

LE PORTRAIT D'ALBERT SCHWEITZER PAR EUGENE. LES RUSES DE L'INVENTION OU L'ART DES CORRESPONDANCES FACILITEES

Pierre Fresnault-Deruelle, Université de Paris I

La première partie de mon essai est une sorte de rêverie sur les images, une rêverie où interfère une sensibilité littéraire, des réminiscences mythologiques, des souvenirs iconologiques, un certain pratique de la rhétorique et de la sémiologie. La seconde partie va voir se rétrécir notre champ d'investigation. L'accent sera porté sur un document: le portrait qu'a fait Eugene Smith du grand humaniste Albert Schweitzer.

Précisons immédiatement le sens du mot "invention" contenu dans le titre. Ce mot vient du latin *inventio*: ce qui est trouvé. On trouve un trésor. En français, celui qui trouve le trésor est désigné du nom d'*inventeur*. L'inventeur est donc celui qui retrouve des choses cachées ou perdues.

Commençons par nourrir l'idée d'*inventio*. Les arts, au sens classique du terme, un peu comme les ombres portées chez Platon, témoigneraient de ce qui *reste* (ou "remonte") d'un univers, sinon caché, du moins oublié ou hors d'atteinte. De sorte que certaines images "fortes", qualifiées d'*originales*, nous touchent pour la raison qu'elles nous paraissent exhumées, retrouvées, renflouées. Une image n'est neuve, intéressante, fascinante, que pour autant qu'elle actualise des représentations qui "reviennent de loin" (le tout étant de savoir ce que le mot "loin" signifie). Un lointain, comme dit Walter Benjamin, "si proche soit-il".



Fig. 1 – *L'Echo* (Paul Delvaux, 1943).

Il est, pour moi, des toiles comme *Le Portrait de la marquise de la Solana* de Goya, *Le Cri* d'Edward Munch, ou *L'Echo* de Paul Delvaux (Fig. 1), qui “reviennent” de loin, qui “remontent”. Je souscris ici volontiers au *mythe* selon lequel l'artiste a su se faire “passeur”.

Changeons de registre. Il est également des photos si “pré-parées”, comme *Retour à la raison* de Man Ray (Fig. 2) que nous sommes *comblés* par l'acte du preneur d'image. En livrant (en délivrant) une parole *familière et inouïe* l'art nous décale de notre réalité quotidienne. Ici, Man Ray nous “prouve” qu'avec cette robe animale il y a du fauve dans la femme.

En me situant dans cette façon de voir, il semble que de nombreuses œuvres produisent *un effet de surrection ou de survenue*. Maintes images troublantes, en tout cas, sont reçues comme des



Fig. 2 – *Retour à la raison* (Man Ray, 1923).



Fig. 3 – *Das Weib* (Ernst Stöhr, 1898).

figures *épiphaniques* (les symbolistes auraient parlé de figures “remontées”). En somme, il est tentant d’assimiler certains artistes à des mystagogues (des initiateurs: le verbe *initiare* voulait dire: faire qu’il y ait quelque chose qui advienne).

L’on devine qu’il n’est pas question, ici, d’abonder dans le sens d’un art “ésotétique”, empreint de ce mysticisme douteux dans lequel baignèrent nombre de peintres à la fin du XIX^{ème} siècle – ce qui n’enlève d’ailleurs rien à la force de telle ou telle toile de Degouves, Nuncques, Spilliaert, Delville ou Ernst Stöhr (Fig. 3).

M’intéresse, en revanche, le fait que “l’ima-génie” (je vais définir ce mot) interfère sur notre façon de regarder certaines icônes. Un mot tout d’abord sur “l’ima-génie”, mot forgé par Philippe Marion. On connaît les mots de “photogénie” ou de “télégénie”, qui désignent, phénoménologiquement, la façon qu’ont les personnages de se “présentifier”, comme im-médiatement (c’est-à-dire dégagées du médium). Il est des personnages représentés (en peinture, en photographie, au cinéma mais aussi à la TV) dont on peut dire qu’ils “crèvent” l’écran.

C’est sur un sens restreint du mot “ima-génie” que je voudrais mettre l’accent. Il est, comme vous savez, des *instants qui font image*, des situations si étrangement spectaculaires qu’elles “amoindrissent” en quelque sorte le monde ordinaire autour de nous, paraissant le réduire, par contraste, à son insignifiance même.

