



Du pictural au photographique. Une rencontre re-visitée

Marie-Josée Pinard

Volume 28, Number 3, 2000

Mélancolie entre les arts

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030601ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030601ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pinard, M.-J. (2000). Du pictural au photographique. Une rencontre re-visitée. *Protée*, 28(3), 23–29. <https://doi.org/10.7202/030601ar>

Article abstract

From the 19th century meeting of the Pictorial and the Photographic, literature seems to have retained only the deconstructed “Portrait” of the Pictorial : a defection presented at the same time as a gap in its mimetic performance and as a symbol of its displacement from the “other” to the “self”. With the advent of this mechanical extension of the artist’s stroke, the death of Painting was announced ! Either because of a lack of transferability of its analytic vocabulary, or because of the insufficient mimetic possibilities of Painting, the interpretation of this meeting was developed mainly on the basis of the “Platonician” concordance of copies to the original. We propose an other reading, a differential interpretation of this “seminal” encounter, which, through the use of portability as a vector, becomes one of the steps in the mediatic development of a world becoming more and more virtual.

UNE RENCONTRE DU PICTURAL AU PHOTOGRAPHIQUE UNE RENCONTRE RE-VISITÉE RE-VISITÉE

MARIE-JOSÉE PINARD

– Qu'est-ce proprement que l'aura? Une trame singulière d'espace et de temps: unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Reposant l'été, à l'heure de midi, suivre à l'horizon la ligne d'une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui la contemple, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation, – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Mais en réalité rapprocher les choses de soi, surtout des masses, c'est chez les hommes d'aujourd'hui une disposition exactement aussi passionnée que leur tendance à maîtriser l'unicité de tout donné en accueillant la reproduction de ce donné. De jour en jour le besoin s'impose davantage de posséder de l'objet la plus grande proximité possible, dans l'image et surtout dans la reproduction. [...]
[C'est l'auteur qui souligne]

Walter Benjamin (1931)

Le paradigme traditionnel d'une mise en relation de la photographie d'avant 1950 et de la peinture se conjugue sous différents aspects. D'une part, d'une mise en parallèle de leurs performances mimétiques respectives s'est dressé l'échafaud que le photographique destinait au pictural – cette fameuse mort de la peinture! De cette rencontre mortifère, la peinture s'est alors tournée vers d'autres cieux – vers l'autoréférentialité. D'autre part, la venue de ce nouveau médium a notamment bousculé la notion d'originalité de l'œuvre, celle de la vocation artistique, du corpus, de la stylistique et de la signature; elle a donc porté à sa limite la transférabilité du vocabulaire analytique pictural à celui de l'image photographique. Que ce soit par une approche différentielle du processus de «création» impliqué dans la réalisation de l'objet, du *making* pictural au *taking* photographique, ou du processus analytique formel *versus* utilitaire (par usages), une dimension analytique de ce rapprochement du photographique et du pictural semble avoir été occultée dans la littérature: celle de la portabilité.

La portabilité s'entend comme le «caractère d'un appareil, d'un matériel ou d'un programme portable»¹. Inspiration faite d'un rapprochement étymologique entre les substantifs *portabilité* et *portrait*, il est proposé dans cet article de mettre en

lumière comment la portabilité se présentait comme une nécessité intrinsèque du pictural au photographique, c'est-à-dire comment la peinture portait en son sein l'avènement du médium photographique, considéré de ce fait comme une autre étape médiatique vers un monde de plus en plus idéal.

Compte tenu de l'ampleur du projet, il est proposé d'esquisser ici, pour filer la métaphore médiatique, les raisons qui justifient la pertinence du choix du *portrait* comme véhicule analytique de ce point de rencontre intermédiaire appréhendé sous l'«optique» de la portabilité.

PORTABILITÉ ET PORTRAIT : RAPPROCHEMENTS ÉTYMOLOGIQUES

Les vocables «portabilité» et «portrait», malgré leur consonance séduisante et quasi trompeuse, ne partagent pas la même racine étymologique. «Portabilité» se rattache au verbe latin *portare* et «portrait» tire son origine du verbe *trahere* en latin classique ou de *tragere* en latin vulgaire.

