



Citation: B. Rougé (2018) Léal souvenir? La photographie, la peinture et le serment de l'image fidèle. *Aisthesis* 11(2): 115-128. doi: 10.13128/Aisthesis-22780

Copyright: © 2018 B. Rougé. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Léal souvenir? La photographie, la peinture et le serment de l'image fidèle

BETRAND ROUGÉ

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)
bertrand.rouge@univ-pau.fr

Abstract. The aim of this paper is to question the objectivist conception of photography by confronting it with the history – and epistemology – of the painted image. I suggest that the idea of photography as an objective testimony seems to rest upon a phenomenon already described by ancient rhetoric – *enargeia*, which Cicero latinized into *evidentia*. Thus the question is raised whether the objectivity of the photographic image is not the mere continuation of an old rhetorical and pictorial tradition about the epistemic-rhetoric *evidentia* of testimony. Moreover, through the detailed analysis of two paintings by Jan Van Eyck – *The Arnolfini Portrait* and *Léal Souvenir* –, I argue that what guarantees an image's objectivity to the point of its being accepted as evidence *ultimately* is not the non-subjective mechanical process or the automatic indexical device used to make the photographic image but the image's built-in pledge of faithfulness which was at the heart of painters' thoughts long before the invention of photography.

Keywords. Photography, painting, indexicality, evidence, objectivity, performativity.

Dans leur livre sur l'objectivité dans l'illustration scientifique, Daston et Galison (2007) décrivent comment l'opposition objectif/subjectif, apparue dans la philosophie scolastique, subit une évolution radicale et même une inversion de sens au début du XIXe siècle pour donner naissance dans les années 1820-1830 à la notion moderne d'objectivité qui se généralise à partir des années 1850-1860 (Daston, Galison [2007]: 29-31) et devient indissociable de la science de la seconde moitié du XIXe siècle pour laquelle le moi scientifique et le moi artiste, mais aussi l'image scientifique et l'image artistique sont conçus comme diamétralement opposés (Daston, Galison [2007]: 37). L'objectivité, qui consisterait en l'absence de toute subjectivité, est alors décrite par eux comme une nouvelle « vertu épistémique » des images scientifiques qui vient concurrencer le modèle de la « vérité d'après nature », plus typique des illustrations du XVIIIe siècle, où le savant n'hésitait pas à rectifier le travail du dessinateur ou du graveur pour en éliminer les singularités et produire ainsi l'image synthé-

tique d'un type ou d'une espèce correspondant à la vision informée, c'est-à-dire au savoir, qu'il avait de son objet d'étude.

Il peut paraître, étrange, dans un contexte historique ou art et science s'opposent aussi nettement, de se donner pour objectif de traiter du rapport entre art et objectivité, ou, pire encore, entre objectivité et peinture – *a fortiori* quand Daston et Galison définissent précisément l'objectivité comme un « blind sight », c'est-à-dire comme une « vision aveugle » qui consiste à « voir sans inférence, ni interprétation, ni intelligence » (Daston, Galison [2007]: 17). En même temps, l'oxymore utilisé par les auteurs – qui sert aussi aujourd'hui à décrire certaines expériences neuro-scientifiques sur la perception visuelle inconsciente¹ –, souligne la prégnance d'un paradigme visuel dans cette conception de l'objectivité (d'autant plus inévitable, bien sûr, qu'ils se donnent pour objet d'analyser des illustrations...). Quoi qu'il en soit, comment ne pas s'en référer aux peintres dès lors qu'il s'agit d'interroger la vue et le regard? Et comment ne pas envisager symétriquement cette question de l'objectivité en rapport avec la pratique de la peinture? Mieux encore, comment ne pas envisager que la question de l'objectivité ait pu être pensée et mise en œuvre par les peintres bien avant les inventions de Niépce, Talbot et Daguerre?

Cependant, puisque l'objectivité semble d'abord être un phénomène du XIXe siècle, particulièrement associé à l'essor de la photographie, commençons par deux anecdotes de cette période qui me paraissent en rapport avec notre sujet. La première concerne Gustave Courbet, la seconde, les peintres préraphaélites anglais.