Exemple (référant à une situation où je n’avais pas d’appareil photo sous la main). Février 2007. Je suis dans une rue à l’étranger. La foule est dense sous les arcades où je marche. Soudain passent devant moi trois sœurs dominicaines toutes de blanc vêtues. La dernière est anormalement petite. Comme ses deux compagnes, elle porte un instrument de musique encapuchonné de noir. Mais ce qui frappe dans son cas est que la mini sœur transbahute sur son dos rien moins qu’une contrebasse! Vous voyez d’ici l’incongruité de cette impayable scène. Je n’ai pas d’appareil photo pour extraire cette “perle” de la gangue du monde, qui l’a produite. Alors, faisant contre mauvaise fortune bon cœur, je cherche à fixer ce moment-image en lui donnant mentalement une légende, “la petite blanche pointée”.

Ajoutons à l’idée d’imagénie celle de *numen* tel que la redéfinit Roland Barthes dans ses *Mythologies*. Le *numen*, c’est le discret hochement de tête de la divinité qui, par ce geste même, fait basculer un destin. Non sans quelque imprudence, je voudrais rapprocher le *numen* de la *pression exercée* par le photographe-démiurge sur le bouton de son obturateur. Par cette pression le photographe permet au monde de quitter la voie de l’insignifiance.

En passant dans la chambre noire, le monde, évidemment, va se figer. Mais en se figeant il va révéler *des configurations non encore remarquées*, aviver des contrastes, sélectionner des formes qui, au tirage ou sur l’écran, vont s’organiser en une syntaxe inattendue, inouïes parfois. Les exemples abondent.

Mettons-nous dans le cas d’une photographie dont on dira qu’elle est “bien venue”. Dans le cadre du viseur vient s’inscrire une *conjecture* (*conjectura*: ce qui est jeté ensemble), en d’autres termes: une sorte de symbole sauvage. Dans *Meudon* de André Kertész (Fig. 4), l’homme, son paquet sous le bras, surgit au premier plan – tandis qu’en plein ciel débouche la locomotive qu’on voit s’engager sur le viaduc (on pourrait bâtir un roman fantastique sur cette co-ïncidence).

Il se trouve qu’ici la *conjecture* (ce qui est jeté ensemble) est ici une forme à peine différente de la *conjoncture* (la situation en tant que résultante). De sorte qu’en adoptant quelque peu la position des surréalistes (dont Kertész n’était pas loin), on pourrait dire que le photographe est une sorte d’aruspice, au sens latin du terme: un devin. Soudain, la photographie cadrée de la sorte devient un fragment mystérieux – c’est-à-dire sensé – du monde.

Poursuivons. En vérité, je désire parler d’un certain type de photographie considéré comme l’art (ludique) des *correspondances facilitées*: ce que l’on pourrait également nommer “la recherche



Fig. 4 – Meudon (André Kertész, 1928).



Fig. 5 – Les Oiseaux (André Kertész, c. 1930).

des paronomases visuelles” : une sorte d’activation du principe du “qui se ressemble s’assemble” ou, pour le dire encore autrement le jeu de la *conjecture et de la conjoncture* : le “ce qui est jeté ensemble” et la situation comme résultante. Evidemment ces collisions/collusions (autre paronomase) se manifestent sous des intensités variables, mais toutes sont travaillées, à des degrés divers, par ce que les poètes romantiques nommaient “démon de l’analogie”.

Voici un exemple frappant, extrait de la série *Les Oiseaux* de Kertész (Fig. 5). Ce récipient de faïence sur la paroi extérieure duquel se trouvent reproduits un oiseau et des œufs. Derrière ce premier objet, un second : un autre récipient où se trouvent des fruits (du raisin et une poire). Difficile de savoir ce qu’il en a été ici de la *pré-paration* à laquelle s’est livré (peu ou prou) le chasseur d’images. Toujours est-il, que Kertész, sans doute, frappé par le “goître” de la poire, a produit ce cliché “paronomastique” (le “qui se ressemble s’assemble” dont je parlais il y a un instant). En somme, avec les composants de cet ensemble, l’oiseau est aux œufs ce que la poire est aux grains de raisin. Comme si le domaine végétal s’était étrangement calqué sur le règne animal (avicole, en l’occurrence). Il y a du nid, de fait, dans cette pièce de faïence au premier plan. Je pense à la préface du livre de Michel Foucault *Les Mots et les choses* : nous sommes ici dans la nostalgie de ces temps anciens, lorsque le monde étalait sa *déchiffrable* prose.