PORTABILITÉ

Le substantif *portabilité* est dérivé du verbe porter, apparu au X^e siècle et qui, selon le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*², est issu du latin vulgaire *portare*; *portare* signifiait alors «transporter, porter», au sens figuré de «porter secours, nouvelles, etc.». Dans l'ancien français, «porter» s'entendait aussi dans le sens de «porter un enfant», de «produire (en parlant de fruits)», de «porter sur soi ou avec soi», ainsi qu'au sens de «déplacer, transporter et apporter».

Selon le *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*³, le verbe *portare* aurait remplacé, à la fin de l'époque impériale, le verbe latin *ferre* (latin classique). Il convient de préciser ici certaines significations engagées par l'apposition à ce verbe des préfixes «pro- et re-» pour *profero* «produire au dehors», «publier», et *rebero* «reproduire, représenter et répéter». La «portabilité» engagerait ainsi par son historique, en sus de sa définition de «porter avec soi», une connotation à la fois de «production/

publication» et de «re-production/re-présentation». Elle contiendrait donc en son sens original déjà une référence médiatique.

PORTRAIT

Le terme *portrait* est le participe passé substantivé du verbe *portraire*, «dessiner, représenter», qui est apparu au XII^e siècle et sorti d'usage au XVIII^e siècle; il est composé de *pour* et de *traire* au sens de «dessiner». Le verbe *traire*, apparu au XI^e siècle, provient, quant à lui, du latin classique *trahere*, employé en ancien français au sens de «tirer, attirer» et de «sup-porter» ou du latin vulgaire *tragere*, «tirer, traîner». *Traîner*, verbe qui apparut au début du XII^e siècle et que l'on utilisait dans le sens de «tirer derrière soi» – d'«emmener partout avec soi»⁴, et qui anticipait ainsi d'ores et déjà la nécessité future du vocable *portabilité*, est, selon le *Dictionnaire étymologique du français*⁵, issu du latin populaire *tragnare*, dérivé lui-même de *tragere* ou du classique *trahere*. Force est de constater que *traîner*, terme annonciateur de la «portabilité» et *traire* (pour-traire) partagent la même origine étymologique, *tragere/trahere* dans le sens d'«emporter avec soi», «tirer».

Le portrait portait donc en son sein la portabilité. Qui plus est, le *Dictionnaire du français* prête les divers usages suivants au verbe «tirer»:

1. Tracer. *Tirer un trait, une ligne.* ▷ *Tirer un plan*, le dessiner. – *Par ext., fig. Tirer des plans*: élaborer, mûrir des projets.
2. Imprimer. *Tirer un ouvrage sur papier bible.* ▷ v. intr. Être reproduit, imprimé, gravé. *Journal qui tire à un million d'exemplaires.* ▷ PHOTO Faire un tirage. – Loc. fam. *Tirer le portrait à quelqu'un*, faire son portrait, sa photographie.⁶

Tout l'historique médiatique qui va du dessin à la peinture, à l'imprimerie, à la gravure et à la photographie est représenté par la déclinaison de ce verbe au fil du temps pour se terminer sur cette locution familière «Tirer le portrait à quelqu'un» qui ne fait que renforcer l'importance de cette trilogie peinture, photographie et portabilité du portrait. Le portrait porte ainsi, non seulement en son sein la

portabilité, mais il se confond quasi ontologiquement à son support médiatique tout au fil du temps.

Dans cet esprit, il est intéressant de se rappeler la vision qu'Abraham Bosse, ce graveur français du XVII^e siècle, avait de la « portraiture » comme étant « un mot général comprenant et la Peinture et la Gravure », et « pour lui, “portrait” signifiait la même chose que “tableau” »⁷. Il y avait donc congruence du support et du « genre », tout en dénonçant le cloisonnement engendré par le caractère restrictif de cette nomenclature picturale.

IMPORTANCE HISTORIQUE DU PORTRAIT

Que le portrait porte en lui la portabilité et que sa déclinaison historique reflète à son tour tout le « portrait » médiatique est une condition nécessaire mais non suffisante de son utilisation comme véhicule analytique de la mise en relation de la peinture et de la photographie sous ce nouvel angle de la portabilité. Il appert essentiel d'établir également l'importance respective soit symbolique/métaphorique, soit métonymique du portrait par rapport au pictural et au photographique.