1. L'ŒIL DU PEINTRE ET L'“OBJECTIF”: AUTOMATICITÉ, INDEXICALITÉ, OBJECTIVITÉ

Ami proche de Courbet, Francis Wey, homme de lettres comtois, critique d'art et notamment

¹ Les travaux sur le *blind sight* trouvent leur origine dès les années 1970 dans les recherches de Lawrence Weiskrantz, Professeur de psycho-physiologie à l'Université d'Oxford.

auteur d'écrits sur la photographie où il insiste sur son caractère expressif et artistique, ainsi que sur la variété des effets formels qu'elle peut produire (de Mondenard [2000]), raconte cette scène où Courbet, peignant ardemment au couteau dans un champ, s'adresse soudain à lui:

Il me désigna au loin un objet en disant: « Regardez donc là-bas ce que je viens de faire. Je n'en sais rien du tout ». C'était un bloc grisâtre dont, à distance, je ne me rendis pas compte; mais jetant les yeux sur la toile, je vis que c'était un massif de fagots. « Je n'avais pas besoin de le savoir, dit-il, j'ai fait ce que j'ai vu sans me rendre compte ». Puis se reculant devant son tableau, il ajouta: « Tiens, c'est vrai, ce sont des fagots ». Je certifie qu'il était sincère, étant de ma nature, aussi montagnard que moi (Cité par Marion [2014]: 25-26).

Quelques décennies plus tard, Cézanne rappellera l'anecdote, mais en la transformant un peu (d'une manière qui mériterait sans doute d'être commentée):

Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir, c'était des fagots (Cité par Marion [2014]: 27).

Mon deuxième exemple, qui est l'inverse de la version de Cézanne, vient d'Ezra Pound qui décrivait avec une ironie certaine:

The Pre-Raphaelite painter who was doing a twilight scene but rowed across the river in day time to see the shape of leaves on the further bank, which he then drew in with full detail (Cité par Hunt [1968]: 237).

Les deux anecdotes semblent diamétralement opposées. Courbet voit et peint sans savoir, avant toute identification objective. Ce qui permet à Jean-Luc Marion, qui commente cette anecdote, d'alimenter son discours sur la donation tout en justifiant le jugement d'Ingres sur Courbet qui ne serait qu'un œil:

Le geste de peindre précède le regard identifiant la chose [...] consigne sa pure apparition [...]. Etre un œil veut donc dire que Courbet parvenait à peindre

ce qu'il voyait avant de savoir de quel objet il s'agissait éventuellement, qu'il parvenait à rendre l'apparition sans la pré-voir, sans la pré-concevoir, bref, à la rendre comme elle se donne².

En revanche, le préraphaélite de Pound a besoin de savoir ce qu'il voit pour le peindre précisément, alors même qu'il ne peut pas le distinguer du point de vue d'où il peint sa toile – et que cette précision visuelle est rendue encore plus inu-

² « Être (pas seulement avoir) un œil ne signifie pas voir d'abord, puis peindre (ou ne pas peindre), peindre en voyant, peindre *après* avoir vu; mais être un œil signifie voir *en peignant*, voir *en même temps*, dans le même geste et dans la même énergie que l'on peint; autrement dit, voir *en tant que* peignant. [...] Courbet avait peint en voyant ce qu'il voyait, sans savoir encore ce qu'il regardait, des fagots purement vus et non encore identifiés. Ainsi le geste de peindre *précède* le regard identifiant la chose, qui trouve son identité *après* avoir été peinte; son apparition sur la toile ne reproduit pas ce que l'on en saurait déjà, si on l'avait connue d'un regard objectivant, mais consigne sa pure apparition – apparition et non-apparence d'ailleurs, car l'identification objective qui suivra la confirme comme une *parence* (un *eidōs*) authentique; au contraire d'une apparence, il s'agit de l'apparition de la chose *avant* son identification comme un objet déjà bien connu par le regard. En ce sens, le peintre ne sait pas ce qu'il peint, du moins ne le sait pas d'un savoir théorique, objectivant, indépendant de l'apparition elle-même; il peint ce qui se met en lumière et en évidence par soi-même, connu *ou non*; on peut donc dire que la chose se montre d'elle-même, sans aucun concept regardé qui la précède [...]. Être un œil veut donc dire que Courbet parvenait à peindre ce qu'il voyait *avant* de savoir de quel objet il s'agissait éventuellement, qu'il parvenait à rendre l'apparition sans la pré-voir, sans la pré-concevoir, bref, à la rendre comme elle se donne. Remarquons le paradoxe. Spontanément, nous concevons la peinture comme l'activité de peindre ce que l'on voit, à savoir ce que l'on a *déjà vu* ou plutôt regardé, parce que nous admettons comme allant de soi qu'il faut regarder, garder dans la vision d'abord et peindre ensuite; en sorte que sur le tableau fait l'on puisse *revoir* "en peinture" ce qu'on avait préalablement vu "en vrai" et gardé sans mégarde "en tête". Mais, dans la pratique picturale de Courbet, le tableau surgit de l'œil, par une apparition qui ne présuppose aucune identification préalable d'un objet: le monde visible ne coïncide pas avec le monde connu et identifiable d'un objet prévu et attendu, gardé et regardé» (Marion [2014]: 26-27).