Poursuivons, derechef. Plutôt que de parler de moments seulement *suscités* (ou traqués) par les photographes, je voudrais pouvoir approcher ces autres instants que je nommerai *res-suscités*. Ressuscités, c’est-à-dire suscités une seconde ou une dixième fois, car “toujours déjà” cités. Vous le savez, les réminiscences sont partout : il n’y a rien de nouveau sous le soleil. Ce qui est bien ainsi, puisque le bonheur des retrouvailles est en quelque manière assuré. Il me semble, à cet égard, qu’une œuvre originale est paradoxalement une forme “re-trouvée”, “re-trouvée avec bonheur”. En bref, une manifestation inspirée de l’*inventio*.

Voici à ce sujet, une image photographique que, précisément, il fallait aller chercher (Fig. 6). Il est ici question de *Trésors de l’Égypte engloutie* (exposition du Grand Palais de Paris, 2007).



Fig. 6 – *Egypte sous l'eau.*

Cette image, étrangement familière, emblématise à merveille, notre sujet: *l'inventio*. Et ceci dans la mesure où il est sujet de *la relocalisation de l'objet manquant*. C'est sur cet éprouvé qu'est celui de la relocalisation de l'objet manquant que je voudrais m'arrêter. Il sera question de la photographie de Eugene Smith: *Le Portrait d'Albert Schweitzer* (Fig. 7).

Je m'aiderai d'une remarque, magnifique, de Gaston Bachelard, qui, à la fin de son essai, *La Flamme d'une chandelle*, parle de la résurrection d'une *imago princeps* (une "gravure première réinventée" disons une "*une imago princeps rediviva*"). Bachelard prend pour exemple l'image littéraire du travailleur sous la lampe. Or voici un cliché, que je lis comme l'équivalent iconographique de cette *imago princeps* littéraire. Il s'agit, comme je viens de le dire d'un cliché d'Eugene



Fig. 7 – *Le Portrait d'Albert Schweitzer* (Eugene Smith, 1954).

Smith: représentant Albert Schweitzer, photographié à la Léproserie de Lambaréné, au Gabon, en 1954. Cette image est, en quelque sorte, “surdéterminée”. En effet, deux ans auparavant, en 1952, Schweitzer obtient, effet, le prix Nobel de la Paix. C’est aussi en 52 qu’André Haguët, tourne en France avec Pierre Fresnay, *Il est minuit docteur Schweitzer* (film assez médiocre, mais qui connaît un assez vid succès).

Les portraits du médecin se multipliés à l’infini, et, parmi ces dernières, celle d’Eugene Smith, que, soit dit en passant, ses ayants droits ont pris soin de retirer d’Internet! (ça n’est pas un hasard!) Comme on va voir une telle image ne peut que se monnayer tant elle est archétypale, tant l’*imago princeps* affleure en elle. Eu égard à l’idée d’*inventio*, je dirai que cette image a un statut double: c’est une image convenante mais aussi une image convenue. Littéralement, une image convenante (“image qui vient avec” – toujours l’idée de la conjoncture), est une image-aubaine (a cause de l’“*imago princeps*” qui la sous-tend). Imago, dont voici, par ailleurs, quelques autres avatars (Fig. 8): Wagner écrivant *L’Anneau des Niebelungen*.



Fig. 8 – *L’Anneau des Niebelungen*.

Revenons au travail sous la lampe d’Eugene Smith. Certes l’idée de l’évocation, voire de la hantise ou plus simplement d’imagination, est absente chez Eugene Smith. Et pourtant nous allons voir qu’une filiation iconographique et iconologique se profile. Décrivons rapidement le cliché. C’est la nuit. Le célèbre médecin consigne ses réflexions sur la journée qu’il vient de vivre à l’hôpital. Le cliché nous donne à voir un vieil homme, chenu, doté de grosses mains qui, pour un peu, seraient celles d’un travailleur de force, alors qu’on sait que le robuste médecin pratique aussi la chirurgie. L’homme, en tenue blanche de clinicien, est éclairé par la lumière rabattue de la lampe.

La photo récuse bien évidemment l’imaginaire romantique liée à la veillée solitaire. Schweitzer n’est pas un songeur. Mais on fera remarquer qu’en *révoquant* l’imaginaire romantique qui lui était potentiellement lié, cette photo, le convoque quand même, ne fût-ce qu’à la marge, où il s’active discrètement. Au vrai, ce cliché n’est pas exempt de symbolisme (à tout le moins de métaphoricité). Avec ce cadrage serré, Eugene Smith instaure cette sorte de correspondance qu’on peut trouver *entre la lampe et la tête du docteur*. Âgé, et sans doute bien fatigué par une longue journée de labeur, l’homme est associé à la veilleuse dont on pourrait dire qu’elle se donne comme une allégorie.