LA PEINTURE

La peinture portait en son origine le portrait. Deux passages de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien ont, en effet, établi la doctrine canonique du mythe originaire de la peinture qui se confond avec celui du portrait. Dans son récent ouvrage sur les *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Édouard Pommier rapporte :

*Au chapitre XV du livre XXXV, Pline l'Ancien évoque quelques traditions, égyptiennes et grecques, sur ce thème; sans se prononcer lui-même clairement, il [Pline] conclut prudemment: « tous reconnaissent qu'il [principe de la peinture] a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine ».*⁸

Voilà donc établie la thèse de la *circumductio umbrae*, de la circonscription de l'ombre. Il y a déjà à l'origine de la peinture à la fois l'image de l'ombre de l'homme, sa silhouette, et le dessin. Toujours selon Pommier, Pline l'Ancien poursuit ainsi au chapitre CLI :

*[...] le potier Butadès, à Corinthe, dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme: celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.*⁹

À ce discours premier sur la peinture¹⁰ viennent donc s'ajouter ici, en sus de l'image de l'ombre de l'homme, de sa silhouette, et du dessin, la motivation du geste, l'amour. L'amour, ce « grand maître des inventions » dit André Félibien¹¹, incite ainsi à pallier l'absence de l'être aimé, à réduire par le portrait cette distance « temporelle » qui sépare les deux amants mélancoliques. Cette addition connotative permet de dégager comme fonction première du portrait celle de la présentification de l'absent et provoque ainsi une lecture du portrait comme fétiche, au sens freudien du terme¹², c'est-à-dire comme matérialité, objet-fétiche, et non comme chez Lacan une projection idéelle¹³.

Il existe d'ailleurs nombre d'exemples littéraires pour *étotter* (sans jeu de mots)¹⁴ cette prise en considération du portrait comme objet fétichiste. Je pense ici à *La Galeria* (1620), œuvre du poète italien Giovanni Battista Marino [1569-1625] où l'on retrouve l'image du poète qui, emporté dans une sorte de délire devant le portrait de la femme aimée,

*[...] en vient, dans sa douleur impuissante, à mordre le cadre qui renferme l'image de celle qu'il ne peut embrasser, pour trouver « dans une couleur feinte une douleur vraie ».*¹⁵

Il y a lieu de mentionner également le portrait de Madame de Clèves dérobé de son écrin par le Prince de Nemours dans le roman de Madame de La Fayette (1634-1693) ou le portrait-talisman de Sylvie dérobé à Des Frans lors de son passage dans les Alpes, dont nous parle Robert Challe (1659-1721) dans *Les Illustres Françaises*¹⁶.

C'est également par cette fonction *mémoriale*, cette présentification de l'absent, qu'Alberti introduit le portrait dans son traité théorique fondateur de la peinture, le *De Pictura* (1435):

Comme l'application qu'il faut mettre à cette étude risque de sembler trop pénible aux jeunes gens, je pense qu'il convient ici de montrer que la peinture mérite pleinement que nous lui consacrons notre travail et notre attention. Elle a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre présent, comme on le dit de l'amitié, ceux qui sont absents, mais aussi de montrer après plusieurs siècles les morts aux vivants, de façon à les faire connaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent dans la plus grande admiration pour l'artiste. Plutarque rapporte que Cassandre, l'un des généraux d'Alexandre, se mit à trembler de tout son corps en regardant une image dans laquelle il reconnaissait Alexandre qui était déjà mort et voyait en elle la majesté du roi; qu'Agésilas le Lacédémonien, parce qu'il se savait très laid, refusa de laisser son effigie à la postérité et, pour cette raison, ne permit jamais qu'on fit son portrait ou sa statue. C'est donc que les visages des défunts prolongent d'une certaine manière leur vie par la peinture.¹⁷