tile par les conditions d'éclairage de la scène qu'il veut représenter – même si, on le comprend bien, l'objectif relève de ce l'on pourrait appeler une "fantasme photographique" de la peinture, déjà présent bien avant la photographie, qui consiste à vouloir produire une image parfaitement homomorphe et exhaustive du réel où il y aurait toujours plus de détail à voir jusqu'à – voire au-delà de – la limite de nos capacités visuelles normales.

Aussi opposées soient-elles, les deux anecdotes se rejoignent en ceci qu'elles semblent non-conformes aux attentes, non pas tant en termes de résultat (après tout, et c'est un point important, c'est en regardant la toile de Courbet que Wey identifie les fagots, contrairement à ce qui se passe dans la réinterprétation de Cézanne), que par un décalage du processus d'acquisition de l'information par rapport à l'objectif visé: l'un peint sans regarder et sans identifier ce qu'il peint, l'autre scrute excessivement.

Du coup, il me semble que ces deux anecdotes portent sur la question de l'objectivité et peuvent ou doivent se lire à la lumière d'un phénomène contemporain de Courbet et des Préraphaélites qui est l'essor de la photographie. Or, sous cet angle, il n'est pas sûr que la différence soit si grande entre le réaliste Courbet et le préraphaélite méticuleux.

Le préraphaélite vise une exactitude au-delà des capacités de l'œil humain. Courbet peint avant d'être influencé dans son geste par ce que sa culture lui dirait de ce qu'il représente. L'un vise consciemment la saturation non-hiérarchisée d'information en tout point de la surface, ce qui est conforme au caractère indexical de la photographie et aux objectifs d'exactitude de la science. L'autre produit l'image sans savoir de quoi elle est l'image, ce qui est conforme à un autre critère de l'objectivité photographique convoité par la science, à savoir le caractère mécanique ou automatique d'un processus où n'intervient aucune subjectivité: la "vision aveugle", "sans inférence, sans interprétation, ni intelligence".

Certes, l'objectivité n'est pas nécessairement photographique, ni, inversement, la photographie, nécessairement objective – comme le signalent

Daston, Galison ([2007]: 161) –, mais l'apparition contemporaine du souci d'objectivité et du processus photographique a vraisemblablement contribué au développement d'une mythologie de la saisie photographique du monde comme automatique, instantanée *et objective*. Et ce par opposition avec la peinture qui se serait alors trouvée contestée dans sa fonction mimétique.

En même temps, ce qui se dégage de ces anecdotes, c'est comment un certain nombre de problématiques de peintres sont liées à la question de l'objectivité. Ainsi en va-t-il du retour à l'« œil innocent » que Ruskin prône en 1857 dans ses *Elements of Drawing* et qu'il décrit comme « une perception enfantine des taches de couleur pour elles-mêmes, sans conscience de ce qu'elles signifient » (Ruskin [1857]: § 5) – c'est-à-dire, à peu près, ce que Marion valorise chez Courbet. On retrouve le même thème dans maintes déclarations de Manet, comme, par exemple:

Je rends aussi simplement que possible les choses que je vois. Ainsi l'Olympia, quoi de plus naïf? Il y avait des duretés, me dit-on. Elles y étaient. Je les ai vues. J'ai fait ce que j'ai vu (Cité par Cachin [1994]: 61).

