

Martine Lacas

Catalogue de l'exposition *donc*,  
Pôle Images Haute-Normandie  
(2005)

## *Liminales*

—*Seuil 1* : Watteau—

Il y a au Louvre un petit Watteau, *Les deux cousines* — on ne sait si c'est au peintre qu'on doit ce titre ou à la rêverie de quelque amateur libertin — ; ce sont quelques instants dérobés, le butin d'un vol furtif, le trésor minuscule d'un receleur distingué, méditatif. On y voit à droite un couple qui badine, une jeune fille assise sur une rive herbeuse, fleur éclose du satin gris de sa robe, arrangeant une rose entre ses seins sous le regard de son galant drapé de rouge. Ils tournent le dos à un lac ou une rivière, un de ces miroitants artifices aquatiques dont les jardiniers rococo émaillaient leur nature faussement sauvageonne. Les premières fraîcheurs automnales ont assombri le vert des pelouses et des frondaisons, le ciel de cinq heures s'est embué de nuages.

Presque au centre, debout à côté du couple, tournée vers la perspective d'une allée qu'efface la vapeur légère de brumes vagabondes, une jeune femme, l'autre *cousine*, feint l'indifférence. Le fatras délicat de son manteau de satin gris, le délicat roseau de sa nuque et l'envol de son chignon en font une mystérieuse sentinelle. Avec l'opiniâtreté de qui veut ignorer l'évidence, elle détourne son regard du couple—mais peut-être ne cesse-t-elle pas d'entendre leur badinage— et contemple fixement le détail d'un autre couple assis sur l'autre rive. À peine discernables, ces deux-là ne sont pas enlacés mais à quelque distance l'un de l'autre, comme les deux hautes statues qui les dominent.

Une étymologie fictive du mot « obscène » prétend qu'en ce terme se conjoignent le préfixe « *ob* » —devant— et le substantif « *scaena* » —scène. Tout se passe comme si l'énigmatique jeune fille refusait le devant du visible, la description pittoresque de la comédie amoureuse et lui préférerait les ombres improbables de l'autre rive, souvenir ou anticipation d'amours devenues moins légères. Tout se passe comme si la rayure de l'onde traçait l'intervalle entre ce côté-ci et ce côté-là, entre le visible et l'imaginaire, entre la publicité d'une apparence de convention et la réserve d'une intimité rêveuse, entre ce que l'on voit et ce que l'on pense. Tout se passe comme si dans l'impassible retrait de son visage, la jeune inconnue, cette nuque gracile, ce manteau gris aux reflets de

pierre polie, ce dos de peinture vivait d'une présence plus intense, plus réelle que les deux autres assis face à nous et comme saisis sur le vif.

### *Le « moins peindre »*

D'aucuns pourront trouver hors de propos le choix d'une telle ekphrasis pour introduire aux photographies de Sabine Meier. Pourtant, alors que j'en étais à penser l'écriture de ce catalogue, les visites que je fis au Louvre pour aller contempler le petit Watteau, loin de me sembler l'effet de mon habituelle procrastination, resserraient au contraire curieusement les liens qui m'attachent aux œuvres de ce photographe. Mais qu'ont-elles de commun avec cette fête galante déjà hivernale, où les robes des deux cousines annoncent quelques neiges éparses et le miroir des eaux du parc saisies par la glace, où s'insinue la conscience mélancolique d'un écart que plus jamais ne comblera la certitude naïve de se sentir ici et maintenant uni à l'évidence du sensible ? Comme nous les regardons, le tableau et les photographies, la jeune fille regarde un monde de peinture, un arrière-pays élégiaque, ou tragique, le territoire intime, douloureux, peut-être même horrible de la *phantasia*.