Dans le fil de cette référence à Plutarque, Alberti dote le portrait d'une valeur transcendante autre que celle de l'amour avancée par Plinie l'Ancien; de la présentification de l'absent aimé, on passe ici à la fonction politique du portrait (portrait du roi, d'apparat, etc.). On retrouve d'ailleurs très bien développée chez Paleotti (1522-1597), dans son *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, cette cohabitation de la matérialité et de la transcendance dans le portrait, c'est-à-dire du réalisme du référent (personne privée) et de l'intemporalité de la fonction (personne publique). Voici ce que l'on peut lire dans la théorie des « deux corps » développée par Paleotti :

*Les princes chrétiens, que Dieu a placés à leur rang comme des lois vivantes et des instruments de la justice et sagesse divines pour le gouvernement des peuples, portent deux personnes ensemble : une personne publique et une personne privée.*¹⁸

Dans son livre *l'Histoire du portrait en cire*, Schlosser fait retour sur cette duplication ontologique du portrait en s'inspirant du livre mythique *Les Deux Corps du roi*¹⁹ d'Ernst Kantorowicz. Chez Schlosser, la duplication du portrait n'est toutefois pas ontologique, mais reflète plutôt les deux fonctions différentes réservées au corps réel et à son effigie. En effet,

[c]ette forme de duplication, où s'exprime un rituel plus subtil, a conditionné le déroulement des cérémonies funéraires des rois de France. Après avoir conduit en cortège le cadavre et sa représentation en cire d'après le naturel, on s'occupait séparément de l'un et de l'autre : au premier exclusivement on réservait le deuil, tandis qu'on destinait à la seconde le grandiose déploiement des fastes princiers. Dans son ouvrage mythique *Les Deux Corps du roi* [...], Ernst Kantorowicz a démontré de façon éclatante que c'est à juste titre que l'effigie ornée, dans cette duplication des insignes royaux, était nommée représentation [...]. La représentation artificielle et authentiquement ressemblante n'avait aucune fonction de substitution, car l'intention n'était plus de rendre présent le défunt, mais plutôt de montrer concrètement des principes dynastiques et politiques. Avec le sceptre, la couronne, le manteau, les décorations et les autres insignes, le corps fictif s'opposait au corps naturel du roi, voué à la décomposition. Il représentait en « effigie », l'immortalité du corps politique, de la dignité royale conçue comme une institution douée de pérennité.²⁰

Mais bien avant la Renaissance, l'Église chrétienne s'était ré-approprié le discours originaire de la peinture, qui devait dorénavant servir à la propagation de la foi. On trouve trace, entre autres, de l'empreinte de cette re-prise originaire dans le *Trattato* de Lomazzo :

*Il faut [...] rendre sans cesse des grâces particulières au Christ notre Seigneur, qui voulut lui-même être peint en imprimant sa très sainte effigie sur le voile de sainte Véronique, afin que restât à la postérité un exemple unique de lui, qui nous inclinât à l'aimer et à le révéler en voyant cette image, comme on le fait à Rome.*²¹

Et Lomazzo d'ajouter : « Après le Christ, nous avons à révéler l'évangéliste saint Luc, qui nous a laissé, de sa main, le portrait de la Vierge Marie, avec son Fils dans les bras »²².

Ainsi, le portrait, par sa matérialité référentielle mimétique – qui est au cœur de toute la problématique théorique du portrait, soit celle de la ressemblance – et son pouvoir évocateur, qu'il soit amoureux, politique ou religieux, s'inscrit très tôt dans la littérature artistique comme un véhicule idéal.

Il semble que seule a été retenue comme centrale par ces théoriciens la problématique platonicienne de la ressemblance, soit celle de l'adéquation de la copie par rapport à l'original. L'artiste, pour être l'égal de Dieu, devait minimiser cette différence entre l'original et la copie pour que l'Art puisse égaler la Nature.

