

Jean Frémon

Le Miroir magique

**JEAN
FRÉMON**

P.O.L

Le Miroir magique

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

LE JARDIN BOTANIQUE, 1988

LE SINGE MENDIANT, 1991

L'ÎLE DES MORTS, 1994

LA VRAIE NATURE DES OMBRES, 2000

GLOIRE DES FORMES, 2005

RUE DU REGARD, 2012

CALME-TOI, LISON, 2016

*Les autres livres de Jean Frémon sont répertoriés
en fin de volume.*

Jean Frémon

Le Miroir magique

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

© P.O.L éditeur, 2020
ISBN : 978-2-8180-5054-5
www.pol-editeur.com

ORGUEIL ET PRÉJUGÉS

L'Histoire du portrait commence par une motion de défiance, un procès en légitimité. Plotin : « N'est-ce pas assez de porter cette image dont la nature nous a revêtus ? Faut-il encore permettre de laisser derrière nous une image de cette image, plus durable encore que la première comme s'il s'agissait d'une chose digne d'être vue ? »

★

Et Henri Michaux, Plotin moderne : « Comme on détesterait moins les hommes s'ils ne portaient pas tous figure. »

★

L'art du portrait est tributaire de maints caprices. L'humeur de l'artiste, sa patience, son

obstination, la fraîcheur de son regard, sa vie intérieure. L'humeur du sujet, sa patience, son impatience, son ennui, sa vie intérieure, sa vacuité intérieure.

Le sculpteur de portraits, le peintre de portraits ont affaire avec le temps, le photographe doit capter l'immédiat, les uns et les autres ont leurs ruses.

Henri Cartier-Bresson raconte à Michael Peppiatt qu'ayant un jour à faire le portrait d'une dame célèbre, sans doute une star de l'écran, il se trouvait gêné parce que, l'ayant déjà photographiée de nombreuses années auparavant, il craignait que la dame ne fasse entre les deux portraits des comparaisons qui ne seraient pas à l'avantage du second. La dame était tendue, manifestait de l'impatience, les préparatifs de la pose lui pesaient. Comme elle demandait combien de temps la séance allait durer, le photographe, pour détendre l'atmosphère, risqua une plaisanterie : « Oh un peu plus long que chez le dentiste mais pas aussi long que chez le psychiatre. »

★

Dans *Visages*, un petit texte singulier paru à tirage limité avec des gravures de Wols, Jean-Paul Sartre stigmatise les portraits officiels. Ont-ils

seulement des corps? demande-t-il. Certes, mais cachés par les étoffes. Le peintre ne veut pas de la chair où se lisent les faiblesses. Le portrait officiel ne veut connaître ni la faiblesse ni la force : il n'a souci que des mérites.

★

Force et faiblesse de la chair, il n'y a que ça, au contraire, qui requière Lucian Freud.

★

À Bonaventure Moussinot, chanoine de Saint-Merri, l'un des principaux hommes de confiance et commissionnaires de Voltaire, celui-ci écrit, le 17 novembre 1736, qu'on vient de lui livrer son portrait. La lettre ne dit pas qui l'a fait mais le modèle n'en est que modérément satisfait. « Je voudrais qu'il fût un peu plus empâté et plus vif de couleurs », dit-il. Et il demande à son correspondant d'en faire exécuter « quelque copie un peu plus animée ».

Voltaire a son idée et il s'est renseigné. « On dit qu'il y a un homme à Paris qui fait les portraits en bague d'une manière parfaite. J'ai vu un portrait de Louis XV de sa façon très ressemblant. Vous trouverez impertinent que la même main peigne le Roi

et moi chétif, mais on le veut et j'obéis. Ayez donc la bonté de déterrer cet homme. »

Et Voltaire, qui sait si bien faire le modeste, ajoute : « On dit du bien de lui, et il n'a pas encore assez de réputation pour être indocile. »

Il dut attendre quarante ans et traverser l'exil de Ferney pour trouver en Jean-Antoine Houdon le portraitiste qui lui convienne. En 1778, à quatre-vingt-trois ans, il revient à Paris pour assister à la représentation de l'une de ses pièces à la Comédie-Française. Il pose alors pour le jeune sculpteur qui multiplia les portraits, en buste et en pied, avec et sans perruque, et sut capter le regard aigu et la lippe ironique. Voltaire mourut quelques mois plus tard.