Ou bien encore:

Reconstituer des figures historiques, quelle bonne plaisanterie! Il n'y a qu'une chose vraie: faire du premier coup ce qu'on voit. Quand ça y est, ça y est... (Propos rapportés par A. Proust) (Cité par Cachin. [1994]: 25).

Se dessine ici une problématique qui continuera d'animer la recherche artistique, depuis l'automatisme surréaliste jusqu'à l'objectivité littéraliste des minimalistes, en passant par la spontanéité de l'expressionnisme abstrait et l'instantanéité mécanique d'un Pollock qui peint à la manière d'un sismographe (« When I am in my painting, I'm not aware of what I'm doing »)³.

Si l'objectivité semble liée au caractère mécanique ou automatique du processus (qui met la subjectivité et la conscience hors-circuit), ce n'est

³ Pour une analyse de ces questions sous l'angle de la littéralité, voir Rougé (2009).

pas vers les développements ultérieurs que je voudrais me tourner maintenant, mais vers le statut objectif de l'image peinte avant la photographie et l'essor de la notion d'objectivité scientifique.

On a souvent analysé les divers procédés mis en œuvre par les dessinateurs et les peintres pour produire une image exacte du monde, souvent en rapport avec l'entreprise scientifique (par exemple, Kemp [1990]). Et bien avant le XIXe siècle, sur la base du principe de l'imitation de la nature dont la photographie est elle-même l'héritière, des procédés comme la perspective, la mise au carreau ou la *camera obscura* ont cherché à réduire ou à exclure la part de la subjectivité dans le processus. De ce point de vue, il est donc probable que la recherche d'objectivité en peinture a devancé de loin l'essor d'une éthique et d'une épistémologie de l'image auquel la photographie a emboîté le pas au XIXe siècle pour devenir « l'emblème de tous les aspects d'une objectivité non-interventionniste » (Daston, Galison [2007]: 187). Et la photographie, de ce point de vue, n'est sans doute qu'un aboutissement technique de cette recherche dont le statut épistémologique ne relève pas exclusivement des développements de la science au XIXe siècle⁴. Mais, bien qu'il soit directement lié à ces questions, c'est d'un autre aspect – ou plutôt d'un aspect plus spécifique – de la question de l'objectivité de l'image que je voudrais traiter.

⁴ Martin Kemp et Nicholas Lambert résumant bien cet aspect des choses: « Lorsque l'on examine toute l'étendue de la représentation de la nature dans l'art occidental de la Renaissance au milieu du XIXe siècle, il n'est pas difficile de se rendre compte qu'elle a pour axe la poursuite d'un "naturalisme" systématique, présupposant l'existence d'une "réalité" extérieure objective, perçue par l'œil en fonction des lois de l'optique. [...] Au cours de cette quête, les appareils optiques [...] jouèrent un rôle clé bien que souvent méconnu. [...] L'image "objective" formée artificiellement fonctionnait, pour un naturalisme plus large qu'on ne veut bien généralement l'admettre, comme un modèle conceptuel et plastique majeur. Vu sous cet angle, la photographie devient l'aboutissement logique de cette tradition naturaliste et ne s'inscrit donc pas en marge du courant principal de production d'images véridiques dans les sociétés occidentales» (Kemp, Lambert [2002]: 271).

2. L'ŒIL LÉGISTE ET LE RHÉTEUR, OU L'« ÉVIDENCE » DE LA PREUVE

Dans *Photographs as Evidence*, Meskin et Cohen insistent sur le statut épistémique particulier de la photographie qui fait que nous lui ferions plus volontiers confiance qu'au dessin ou au tableau le plus précis (Meskin, Cohen [2008]; voir aussi Meskin, Cohen [2004]). Mais, dès lors que la photographie peut être retouchée et que l'image finale peut varier infiniment à chacune des phases de sa production, on peut considérer que le processus « automatique » ne garantit pas plus d'objectivité ou d'invariance que l'application par un artiste d'un protocole rigoureux. Ainsi, les divers réglages possibles de l'appareil photographique, de la sensibilité des pellicules ou des capteurs peuvent modifier de façon considérable l'image finale tant en terme de netteté, de flou ou de bougé, que de contraste ou de couleurs, par exemple, si bien que le processus lui-même, prétendument objectif parce que mécanique – et à supposer même qu'il fonctionne en autonomie totale –, se trouve tout autant tributaire d'erreurs ou d'imperfections matériels (constitutifs d'une *quasi-subjectivité*) que, par exemple, la mise au carreau illustrée par la célèbre gravure de Dürer. Sur cette ligne de pensée, peut-être faut-il donc aller plus loin que le simple constat de l'indexicalité de la photo face à la subjectivité du peintre.