Les spécialistes ont toutefois occulté l'analyse de l'élément spatial déployé entre le spectateur-voyeur et l'objet-portrait, qui lui aussi pourrait avoir une incidence sur la capacité d'idéalisation du portrait. Une diminution de ce facteur spatial pourrait entraîner, entre autres, une augmentation de la fréquence de « consultation » du portrait favorisée ainsi par la portabilité de l'objet-portrait et encourager l'accessibilité du spectateur-voyeur au facteur idéal véhiculé par le portrait. Il semble plus approprié de parler ici de « consultation » plutôt que de « contemplation », la portabilité entraînant, à mon avis, un rapport de nature privée plutôt que publique. L'on peut d'ailleurs lire dans *L'Âge d'or du petit portrait* (1995) que

*[...] plutôt que la contemplation, la miniature appelle l'intimité de la « consultation » Elle est un espace privé, my privacy, dirait-on en anglais, dans lequel il faut pénétrer, dans lequel il faut s'absorber, plutôt qu'il ne vient au-devant de vous.*²³

André Thevet²⁴, qui réalisa au XVI^e siècle le premier « livre-galerie » français d'hommes illustres, relevait, en ces termes, dans ses *Portraits et vies des hommes illustres* l'espèce de fétichisme qu'on attachait déjà aux portraits et son effet d'entraînement sur la portabilité :

*De jour à autre, on voit pratiquer que volontiers nous portons aux anneaux, faveurs et pendants l'image de celui que plus nous aimons ou avons aimé durant leur vie. Et encore ceux desquels [sic] avons reçu quelque présent et bienfait, obligent tant leurs clients à leur effigier simulacres qu'ils les adorent comme dieux.*²⁵

On voit donc ici se profiler les desseins fétichistes de la miniature. Celui que l'on appelle le « petit portrait » atteignit son apogée au XVIII^e siècle avant de disparaître lors de l'avènement de la photographie.

C'est bien Walter Benjamin qui disait dans sa « Petite histoire de la photographie » (1931) :

*Dès l'instant que Daguerre eut la chance de pouvoir fixer les images de la chambre noire, les peintres, sur ce point, furent congédiés par le technicien. Mais la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage, ce fut le portrait en miniature [c'est moi qui souligne]. Les choses allèrent si vite que, dès 1840, la plupart des innombrables miniaturistes étaient devenus photographes professionnels, d'abord accessoirement, ensuite de façon exclusive...*²⁶

Avec le portrait en miniature, la peinture avait donc déjà pressenti la nécessité de la portabilité du portrait et ce n'est certes pas un hasard si l'emprise du photographique fit d'abord ses ravages auprès de la miniature.

LA PHOTOGRAPHIE

Autant le portrait est un cas de figuration pour l'origine de la peinture, autant celui-ci « personnifie » les débuts du photographique. En effet, le premier daguerréotype connu à ce jour²⁷, et ce, contrairement à ce que l'on croyait jusqu'à tout récemment²⁸, est un portrait, qui plus est le portrait d'un peintre naturaliste, Nicolas Huet, comme si la photographie avait décidé de ce geste parricide et avait dressé dans sa visée, dans sa mire, une effigie *in executio* ; ce portrait fut réalisé en 1837 par Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), celui que François Arago a gratifié du titre d'inventeur de la photographie lors de la présentation de son rapport sur le daguerréotype à la Chambre des Députés et à l'Académie des Sciences en 1839²⁹.

André Gunthert³⁰ démontrait, à partir de la correspondance de l'inventeur, son obsession pour la promptitude qui, une fois atteinte, lui permettrait de fixer le premier sur la plaque cette fameuse « image de l'homme » et de pouvoir ainsi en exploiter les bénéfices. Cette recherche de la promptitude, du moindre coût et de la portabilité du matériel photographique tout en s'assurant d'un rendu formel clair et précis ont également incité d'autres personnages, tel William Henry Fox Talbot (1800-1877), à développer le négatif sur papier et le

processus du négatif/positif³¹, c'est-à-dire la portabilité et la reproductibilité de l'image. André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890)³², de son côté, a inventé le format carte-de-visite, cet archétype de la carte d'affaires... et Roland Barthes ne nous a-t-il pas donné la *Chambre Claire* à partir d'une réflexion élaborée autour du portrait de sa mère?