*Dors-tu content, Voltaire, et ton hideux sourire
Voltige-t-il encore sur tes os décharnés?*

★

L'acteur David Garrick fut copieusement portraituré par tous les peintres de son temps, Constable, Reynolds, Hogarth et bien d'autres. *Garrick en Richard III* de Hogarth est resté célèbre pour sa composition innovante. Mais quand Hogarth entreprend le double portrait de Garrick et de sa femme, les choses se gâtent. L'acteur, qui était aussi dramaturge, est assis et regarde le spec-

tateur. Une plume d'oie à la main, la tête penchée, soutenue d'un doigt comme s'il cherchait l'inspiration. Son épouse est debout derrière lui et l'entoure. La pose est celle, classique, de l'artiste et de sa muse.

On ignore ce que Garrick reprocha au tableau, mais on sait qu'après l'avoir commandé et payé, il n'en prit jamais possession et qu'à la mort du peintre il se trouvait toujours dans l'atelier.

★

Anne-Louis Girodet peint sur commande le portrait de Mademoiselle Lange. L'actrice n'est pas satisfaite de son image et refuse de payer le prix convenu. Girodet garde le tableau et l'expose au Salon de 1799. Le modèle, piqué, écrit alors au peintre : « Veuillez, Monsieur, me rendre le service de retirer de l'exposition le portrait qui, dit-on, ne peut rien pour votre gloire et qui compromettrait ma réputation de beauté. »

Girodet obtempéra puis lacéra la toile et en fit porter les lambeaux à l'actrice avec ses hommages.

★

Walter Sickert, l'ami de Degas, était un analyste avisé du milieu artistique. Il dit que les por-

traits se divisent en deux catégories : « les tableaux peints par des artistes qui sont les domestiques de leurs commanditaires et les tableaux peints par les artistes qui sont les maîtres de leurs commanditaires ».

★

Un courtisan dit un jour à John Singer Sargent qu'il était parvenu à saisir la nature profonde de son modèle comme s'il avait pu l'observer à travers un voile. Le peintre répondit qu'il ne savait pas qu'il y eut un voile. Sinon il l'aurait peint, n'ayant jamais su peindre que ce qu'il voyait.

Surface et profondeur, éternel débat.

★

Claude Lantier, le peintre maudit, personnage principal de *L'Œuvre* d'Émile Zola (qu'on a pu, à tort, croire inspiré de son ami Cézanne), déclare qu'il aimerait mieux crever de faim que de recourir au commerce. Il vise la fabrication des portraits bourgeois qu'il met au même plan que les saintetés de pacotille et les stores de restaurant.

★

L'artiste moderne comprend que sa dignité lui interdit le portrait flatté. Il lui faut trouver des modèles qui ne l'exigent pas. Cézanne, Manet, c'est l'ère des portraits de familiers. (Même si, chez Manet, ces familiers, artistes ou écrivains, sont devenus célèbres, c'est en tant que familiers et non en tant que célébrités qu'ils sont peints.) La personnalité du peintre supplante celle du modèle. En multipliant les portraits du même modèle, le peintre nous donne à voir des instants de la personne. Le roman commence, voici que le personnage vit sa vie, nous lui prêtons des pensées, des soucis, une histoire. Victorine Meurent devient Olympia et revient dans le déjeuner sur l'herbe. Mme Cézanne, son fils Paul, le jardinier Vallier, l'oncle Dominique, sont les personnages du roman de Cézanne. Cézanne voulait des modèles qui posent sans poser. Il ne voulait pas peindre une pose mais une personne. À peine une personne, juste une figure, mais humaine.

Après Cézanne, et on pourrait presque dire *d'après* Cézanne, le portrait cubiste reprend le flambeau, il déconstruit, éclate, inverse la perspective... et recompose. Dans le même temps, il déclare que tout se passe sur le plan du tableau et que l'ère de l'illusion de la profondeur est révolue, et cependant, il produit des images

dont le centre s'avance vers le spectateur et semble émerger du cadre. Des images dans lesquelles on reconnaît encore parfaitement le modèle, Vollard ou Apollinaire. En matière de cubisme, il suffit de s'en tenir à Braque et Picasso, tant les épigones sont loin du compte.