Je ne m'engagerai pas dans l'examen comparé de l'objectivité de la peinture et de la photographie sous l'angle de leur capacité technique (théorique) à fournir une image exacte de leur modèle, car, dans un cas comme dans l'autre, l'évaluation de cette « objectivité » relève elle-même d'une appréciation humaine de l'exactitude du résultat, fût-elle fondée, comme c'est le cas général à propos de la photographie, sur une croyance dans l'« effet d'objectivité automatique » sur le résultat, du caractère objectif, en l'occurrence indiciaire, de ses conditions de production. En fait, si l'on admet la possibilité d'une quasi-subjectivité inhérente au processus photographique, voire à toute production d'image, on peut en venir à l'idée que la « vertu épistémique » d'objectivité ne se mesure peut-être

pas tant – et sûrement pas exclusivement – à la capacité d'une technique de produire une image exacte (selon quels critères de l'exactitude? Évalués par qui et comment?) qu'à la capacité de cette image de susciter une appréciation d'exactitude, voire la confiance partagée dans cette exactitude – et donc, par exemple, de servir de preuve *légitime*, en particulier devant un tribunal, ce qui devrait nous amener à nous concentrer sur les conditions auxquelles on peut lui reconnaître cette efficacité.

De fait, Meskin et Cohen mettent leur réflexion sur le statut épistémique de la photographie sous l'égide d'une décision juridique de 1882 (Franklin v. State of Georgia, 69 Ga. 36; 1882 Ga.) selon laquelle:

Nous ne pouvons imaginer un témoin plus impartial et fiable que le soleil lorsque sa lumière imprime et fixe la ressemblance de la blessure sur la photographie que l'on présente au jury; celle-ci serait plus exacte que la mémoire des témoins, et puisque le but de toute preuve est de montrer la vérité, pourquoi ce témoin muet ne la montrerait-il pas? (Cité par Meskin, Cohen [2008]: 70)⁵.

Ce passage met en avant le rapport de causalité qui est censé faire l'objectivité de l'index (le soleil ne trompe pas), mais il attire également l'attention sur la dimension juridique de l'image comme témoignage probant. Le mot anglais, *evidence*, est déterminant. Montrée, la preuve (*evidence*) devient *exhibit*, pièce à conviction. Idéalement, il suffit qu'on l'expose pour que son évidence s'impose. Mais la pièce à conviction est alors intégrée dans un processus juridique où le fait même de l'exposition signale, voire signifie, de quoi elle est la preuve évidente⁶. Autrement dit,

⁵ « We cannot conceive of a more impartial and truthful witness than the sun, as its light stamps and seals the similitude of the wound on the photograph put before the jury; it would be more accurate than the memory of witnesses, and as the object of all evidence is to show truth, why should not this dumb witness show it? ».

⁶ Ce processus « juridique » – au sens où il est ce par quoi peut s'établir ou s'élaborer l'exactitude ou la justesse – paraît une condition indispensable à l'authentification de la preuve et à la définition de son objet – et donc à

l'évidence "objective" est le fruit d'une mise en évidence, d'une exposition ou d'une adresse, dans un contexte – juridique, scientifique ou autre – où son effet d'objectivité ou d'exactitude est destiné à être partagé, faute de quoi elle succombera au soupçon d'inévidence singulière et (quasi-)subjective.

Le témoignage de la photographe Angela Strassheim est intéressant à cet égard. Après avoir passé plusieurs années dans un service de police scientifique en Floride, elle a produit une série intitulée *Evidence*. Sur les lieux de crimes parfois anciens, elle photographie l'extérieur de maisons où ont eu lieu des drames familiaux et mentionne dans le titre l'arme du crime; par exemple, *Evidence (fork)*, *Evidence (axe, scaling knife, fire)*. Puis, à l'intérieur des maisons, elle photographie les lieux de crime après les avoir traités à l'aide d'un produit chimique qui révèle les traces de sang par un phénomène de luminescence, même longtemps après les faits, alors que les surfaces tachées ont été parfaitement nettoyées et parfois repeintes et que de nouveaux locataires ont même depuis emménagé dans les lieux.