Pourquoi? Parce que, dans les deux cas, “ça phosphore”; ou plutôt quelque chose de la combustion de la lampe à huile semble se redire dans la dépense d’énergie psychique supposée du

docteur, qui veille tard pour le bien de son hôpital. Comme si, encore – filons la métaphore –, la lumière de la lampe, cernée de ténèbres, disait celle du savoir, lentement élaboré dans la nuit de l'ignorance.

Quant à la force signifiante induite par ce cliché, un second élément est à faire valoir ici. Dans son livre, *La Flamme d'une chandelle*, Gaston Bachelard nous explique que les cosmogonies de la lumière ne sont plus de notre temps, ou règne désormais l'électricité. Par "cosmogonie" le philosophe entend que la flamme de la chandelle, qui s'élève *verticalement*, tire son bien de l'huile qui est extraite, comme on sait, des *profondeurs* de la terre. Or, il s'avère que Bachelard et Eugene Smith sont ici sur la même longueur d'onde. Dans les années 50 cette photographie signifie ceci: *quelque chose du quotidien fondamental, perdu depuis l'avènement de l'électricité en Europe, survit en Afrique*. Comme s'il avait fallu aller à Lambaréné, au Gabon, pour retrouver, avec Albert Schweitzer, un peu de ce que nous étions, nous européens, lorsque, à force de nous user les yeux, nous étudions ou écrivions à la lueur de fumantes chandelles.

Avec ce cliché, on dirait qu'Eugene Smith éprouve également la même nostalgie que celle de Tanizaki dans *Eloge de l'ombre*. Le japonais regrettait amèrement le temps des lampes à huile, propices à la douce luisance des choses confinées dans l'obscurité. Nouveau Tanizaki, Bachelard, dit qu'avec un simple commutateur, on est maître de l'éclairage, mais qu'en acceptant le dispositif de la lumière "administrée" l'aura des objets disparaît.

Le vieux concept d'*illustratio* (c'est-à-dire le fait de mettre en valeur quelque chose, de lui rendre son éclat), reprend toute sa force, et même plus, dans la mesure même le dispositif de projection transporte sur l'écran ce portrait un peu comme le faisceau de la lampe de Schweitzer découpait dans la nuit le médecin. Quelque chose de mythique s'instaure ici qui n'est pas sans rappeler l'iconographie consacrée de la naissance de la peinture (le portrait et l'origine de la source lumineuse). On se souvient du mythe de Pline consigné au livre XXXV des *Histoires Naturelles*.

Si le photographe nous donne le sentiment d'avoir superbement coïncidé avec son objet (la conjoncture personnage/lampe), il a quand même bien fallu que Schweitzer accepte pleinement de collaborer à ce qu'il faut bien appeler une construction. C'est ici qu'intervient, non pas le mythe au sens où nous le trouvons chez Pline, mais le mythe au sens de Roland Barthes (*Mythologies*). L'homme, au système pileux abondant (moustaches et longs cheveux retombant), dotées des mains d'un travailleur de force a une gueule totalement étrangère au *look* glabre des hommes de santé. En bref, Schweitzer n'a pas l'air soigné de ses collègues occidentaux. Ce que je sais, en outre, d'Albert Schweitzer fait système avec ce visage "naturel", non apprêté (ce protestant, parent de Jean-Paul Sartre, est dévoué corps et âme aux lépreux du Gabon; il joue de l'orgue pour se défatiguer). La rudesse du rendu des traits de l'homme – autrement dit, l'aspect non policé desdits traits – est garante de son intégrité. L'habit fait le moine.

Mais, il faut en rabattre, Smith et le docteur Schweitzer devaient avoir une idée assez précise de ce que cela donnerait et – plus vaguement – de ce qu'il pourrait advenir de cette prise de vue. Bref, il s'agit d'une solitude fabriquée pour autrui. Bref: "Cela n'a pas été" pourrait-on dire pour paraphraser négativement Roland Barthes, mais "cela a été mimé", pour paraphraser la formule employée de François Soulages in *Photographie et philosophie*. Ceci n'enlève rien, évidemment, à l'admirable dévouement de ce prix Nobel de la paix.