★

Figurer ne va pas sans défigurer. Au demeurant, il n'y a rien de plus éloigné d'une figure vivante, mobile même quand elle ne bouge pas, une figure qui respire, dont émane une chaleur, dans un espace réel, sous une lumière réelle, qu'une figure figurée sur une surface plane, cadrée, immobile. Sous les traits de l'imitation parfaite, la figure se meurt. Le pire étant le portrait se voulant fidèle exécuté d'après photographie, double peine. Alors c'est seulement par la défiguration, la distance prise avec l'imitation pure de l'apparence, par la liberté de la touche, la déconstruction des plans, l'audace des solutions plastiques, que l'infigurable fait son entrée dans la peinture. Et c'est ainsi seulement que la figure peinte accède à la vie, soudain, elle aussi semble respirer, se mouvoir. Préservé de l'imitation qui le tue, le secret du modèle est alors patent.

★

Le portrait cubiste défigure avec méthode, il invente un espace nouveau. Chez Picasso, après le cubisme, c'est l'audace de la vision, vision audacieuse mais toujours juste, qui porte la distance avec l'imitation servile des apparences. Bacon confie au sentiment, à l'empathie pétrie dans la couleur, le soin de diluer la ressemblance. Comme à l'Opéra, faire monter la tension, dans le mouvement de la matière, accéder au drame. Giacometti s'en remet à l'obsession du surgissement de la présence. Hockney recherche en permanence de nouvelles solutions graphiques, son imagination pour cela est sans limites. L'inventivité de la touche est son secret.

Flaubert disait, paraît-il : « Quand je pense que cette conne de Bovary va me survivre... » Qui saurait encore qui fut Bertin sans Ingres, Joseph Roulin sans Vincent?

★

Le portrait par Vélasquez d'Innocent X, qui est à Rome, est d'une telle intensité, qu'on raconte que le valet de chambre du pape, entrant dans une pièce peu éclairée du Palais où il se trouvait, crut voir le pape en personne et non son portrait peint.

Il ressortit aussitôt pour enjoindre aux courtisans qui jacassaient dans l'antichambre de parler moins haut afin de ne pas déranger Sa Sainteté tout à ses pieuses pensées.

★

Francis Bacon, que ce tableau hanta au point qu'il en fit de nombreuses versions qui devinrent rapidement ses œuvres les plus célèbres, fut plusieurs fois à Rome, mais négligea toujours d'aller voir l'original à la Galerie Doria-Pamphilj. Une piètre reproduction en noir et blanc avait suffi à l'émouvoir. C'est le souvenir de cette émotion qu'il entendait raviver en peignant sa propre version du sujet. Le pouvoir de fascination d'une grande image passe même par sa reproduction. *Cosa mentale.*

★

Francisco Pacheco disait de la peinture de portrait (et il pensait sans doute à Vélasquez, qui était son gendre) qu'elle était « une matière où est passée la figure originelle ». On peut en dire autant de la reproduction photographique d'une peinture, quelle que soit la déperdition : matière, même dématérialisée comme sait le faire le numérique,

mais où est passée et où demeure quelque chose de la figure originelle.

★

À quoi pense le Caravage lorsqu'il peint à sa ressemblance la tête tranchée de Goliath que David tient par les cheveux? Et Masaccio dans *Saint Pierre sur sa chaire*? Et Filippo Lippi dans le *Couronnement de la Vierge*, caché dans la foule, mais le seul à détourner la tête, fixant pour les siècles à venir le spectateur de son tableau. Et Raphaël dans *L'École d'Athènes*, et Vélasquez dans *Les Ménines*? J'étais là, disent-ils, comme disait déjà Van Eyck devant le double portrait des Arnolfini.