La grandeur de Watteau, sa dignité, n'est pas de décevoir l'attente triviale d'une description « réaliste » — d'autres avant lui avaient déjà fait triompher avec plus ou moins de discrétion le faire de la peinture sur son dire —, mais de ne pas faire sombrer cette picturalité de la peinture dans les élégances maniéristes, auto-érotiques d'un art qui se connaît et jouit de se connaître. La touche, la manière sont certes visibles, mais elles semblent travailler paradoxalement à ce que l'on pourrait appeler un « moins-peindre ». La description laconique, économe, presque lasse du monde, ne nous confine pas aux simples limites d'un esthétisme raffiné. Par son ambiguïté et son évanescence, par sa résistance à l'identification et à la puissance du mot, par ses lacunes, elle suscite chez le spectateur l'émergence d'une pensée visuelle.

Non point le seul plaisir hédoniste de voir, mais aussi l'expérience, plus austère, parfois plus aride, de penser, dans l'épreuve du visible, ses limites de sujet : obstacles irréfragables opposés à l'exercice de sa toute-puissance et de sa volonté de connaître, seuils et frontières dans le commerce du soi avec lui-même et ses entours. Ainsi est restituée à la peinture et à la picturalité de la peinture toute sa dimension éthique et politique ; ainsi est mis fin à sa relégation esthétisante hors du monde.

Pareillement, le travail photographique de Sabine Meier, s'il semble de toute évidence opposer au prétendu « réalisme » de la photographie une opacité, une infidélité qui l'en délivrent — et la preuve d'une *pictura*-lité de la photographie s'avère plus difficile à établir que celle de la peinture : le topos qui marie la machine optique à l'objectivité a, quoiqu'on en dise, la vie dure —, ne s'épuise pas dans ce combat qui se livre presque malgré elle. L'artiste n'en est plus à croire qu'en mettant en scène le dispositif de la prise de vue, elle puisse atteindre une métapicturalité, voire une ontologie du photographique, qui la place d'emblée sur le terrain de l'essentiel et de la vérité. Ce jeu habile et astucieux sur le médium, cette complaisance de l'intelligence qui s'admire jouant de la machine, cette fascination euphorique et aliénante, elle y est étrangère.

En effet, si elle prend toujours son départ dans la mise en place de la prise de vue, si elle initie chaque œuvre en tentant d'appriivoiser la machine photographique, c'est pour y atteindre à chaque fois ce qui résiste à la domination et n'offre aucune prise : cet écart irréductible, ce vide, ce trou du dispositif optique qui interdit à jamais la clôture rassurante de la continuité. Jamais elle ne dissipe l'inquiétude ni l'angoisse dans le confort du tautologique, dans le repos d'un monde enfin clos sur lui-même et inoffensif : au contraire, elle se livre, en toute conscience, à l'épreuve cruelle et douloureuse de la division, de la séparation. Sans trahir l'autonomie de l'image, sans la soumettre à la transitivité de la description ni à la vérité d'un texte ou d'une thèse, elle fait lentement lever de la contemplation de ses photographies une pensée, une pensée de l'être, une pensée de l'image que produit l'être.

Souvent, elle m'a dit avoir renoncé à une image parce qu'elle la jugeait « trop séduisante », parce qu'« on y reconnaissait trop ce qu'on voulait y voir ». Non qu'elle ait cru s'exonérer ainsi de la naïveté par une quelconque promotion du laid ou du mauvais goût —ce sont-là des résistances à la mode tout aussi kitsch que les démonstrations adroites de la réflexivité—, mais parce qu'une image, ainsi enkystée par une allure charmeuse, peinerait à apparaître. Parce qu'il n'y a pas d'autosuffisance, mais au principe comme au terme, de la discontinuité, du manque, de l'absence, du deuil, l'écueil de quelque chose qui inexorablement résiste.