Le portrait porte donc non seulement en lui la portabilité, il offre en son sein toute la conjugaison au fil du temps des différents supports médiatiques. Associé au moment originaire, qu'il soit mythique ou non, du pictural et du photographique, il se présente également comme un véhicule idéal. Par sa structure ontologique d'objet-fétiche, il présente l'absence, il réduit ainsi la «distance temporelle» entre le référent et le spectateur-voyeur. Le portrait photographique «portatif» permet une diminution de la «distance spatiale» installée entre le spectateur-voyeur et l'objet-portrait. On retrouve donc ici, avec la portabilité du portrait, la combinaison de la disparition ou de la tendance asymptotique de l'évanescence de ces deux éléments qui définissent le monde sensible, soit le temps et l'espace. Il y a lieu de se questionner sur la matérialité et sur cette tendance déjà engagée vers un monde idéal.

Cette proposition de re-lecture du point de rencontre intermédiaire engagé au XIX^e siècle entre la peinture et la photographie re-hausse ainsi l'importance du portrait comme genre pictural... Félibien doit bien se retourner dans sa tombe! Le portrait est ici passé à l'avant-plan comme un concept permettant d'introduire la portabilité comme ce lieu de rencontre intermédiaire. Cette mélancolie de l'amant, cette blessure narcissique subie par la peinture s'est ici transformée sous l'impulsion de l'amour, du «génie moderne»³³, en une invention, toute mécanique soit-elle – qui a permis à la peinture de transférer son pouvoir d'évocation amoureux à la photographie pour mieux se remettre en question et se «prendre elle-même en main». La main de l'artiste s'est mécanisée, certes, mais la silhouette dessinée de l'amant sur le mur a peut-être retrouvé son dessein indicel. Ainsi, d'une approche platonicienne du

portrait, c'est-à-dire de l'analyse de cet écart entre la copie et l'original, qui semble au cœur de la littérature, nous glissons donc ici davantage vers un regard d'analyse différentielle porté sur le portrait pictural et le portrait photographique sans égard à la *mimésis*... un peu plus deleuzien peut-être...

NOTES

1. *Le Petit Larousse illustré* 1992, Paris, Larousse, 1992.
2. E. Baumgartner et P. Ménard, 1996.
3. A. Ernout et A. Meillet, 1951.
4. Hachette. *Le Dictionnaire du français*, 1992.
5. J. Picoche, 1992.
6. Hachette. *Le Dictionnaire du français*, 1992.
7. A. Bosse, cité d'après P. Ortwin Rave, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, et repris dans N. Schneider, 1994: 10.
8. É. Pommier, 1998: 18.
9. *Ibid.*
10. D'aucuns pourraient souligner ici la congruence dans ce discours plus romancé de Pliny l'Ancien de l'origine de la peinture et de celle de la sculpture. Il faudrait toutefois porter à leur attention la récupération que l'histoire de l'art a faite au cours du temps de ce texte en y évacuant toute référence originaire à la sculpture pour ne conserver que le performatif pictural. À titre d'exemples, il suffit de penser à la version de Quintilien pour lequel «c'est bien l'ombre portée d'un corps éclairé par le soleil [...] qui déclenche l'invention», ou à Vasari qui, dans le prologue des *Vies*, se réfère à Pliny l'Ancien, dans une version qui remplace la jeune fille par un Lysien, Gigès: «Se tenant près d'un foyer, il regardait son ombre projetée sur le mur et, soudain, avec un morceau de charbon, il en fixa le contour sur le mur». On retrouve le même type de récit mythique chez A. Félibien (1666) et on peut lire ce passage dans le poème *La Peinture* de C. Perreault:
 Encore s'il me restait de ce charmant visage
 Quelque trait imparfait, quelque légère image,
 Ce départ odieux, disait-elle en son cœur,
 Quelque cruel qu'il soit, aurait moins de rigueur.
 Sur la face du mur marqué de cette trace,
 Chacun du beau berger connut l'air et la grâce,
 Et l'effet merveilleux de cet événement
 Fut d'un art si divin l'heureux commencement.
 (É. Pommier, 1998: 19-20)
- Nombre d'autres textes pourraient s'ajouter à cette liste et ainsi contribuer à témoigner de l'évacuation de l'origine de la sculpture dans la reprise du mythe développé par Pliny l'Ancien.
11. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, *Entretien I* [1666]; d'après É. Pommier, 1998: 19.
12. Pour plus de détails sur la théorie freudienne du fétichisme, voir S. Freud, 1987: 62-65; O. Rank, 1988: 147-166 et H. Rey-Flaud, 1994.
13. Pour plus de détails sur la théorie lacanienne de l'objet-fétiche, voir J. Lacan, 1994: 151-179.
14. Pour rester dans l'esprit du fétichisme, on ne peut passer sous silence le livre écrit par G. de Gaeton de Clérambault, 1991.
15. G. B. Marino, *La Galeria* [Venise, 1619-1620], t. 1; d'après É. Pommier, 1998: 185.
16. En effet, Des Frans et Sylvie, à la veille du départ de celui-ci pour

