'il fût encore possible à quiconque, ayant vu le soleil se coucher sur le lac Léman, de prendre le recul qui le lui permît, de la distinguer de la non moins funèbre légende de Véronique, avec ses linges suspects, tout empoissés de sang, qui furent longtemps, sous les apparences peu ragoûtantes d'un mouchoir, d'une tunique et d'un suaire, l'enjeu de disputes elles-mêmes sanglantes, entre les villes d'Édesse, de Constantinople, de Rome, de Jérusalem, d'Argenteuil et de Laon, avant de composer à la fin, improbable cache-misère mais vrai manteau d'Arlequin, le mythe de fondation de l'image catholique, photographique et romaine.

Avant d'être ainsi pleinement en mesure de couvrir, de sa fragile et encore bien lacunaire autorité, la règle, à ce qu'il semble tout uniment respectée, faute qu'elle entre dans les cadres de la pensée commune, qui veut absurdement qu'un visage toujours se donne dans un mouchoir.

Visage de Søren Kierkegaard : « tu pourras aisément quand tu le voudras voir mon visage sur ce linge. La pieuse Véronique essuya la sueur du Christ avec un linge précieux : pour sa récompense l'image de Jésus y demeura » (lettre du théologien et penseur danois, écrite pour accompagner l'envoi à celle qu'il aimait d'un mouchoir que, chez un photographe, il avait fait marquer à son effigie). Visage de Stéphane Mallarmé : « c'est assez joli, mais cela ressemble à ces têtes de Christ dont l'empreinte est sur le mouchoir d'une sainte » (lettre de Geneviève, fille adorée du poète, relativement au portrait qu'Edvard Munch avait conçu de lui en partant de l'une de ses photographies).

Visages de ces jeunes ouvrières, dans une fabrique de papier. D'une transparence maladive, visages en filigrane : « Devant mes yeux, écrit Herman Melville dans Le Tartare des jeunes filles, là, passant en lente procession sur les cylindres tournants, il me sembla voir, collées à la pulpe pâle et naissante, les faces encore plus pâles de toutes les pâles jeunes filles que j'avais vues en cette journée harassante. Lentement, lugubrement, suppliantes et cependant résignées, ces lueurs défilaient, leur agonie finement esquissée sur le papier imparfait, comme l'empreinte de la face tourmentée sur le mouchoir de sainte Véronique. »

Visage de la belle Aimée de Spens, visages de la dame de Feuarent ou de la demoiselle de Lieusaint, saisis par Barbey d'Aurevilly dans toute la vérité humorale qui les constitue, dans les désordres de leur teint, les vapeurs qui travaillent leurs sangs, et à travers cette « plaie vive de l'incarnat », surtout, par laquelle, en effet, Dolorès Lyotard est fondée à l'affirmer, peut, en chacune, à tout instant, se reproduire le miracle de la Sainte Face. À proportion, écrit-elle, que ce « n'est pas la ressemblance qui