### *L'intervalle*

Au centre de chacune de ces photographies, l'intervalle, l'écart, l'espacement, le seuil sont inscrits, figurant sous différentes espèces. Ils s'y donnent comme le principe du dispositif présidant à l'œuvre photographique : le manque absolu, vertigineux, —un manque que rien ne comble, un trou dans la saturation, un manque de rien— mais un manque à partir de quoi s'édifie l'image et à partir de quoi elle consiste. Si dans *A11, Affliction* la dégradation du tain du miroir macule jusqu'à la défiguration le visage reflété, si la lumière orangée du couchant le couvre de rouille, ce n'est pas la corruption de ce corps déjà happé dans le rectangle noir du sépulcre qui est la plus inquiétante mais les deux taches blanches, ces deux trous dans le miroir, dans la surface d'apparition du modèle, dans le lieu même de son identification. Elles offrent un libre passage à la lumière, au principe actif du photographique, à ce qui, en principe, révèle l'image mais ici —et toujours, finalement—, potentiellement, l'anéantit.

L'intervalle, cela peut être le décalage, matérialisé soit par la succession de deux impacts lumineux pendant une même prise de vue —un bougé— (*A14, Autoportrait disjoint*), soit par la superposition de deux images de nature différente (*A16, Autoportrait au miroir noir*), soit par la juxtaposition de deux images de même nature (*A23, Oui et non*), qui frappe d'incertitude quant à la détermination de la « bonne » image. Cette errance imposée, même si elle est d'une courte amplitude, interdit non seulement au spectateur de s'établir en un point fixe et d'identifier le modèle, mais, en le soumettant à cette hésitation, elle

fait de lui, comme elle le fait du modèle, un être délocalisé, un insaisissable, un absent perpétuel.

Cela peut être aussi la virtualité trompeuse du miroir, le reflet qui n'est jamais là où l'on croit, dans la profondeur de l'espace dupliqué, mais qui n'est pas davantage là où l'on sait, sur l'écran de la surface réfléchissante. Et le toucher, ce retour à une connaissance sensible et immédiate par le contact, le régime primitif de l'empreinte, la trace, la tache n'y peuvent rien ; ni non plus d'ailleurs l'altération du tain ou la brisure. S'ils révèlent effectivement la matérialité de la surface réfléchissante, sa dureté, son poli, sa faible épaisseur, ils ne nous permettent pas pour autant d'établir les coordonnées spatiales du « lieu » d'où nous apparaît l'image spéculaire, ni de l'y rejoindre. Elle est à jamais au-delà, spectrale, sur l'autre rive, Eurydice envahie de nuit (A6).

Cela peut être encore l'écran de la vitre, cette surface transparente qui clôt la boîte optique. Alberti, premier théoricien de la perspective en peinture, disait que la représentation devait être composée de telle sorte qu' « *il semble* [c'est moi qui souligne] que ceux qui regardent la surface peinte voient une section de la pyramide »<sup>1</sup>, « tout comme si cette surface que [les peintres] couvrent de couleurs était tout à fait vitreuse et transparente, permettant à toute la pyramide visuelle de la traverser ». On saisit en ces quelques mots toute la merveille du dispositif : il en va comme si, au-devant de soi, apparaissait la peinture qui se forme au fond de l'œil — puisque l'image rétinienne porte en certains traités d'optique le nom de *pictura*. Mais celui-ci révèle aussi son vertigineux paradoxe quand il s'agit non plus de voir ce que l'on voit mais de se voir (se voyant). Il faut alors que, du modèle ou de son image, l'un des deux disparaisse. Il faut alors exaucer le vœu de Narcisse, son « oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! » ; il faut devenir cet être qu'il voit et qu'il ne peut atteindre, rejoindre la profondeur, s'y noyer et éprouver avec une gravité résignée l'étanchéité de la frontière (A9 et A10).