Rome, échantent leurs portraits. Mais Des Frans se fait attaquer par des brigands lors de son passage dans les Alpes. Il retrouvera le portrait peu de temps après à Grenoble dans la boutique d'un marchand : « Cette vue me rappela tout l'amour que j'avais eu pour elle, je tombai en faiblesse [...] Je le baisai, les larmes aux yeux. Ce marchand sachant qu'il m'avait été volé, me le donna pour ce que je voulus. Je l'emportai et l'ai toujours conservé depuis. Ce portrait affermit la résolution que j'avais prise de retourner vers elle; et je n'eus plus d'autre impatience que celle de monter à cheval ». R. Challe, *Les Illustres Françaises*, 1713, cité dans É. Pommier, 1998 : 265.

17. Alberti, Livre II, § 25, 1992 : 131.

18. D'après É. Pommier, 1998 : 456

19. Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique du Moyen Âge*, d'après J. von Schlosser, [1911] 1997 : 194.

20. Schlosser, [1911] 1997 : 198.

21. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architectura* [Milan, 1584]; d'après É. Pommier, 1998 : 159.

22. *Ibid.*

23. *L'Âge d'or du petit portrait* (catalogue d'exposition), 1995 : 10.

24. A. Thevet a écrit le livre *Portraits et vies des hommes illustres* présenté comme une galerie imaginaire des portraits des hommes illustres. On est donc passé avec Thevet de la galerie réelle de portraits comme celle qu'avait réalisée Paolo Giovio (1540), humaniste, philosophe, médecin et historien dans sa villa, conçue comme un temple de la vertu, appelée *Museo* et consacrée au plaisir du public au livre-galerie, grâce à l'imprimerie et à la gravure. Voici donc un autre exemple de la portabilité favorisée par l'avènement de ces médias.

25. A. Thevet, d'après É. Pommier, 1998 : 197.

26. W. Benjamin, [1931] 1971 : 22.

27. Le daguerréotype (1837) du peintre naturaliste Nicolas Huet a été découvert dans un marché aux puces par Marc Pagneux, marchand d'art et expert, selon un article publié dans *Libération*, 33, lundi 2 nov. 1998.

28. *Vue du boulevard du Temple* (1839), daguerréotype réalisé par Louis-Jacques-Mandé Daguerre, était considéré jusqu'à tout récemment comme le plus ancien de l'histoire de la photographie.

29. Pour plus de détails sur la présentation de F. Arago, voir « François Arago, 1839. Rapport sur le daguerréotype » dans M. Frizot et F. Ducros, 1987 : 10-14.