L'impression est donc que ces photos nous révèlent même ce qui est invisible à l'œil nu (ce qui était le projet du préraphaélite raillé par Pound). Mais la photographie ne révèle rien ici par elle-même. Elle ne fait qu'enregistrer la lumière émise par le Blue Star. Ceci va tout à fait dans le sens de ce que Strassheim déclare elle-même à propos de son expérience de travail auprès de la police:

Cela m'a enseigné à composer l'image plutôt que de simplement prendre une photo, à faire attention à ce que j'inclus et ce que j'exclus, à prendre en compte à égalité tous les éléments dans l'image, que ce soit le sujet ou l'espace alentour⁷.

la production de son effet probant (sa réalisation en tant que preuve). C'est de lui qu'il sera désormais prioritairement question ici. On peut considérer que ce processus d'établissement des conditions de la véridiction est tout aussi décisif dans le fonctionnement de l'"objectivité" de l'image scientifique.

⁷ « The potential of all my forensic photographs is that they might be used in court, and so they need to be

Bref, l'*evidence* résulte d'une mise en évidence, mais au sens d'une *evidentia* rhétorique, c'est-à-dire de la mise en œuvre des conditions dans lesquelles il devient possible et légitime de prêter foi à une image qui s'impose avec force.

J'en viendrai donc, après ce long parcours, à énoncer mon hypothèse (un peu provocatrice). Si l'objectivité est par définition ce qui doit échapper à la singularité subjective, ne peut-on considérer que ce qui est objectif est *au minimum* ce qui est en mesure de susciter l'expérience partagée d'une intersubjectivité – par exemple, sous la forme d'un accord, d'un contrat, voire d'une convention à laquelle nous sommes en mesure d'adhérer? Dans ce cas, ne rejoindrions-nous pas en ce point ce qui fait l'objet même de la démarche artistique? L'évidence comme preuve, témoignage ou indice n'est-elle pas exactement ce dont l'art, et en particulier la figure, cherche à créer les conditions d'expérience – en particulier à travers le processus rhétorique de l'*enargeia* (l'*evidentia* de Cicéron) qui à sa manière relève, comme la photographie, d'une révélation par la mise en lumière? On pourrait alors envisager la possibilité que les processus de mise en évidence rhétoriques et artistiques élaborent les conditions de l'objectivité intersubjective de leurs effets selon des modes comparables à ce qui est à l'œuvre dans les processus de mise en évidence juridiques ou scientifiques. Autrement dit, il serait possible d'accorder une « vertu épistémique » aux procédés de mise en évidence de la rhétorique et de l'art.

Ceci nous amènerait donc à nous poser légitimement quelques questions. Par exemple: l'image (photographique et prétendument mécanique) est-elle l'instrument « naturel » de l'objectivité, le témoignage exact que la lumière nous donne de ce qu'est la réalité, une (mise en) évidence de la réali-

well exposed with the bodies looking as clean as possible. This taught me to compose an image instead of taking a picture: paying close attention to what you include and exclude, considering everything in the image equally, including the subject and the space around it» (voir Angela Strassheim, *Evidence*, abstract, <http://developing-room.com/event/photography-and-evidence>, consulté le 15 octobre 2018).

té? Ou bien, la notion d'objectivité n'est-elle en fait que le résultat d'une conception ancienne (et antérieure à la notion même d'objectivité) de l'image comme *evidentia*?

Pour tenter de trouver des exemples d'une telle possibilité et montrer comment la question de l'objectivité a pu être pensée en peinture bien avant l'essor concomitant de la notion elle-même et de la photographie, je ferai un bond en arrière dans le temps et me concentrerai sur deux tableaux célèbres du XVe siècle: le double portrait des époux Arnolfini (1434) et *Léal Souvenir* (1432) de Jan van Eyck.