Le travail photographique de l'artiste, outre qu'il dénie au miroir, par les modalités de sa mise en œuvre, sa fonction traditionnelle d'attestation de l'objectivité du dispositif optique comme celle de la conformité de l'image produite par ce dernier, nous oblige donc à une méditation plus métaphysique que ne l'autorise l'évidence, voire la banalité, de cette mise en cause. Car, ne l'oublions pas, ces photographies sont des autoportraits. Cette image spéculaire lointaine, son apparence méconnaissable, son passage furtif presque une fuite (A18, *Solaris*), l'exposition lancinante de ses blessures, l'immobilité insistante de ce spectre défiguré, ce mort qui revient du fond de l'image (A11, *Affliction* et A21, *D'où je te vois*), c'est le portrait de l'artiste. Dans ce colloque tragique qu'elle entretient avec son propre visage et son propre corps, elle affronte sans détour l'expérience fondamentalement déceptive de la ressemblance, de sa propre ressemblance.

Même dans l'autoportrait A12 où celle-ci y est la plus construite, où le modèle se présente comme verrouillé derrière le masque d'une apparence totalement maîtrisée, d'une pure visibilité, la surface d'apparition de l'image par endroits devient aveugle soit que la surexposition lumineuse lui ait infligé une brûlure délétère, soit que l'agrandissement du tirage original, la traction exercée par le surdimensionnement, en aient rompu la trame. Que, dans la distance d'un recul, le spectateur répare cette blessure ou que, dans la réduction du tirage, l'épiderme de la photographie recouvre son intégrité n'y change rien, bien au

contraire. L'inquiétude a fait son œuvre : il n'existe point de lieu d'où (se) voir parfaitement. Une faille, un interstice brise définitivement la clôture de l'image et dans cette brèche il n'y a rien d'autre à voir que sa matérialité d'image, une absence de perspective.

—*Seuil 2* : la fable de Narcisse—

« De fait, écrit Alberti au livre II de son *De pictura*, j'ai pris l'habitude de dire à mes proches que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, fut ce Narcisse qui se vit changé en fleur, car si la peinture est la fleur de tous les arts, alors c'est toute la fable de Narcisse qui viendra merveilleusement à propos. Qu'est-ce donc que peindre, sinon embrasser avec art la surface d'une fontaine ? »<sup>ii</sup>.

S'il faut considérer la fable dans son entier, alors revenons à la version la plus connue d'entre toutes, celle d'Ovide, et considérons la surface miroitante comme l'origine du reflet. Il ne s'agit pas de n'importe quelle source —elle est limpide et n'a jamais été effleurée, « jamais un oiseau, une bête sauvage ou un rameau tombé d'un arbre n'en avait troublé la pureté »<sup>iii</sup>. Il ne s'agit pas de n'importe quel jeune homme —héritier de la beauté de sa mère, la nymphe Lyriope « aux cheveux d'azur », il n'est qu'une composition de perfections, « ses yeux, deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et non moins digne d'Apollon, ses joues lisses, son cou d'ivoire, sa bouche gracieuse, son teint qui à un éclat vermeil unit une blancheur de neige »<sup>iv</sup>. Enfin, précise Ovide, « quand il demeure immobile, le visage impassible [Narcisse est] semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros ». Cette élégante comparaison n'est pas anodine, elle nous avertit que le modèle de l'image spéculaire, le jeune Narcisse, avant même d'avoir été représenté appartient déjà à l'univers métaphorique, métamorphique, fantasmatique, de l'image feinte.

Depuis ce coup de force théorique d'une substitution du scénario plinien<sup>v</sup> de la circonscription de l'ombre par la fable mythique de Narcisse, nul ne peut ignorer que la peinture n'exerce son empire qu'en vertu de ce qui lui échappe, de ce qui s'y ignore, s'y manque, s'en absente. Ne nous trompons donc pas sur la nature de la ressemblance et de l'imitation dont le portrait, et l'autoportrait, dans ce récit d'origine, sont les paradigmes. Elles ne peuvent en aucun cas être assimilées à une duplication pure et simple de la réalité mais plutôt à l'appropriation, à travers la métamorphose picturale, des tensions et des conflits qui nous menacent ou nous inquiètent. Tout comme la représentation perspective dont Alberti fut aussi, au livre I du *De pictura*, le premier théoricien, et qui est, ne l'oublions pas ici, le modèle du dispositif photographique, permet l'appropriation de l'écart et de la tension qui caractérisent l'expérience de la vue.