30. A. Gunthert, 1998 : 4-25.

31. Pour plus de détails, voir N. Rosembun, 1989 : 24-32 et 54-56.

32. Voir « Eugène Disderi, 1862. Sur le portrait photographique », dans M. Frizot et F. Ducros, 1987 : 37-48.

33. Il est fait référence ici à la double articulation (mélancolie poétique et *melancholia generosa*) du concept de mélancolie développée par Aristote dans le *Problème XXX.I* et reprise par Marsile Ficin à la Renaissance. La mélancolie prit en effet avec l'humanisme italien une « valeur de force intellectuelle positive ». C'est d'ailleurs l'utilisation de ce concept de mélancolie qui a permis de développer cette nouvelle approche de la rencontre intermédiaire survenue au XIX^e siècle entre le pictural et le photographique. « Élever la mélancolie au rang de force intellectuelle, c'était évidemment bien autre chose que de l'interpréter comme un état émotif et subjectif. Les deux tendances peuvent se combiner, dans la mesure où la valeur émotive de l'humeur sentimentale et voluptueuse peut s'enrichir de la valeur intellectuelle de la mélancolie contemplative ou artistiquement féconde [...]. Ainsi, le système de Ficin – et c'est peut-être là sa vertu la plus grande réussit-il à doter la “contradiction immanente” de Saturne d'un pouvoir rédempteur : l'homme de génie mélancolique – que sa soumission à Saturne faisait souffrir, dans la mesure où l'astre infligeait à son corps et à ses facultés inférieures tristesse, peur et abattement – pouvait

trouver salut dans l'acte délibéré de se tourner vers Saturne. Autrement dit, le mélancolique devait, de son propre mouvement, s'appliquer à cette activité qui constitue le domaine spécifique de l'astre sublime de la méditation, et la planète favorise avec une ardeur égale à celle avec laquelle elle fait obstacle et nuit aux fonctions ordinaires du corps et de l'âme : la contemplation créatrice, qui a son siège dans la “mens” et nulle part ailleurs. En tant qu'ennemi et oppresseur de toute vie qui est, en quelque manière, assujettie au monde présent, Saturne engendre la mélancolie; mais en tant qu'ami et protecteur d'une existence supérieure et purement intellectuelle, il peut aussi la guérir ». R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, 1989 : 389-390, 427.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERTI [1992]: *De la peinture. De Pictura (1435)*, trad. par J.L. Schefer, Paris, Macula Dedale.
- BARTHES, R. [1980]: *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil.
- BAUMGARTNER, E. et P. MÉNARD [1996]: *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Usuels de Poche ».
- BENJAMIN, W. [1931]: « Petite histoire de la photographie », dans *Œuvres II. Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, coll. « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1971, 15-35.
- ERNOUT, A. et A. MEILLET [1951]: *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire de mots*, 3^e éd., Paris, Librairie C. Klincksieck.
- FREUD, S. [1987]: « Substitut impropre de l'objet sexuel – Fétichisme », dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 62-65.
- FRIZOT, M. et F. DUCROS (dir.) [1987]: *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie.
- GAETON de CLÉRAMBAULT, G. de [1991]: *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, coll. « Les empêcheurs de penser en rond ».
- GUNTHER, A. [1998]: « Daguerre ou la promptitude. Archéologie de la réduction du temps de pose », dans *Études photographiques*, n° 5, novembre.
- Hachette. *Le Dictionnaire du français*, Paris, Hachette, 1992.
- KLIBANSKY, R., E. PANOFKY et F. SAXL [1964]: *Saturne et la mélancolie*, trad. par F. Durand-Bogaert et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989.
- LACAN, J. [1956-1957]: *Le Séminaire. Livre IV: La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994, 151-179.
- L'Âge d'or du petit portrait* [1995]: catalogue d'exposition [exposition itinérante Bordeaux, Genève et Paris], Paris, Réunion des Musées nationaux.
- MADAME DE LA FAYETTE [1678]: *La Princesse de Clèves*, Paris, GF-Flammarion, 1966.
- PICOCHÉ, J. [1992]: *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Dictionnaire Le Robert.
- POMMIER, É. [1998]: *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.
- RANK, O. [1988]: « Freud and Fetishism: Previously Unpublished Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society », *Psychoanalytic Quarterly*, LVII, 147-166.
- REY-FLAUD, H. [1994]: *Comment Freud inventa le fétichisme... et réinventait la psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages.
- ROSEMBLUN, N. [1989]: *A World History of Photography*, 2^e éd., New York, Abbeville Press Publishers.
- SCHLOSSER, J. von [1911]: *Histoire du portrait en cire*, trad. de l'allemand par É. Pommier, Paris, Macula, 1997.
- SCHNEIDER, N. [1994]: *L'Art du portrait*, Cologne, Taschen.