★

Michel-Ange, à qui l'on demandait pourquoi dans ce tableau la figure la plus réussie était celle d'un bœuf, répondit : « Chaque peintre se peint soi-même. »

★

Tout au long de sa vie, Alberto Giacometti fit, en peinture et en dessin, des autoportraits. Les premiers montrent un jeune homme joufflu pourvu

d'une ample tignasse frisée qui se regarde avec étonnement, cherchant à comprendre ce qu'il voit. C'est en 1918, le peintre a dix-sept ans. Dans les années trente, la tête s'abstrait, devient une structure hiératique, l'artiste cherche à rendre vivant le regard sans dessiner précisément les yeux. Dans les années cinquante, c'est sous l'enchevêtrement des traits qu'apparaît la silhouette; dans un effort pour saisir la profondeur de l'espace, le dessin se concentre sur le nez et les arcades sourcilières qui sont les parties les plus proches et s'estompe dans les parties plus lointaines, les oreilles, les épaules... Mais le plus réussi de tous les autoportraits est tardif et inattendu. C'est ce chien filiforme et famélique qui semble écrasé par la fatalité. L'artiste a admis s'y reconnaître. Ce chien de bronze a le même air contrit et résigné que l'on peut voir sur la célèbre photographie de Cartier-Bresson : Alberto sous la pluie, ayant ramené sur sa tête le col de son imperméable, et traversant en boitillant la rue d'Alésia, pour regagner son antre.

★

Érasme écrit à Thomas More à propos du double portrait commandé à Quentin Metsys : « Lorsque, ayant pris le médicament, je suis retourné chez le peintre, celui-ci me dit que ma

figure n'était plus la même. Il a donc fallu remettre l'achèvement du tableau au jour où j'aurai l'air un peu plus gai. »

★

Apelle fait le portrait d'Antigone, général d'Alexandre, qui a perdu un œil au combat. Il choisit de le représenter de profil afin que ce qui manquait à la personne semblât ne manquer qu'à la peinture.

★

Virgile évoque, dans *Les Géorgiques*, des statues qui parlent. Cassandre, autre général d'Alexandre, se mit, dit-on, à trembler de tout son corps en regardant un buste de son maître, lequel était pourtant déjà mort. Il voyait en lui la majesté du roi, la dignité qui ne meurt pas, une autorité incontestée.

★

Le portrait instrument de pouvoir. À la cour de François I^{er}, où étaient attachés les Clouet, père et fils, c'est le roi et lui seul qui attribuait au peintre ses modèles. Jean Clouet avait développé une manière, reprise avec éclat par son fils François :

le portrait sur papier aux deux ou trois crayons. Le roi en avait le privilège. Il relevait de son bon plaisir, voire de subtils calculs politiques ou diplomatiques, de choisir, parmi les courtisans et les dames de compagnie de la reine, qui aurait l'honneur d'être portraituré par les Clouet. C'était pour l'heureux élu l'équivalent d'une décoration. Les portraits n'appartenaient pas à ceux qui posaient, mais restaient dans les collections royales comme un palmarès. Ces portraits sont une véritable leçon de maintien : regard modeste et chaste, réserve et pitié chez les dames, assurance, noblesse et fierté chez les hommes.

À la mort de François I^{er}, c'est sa belle-fille, Catherine de Médicis, plutôt que le nouveau roi Henri II, qui reprit ce privilège et, avec François Clouet, le développa largement durant sa régence et les règnes de ses fils. Elle multiplia notamment les portraits de son entourage féminin. « Une Cour sans dames est une Cour sans Cour », écrivait Brantôme. Catherine recueille les crayons commandés par François I^{er} ainsi que tout le fond d'atelier des Clouet. Elle légua le tout à sa petite-fille. La collection, environ cent soixante feuilles, changea de mains plusieurs fois avant d'être acquise en entier par le duc d'Aumale. Elle est conservée depuis lors au musée Condé de Chantilly.

Achévé d'imprimer en octobre 2020 par CPI Firmin-Didot

N° d'éditeur : 2700 - N° d'édition : 367656

N° d'imprimeur : 160426

Dépôt légal : novembre 2020

Imprimé en France



Jean Frémon
Le Miroir magique

Cette édition électronique du livre
Le Miroir magique de JEAN FREMON
a été réalisée le 28 octobre 2020 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en octobre 2020 par CPI Firmin-Didot
(ISBN : 9782818050545)
Code Sodis : U32897 - ISBN : 9782818050569
Numéro d'édition : 367658