Narcisse n'est pas celui qui se laisse abuser par la ressemblance parfaite d'un miroir mais celui qui, s'étant reconnu et une fois devenu conscient des pouvoirs trompeurs, des paradoxes et de la scission de l'image, n'y renonce pas mais s'y abandonne. De même, l'œuvre de l'artiste n'est pas de supprimer ce qui est la cause de l'inquiétude, de l'angoisse ou de la terreur, mais de se l'approprier par l'institution d'un espace de contemplation. Un espace où c'est seulement par l'*imagination* que s'exerce la domination sur ce qui, dans l'*imagination*, conserve son caractère menaçant. Sa dignité n'est pas de renoncer à penser l'énigme de la

ressemblance, ni de lui préférer la parade ludique des faux-semblants, mais de l'affronter. De se présenter sans défailir, opiniâtrement, sur le seuil, au bord du gouffre.

### *Le tombeau de personne*

Obstinément, ce travail photographique affronte le vide, le scrute, l'éprouve ; à chaque photographie, le photographe prend et reprend conscience, comme ces éternels suppliciés de la mythologie, de son impossible reconnaissance, de l'impossible coïncidence du sujet et de l'objet. C'est le recommencement de cette expérience qui fait la profonde unité de l'œuvre. C'est que cette expérience en soit et le sujet et l'objet qui en fait l'intérêt. Car, c'est à partir du dispositif optique — de la vue, de sa prothèse ou de son substitut qu'est l'appareil photographique— que celle-ci est conduite. Qu'elle est exposée et qu'elle nous y expose.

On sait que Montaigne bâtit l'autoportrait que sont *Les Essais* autour d'un tombeau de La Boétie. Et l'ami disparu était, aux dires de l'auteur, le seul d'entre tous qui pouvait revendiquer une connaissance exacte de l'homme Montaigne et aurait pu attester de la ressemblance fidèle de son autoportrait. Pourtant, ce fut ce deuil et ce fut cette absence qui fondèrent le projet de Montaigne, tout comme sa vaste entreprise d'exploration du moi trouva son ressort dans l'aveu réitéré d'un profond pessimisme quant à la réussite d'une telle gageure : « Nous n'avons aucune communication à l'être, parce que toute humaine nature est toujours entre le naître et le mourir, ne baillant de soi qu'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et débile opinion. Et si, de fortune, vous fichez votre pensée à vouloir prendre son être, ce sera ni plus ni moins que qui voudrait empoigner l'eau »<sup>vi</sup>. Ce que nous a donc appris l'essayiste est qu'il faut en passer par un autre, fût-il mort, pour s'envisager. Rompre l'orgueilleuse clôture de la monade pour pouvoir se reconnaître soi-même. Se reconnaître soi-même, certes, mais...comme un autre, inéluctablement.

Il y a au moins un tombeau, si ce n'est davantage, au centre des « Essais » photographiques de Sabine Meier. Toutefois il n'est plus celui d'un autre véritable, incarné, regretté pour ce qu'il était. C'est le tombeau de personne, toutes les figures et rien. Pour réaliser *A15, Me voyant d'où il me voit*, l'artiste a déposé l'appareil photographique au fond de la fosse. Au fond du trou, l'appareil par quoi passe le regard du photographe, son légat. Mais *que* voit-il ce « il » ? Les bords opaques, obscurs, organiques de la pyramide visuelle débouchant sur la belle clarté du quadrangle de la *peinture* ? La vue depuis son dedans ? Et *qui* voit-il ? Parmi l'étonnante composition de ce virtuose *sotto in su* que n'aurait pas renié un Tiepolo, à quoi ressemble ce « me » qu'il vise ?

On doit l'admettre : il y voit mal. Et nous aussi y voyons mal —notons d'ailleurs que cette œuvre, installée au Goethe Institut de Bordeaux, couvre un plafond, et assigne donc ses spectateurs au même point de vue que l'appareil photographique ayant permis l'enregistrement de l'image. Là-haut, à l'air libre, dans l'infinie variété des gestes et des attitudes, « me » est méconnaissable, il est comme un autre, il est comme les autres. Double inversé de cette funèbre mise en

scène, *A13, La chambre* fait le même aveu d'impuissance : le photographe, sombre sentinelle, qu'il plonge comme une sonde dans le reflet du miroir ou qu'il s'insinue dans l'obscurité de la *camera*, ne peut se voir immédiatement : il ne lui est permis, comme à quiconque, de n'avoir de lui une autre connaissance que médiate.

Travaillant à une constante désorientation du spectateur mais aussi d'elle-même qui voudrait s'observer en chacun de ses autoportraits, les métamorphoses, les déformations, les défigurations repoussent toujours le moment de la reconnaissance. Créées par la distance, réelle ou feinte, de la prise de vue— alors que le dispositif même de l'autoportrait se veut intime—, par les salissures, les souillures qui, comme des déjections d'une vue redevenue organique, obstruent son intervalle —ombres, taches, traces, lumières —, ces métamorphoses défont les coordonnées du visible tel que le rêverait le « perspecteur » naïf demeurant en chacun de nous : clair, transparent, objectif. Opacifié, le visible se matérialise et revêt le modèle de l'autoportrait d'une enveloppe qui l'anéantit ; il devient semblable à cette tunique fatale que Nessus, un centaure jaloux et vengeur, imprégna de son sang et fit offrir à Hercule : dès qu'il l'a jetée sur ses épaules, le héros ressent les douleurs du venin ; il s'efforce de la déchirer mais, écrit Ovide « là où il l'arrache elle arrache sa peau »<sup>vii</sup>.

Ces portraits qui ne se ressemblent pas, qui ne coïncident pas non seulement les uns avec les autres mais également de manière interne, cette mise en concurrence des différentes modalités de portraiture (reflet, ombre, peinture, photographie) dont aucune ne peut exhiber le trophée d'une ressemblance enfin conquise (*A16, Double autoportrait au miroir noir*), nous renvoient donc encore au texte des *Essais*. L'expérience d'autoportraiture décrite par Montaigne y est celle d'une instabilité, d'une mouvance tant du monde, « branloire pérenne », que de l'homme qui le perçoit et tente de se percevoir. Et si la conscience d'une métamorphose incessante voire d'un chaos de forces et de qualités hétérogènes — « je n'ai rien à dire de moi, entièrement, simplement, et solidement, sans confusion et sans mélange »<sup>viii</sup> — n'est pas sans susciter une certaine mélancolie, si, a priori, elle rend infructueux et vain tout art du portrait, pourtant, l'écrivain, hier, comme le photographe, aujourd'hui, ne se dérober pas à la description scrupuleuse de cette variabilité.

### *La chose*

L'artiste déçoit donc l'attente ordinaire du spectateur devant l'autoportrait photographique. On demeure avec l'impression tenace qu'elle est dans le même état de non-familiarité avec son autoportrait que nous le sommes et cela en dépit de la réitération des clichés ou de leur variété. Mais l'épreuve de cette confrontation au manque, ce parcours périlleux à l'extrême bord du vide, cette indifférenciation du visage ne laissent ni le photographe de l'autoportrait ni son spectateur sans reste. Car le sujet de la prise de vue (et son objet) n'est peut-être pas là où il est le plus attendu.

Supprimant littéralement le *vis-à-vis* —le visage en face et en présence d'un autre visage—, le dispositif photographique renouvelle le supplice

d'Hercule. Dans cette ouverture, ce qui alors nous apparaît, sans pour autant être cernable, descriptible, identifiable, assignable et demeurant toujours dans le « presque-rien » de l'intervalle, est cela même qui, dans le sujet, résiste à l'emprise du sujet. Ce qui, paradoxalement, empêche et suscite la connaissance du soi par le soi: le manque-de-rien, le vertigineux trou d'ombre dans la psyché, la chose qui n'a pas de nom.

Les opacités que le photographe infligent au visible comme à sa propre visibilité opèrent selon deux processus apparemment contradictoires : maintenir, retenir la figure dans l'image, et en même temps travailler à sa disparition, à sa désintégration. Ce sont, dans *A18, Solaris* la tache de lumière qui masque le visage, le squelette d'une végétation parasite dévorant le tain du miroir, la surexposition qui brûle la gélatine de la pellicule et la chair du modèle, c'est ce clou de l'œil qui accroche et dénude le modèle en fuite. Il s'ensuit une irréparable déchirure d'où peut sourdre l'intériorité absolue, son indéfectible retrait, sa choséité. Ces taches, comme une débauche d'accessoires, de parures funèbres, de marques d'infamie, (*A21, D'où je te vois*), ont le pouvoir de diffracter, d'extérioriser l'intériorité à la surface. Mais qu'elles le fassent encore sous la forme d'une surface, d'une extériorité, maintient dans toute son intégrité le mystère inquiétant de la chose intérieure et laisse inentamée sa profondeur de vide.

Introuvable en chacun de ces autoportraits, il semblerait que le photographe se tienne là où nous ne l'atteindrons jamais, dans les ténèbres sans lieu ni temps de sa choséité.

—*Seuil 3* : les petits portraits flamands—

De nombreux petits portraits flamands du XVe siècle présentent curieusement le modèle derrière le cadre d'une fenêtre. Sur le rebord inférieur de cette baie, duplication fictive du rectangle du tableau, ils reposent nonchalamment le bras ou seulement quelques doigts d'une main délicate. À l'arrière-plan, un paysage. Longtemps je m'amusais à imaginer ces modèles souffrant mille martyres pour se maintenir, sans bien sûr ne rien laisser paraître de leurs efforts, accrochés à la façade, tandis que le portraitiste, confortablement installé dans une des pièces de la demeure aménagée en atelier, peignait ce qui de leur corps, visage ou buste pour les plus vigoureux, apparaissait dans le rectangle de la fenêtre.

---

<sup>i</sup> Leon Battista Alberti, *La peinture*, Éd. de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, Paris, Le Seuil, 2004 ; Livre I, §12, p. 71 et 69-71 pour la citation suivante.

<sup>ii</sup> Id., Livre II, §26, p.101.

<sup>iii</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1994 ; v. 409-410, p. 82.

<sup>iv</sup> Id., 419-423, p. 83, pour cette citation et la suivante.

<sup>v</sup> Pline l'Ancien, au Livre XXXV de son *Histoire Naturelle*, fait le récit d'origine de la peinture, « tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine » (XXXV, 5). Il reprend et développe ce scénario à la fin du même livre XXXV, pour faire cette fois le récit d'origine du modelage des portraits : il s'agit de l'histoire fameuse de la fille du potier Butadès de Sycione 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 » (XXXV, 43). Dès la Renaissance, une condensation a été opérée entre les deux récits de l'auteur antique, la jeune



---

fille de Sycione initiant désormais l'art de la peinture, et plus précisément le dessin, « père de tous les arts ».

<sup>vi</sup> Montaigne, *Essais*, Livre II, 12 « Apologie de Raymond Sebond », Paris, Gallimard, 1965, p. 348.

<sup>vii</sup> Ovide, *op. cit.*, Livre IX, v.167, p.98.

<sup>viii</sup> Montaigne, *op. cit.*, livre II, 1 « De l'inconstance de nos actions », p. 20.