Toutefois, si le souci de réalisme quasi-photographique (il faudrait s'interroger sur la pertinence de cette expression) constitue un arrière-plan significatif de mon intérêt pour ces tableaux, comme je l'ai déjà indiqué, ce ne sera pas l'objet direct de mon intérêt pour eux. Il n'est pas question de dire que l'exactitude du style de van Eyck – comme celle de Holbein ou d'autres – annonce ou préfigure à elle seule l'objectivité photographique, ce qui est absurde. Il s'agirait plutôt d'essayer de montrer que la réflexion du peintre sur la question de l'« objectivité » – ou plutôt de la fidélité, c'est-à-dire, de la légitimité – de l'image dépasse la simple question de l'exactitude de la représentation de peinture qui a déjà été fort étudiée ailleurs et pour laquelle van Eyck est par ailleurs reconnu (en témoignent, par exemple, les détails et l'acuité du regard de son *Portrait d'homme*, parfois considéré comme un autoportrait).

Le procédé photographique, comme souvent la peinture, ne vise à rien d'autre qu'à fixer l'image du miroir qui est elle-même tout autant le produit automatique et objectif des rayons du soleil. Or *fixer* cette image, c'est déjà la trahir... Son objectivité fait l'objet de bien des vanités (parfois quotidiennes) où elle témoigne parfois durement du temps qui passe (les poils de barbe minutieusement représentés par van Eyck pourraient être l'indice de ce rapport au temps). De ce point de vue, au regard de l'exactitude – et a fortiori dans le cas de l'autoportrait –, on peut considérer qu'une photographie et une peinture visant à témoigner objectivement du réel partagent le même modèle

spéculaire, voire les mêmes insuffisances. Reste dès lors à aborder la question de l'objectivité de l'image à travers le problème plus juridique et plus éthique de la fiabilité du témoignage.

3. JAN VAN EYCK: FIXER L'IMAGE, UN TÉMOIGNAGE FIDÈLE

Si photographie et peinture partagent le même modèle spéculaire, elles sont aussi, l'une comme l'autre, essentiellement des techniques de fixation de l'image. Or, échappant au mirage instantanéiste, la peinture est un domaine où tous ces aspects – spécularité, fixation, objectivité et fidélité de l'image – font l'objet d'une réflexion qui se manifeste particulièrement dans certains tableaux. *Léal Souvenir* est l'un d'eux – et parmi les tout premiers.

Léal Souvenir est conforme à ce que Hans Belting dit de l'essor du portrait bourgeois au XVe siècle. Il s'agissait, pour les membres de la classe bourgeoise montante, de redéfinir le portrait de cour en mettant l'accent sur la ressemblance « des traits directement liés à la personne », « condition du portrait bourgeois », afin de « développer une façon propre de témoigner de leur identité » (Belting [1994]: 60, 61, 59). Comme il y insiste, le portrait a valeur de témoignage objectif de l'existence réelle d'un individu – fût-elle transitoire:

L'homme n'y est pas seulement figuré comme un pur principe, mais selon l'exacte apparence qu'il avait le jour où il fut peint. Aussi la date précise de l'achèvement de l'œuvre de même que l'âge du modèle sont-ils souvent notés sur le cadre. Le peintre se porte garant, tout autant que son modèle, de la fonction documentaire du tableau, qui authentifie avec objectivité l'existence d'un homme (Belting [1994]: 63 ; je souligne).

Si l'homme est une image de Dieu, le portrait est une image de l'homme et il témoigne de son existence ici-bas (Belting [1994]: 68).

Le contraste entre la figure de cet homme apparemment jeune et vif, quoique un peu rêveur, et le parapet de pierre usé, ébréché et même fêlé,

souligne l'importance pour le peintre du rapport entre deux temporalités: le présent de l'homme jeune dont il a fixé la vivante image et la temporalité longue dont il a d'emblée inscrit les signes dans le parapet du souvenir qui nous sépare de l'instant fixé sur la toile. Il s'agit pratiquement de deux parties indépendantes du tableau qui relèvent de deux registres à tous égards différents unis par une simple et relativement brutale juxtaposition sans interrelation spatiale véritablement perceptible. Il y a le portrait, d'une part, qui est parfaitement autonome, et puis, le parapet, d'autre part, qui s'en distingue. Si ce dernier est parfois iconographiquement décrit comme renvoyant à un mode mémoriel antique – celui des stèles gravées que van Eyck opposerait et associerait à la fois au portrait peint moderne (voir Panofsky [1971]: 356; Belting [1994]: 64) –, il me semble surtout fonctionner formellement comme un élément essentiel du dispositif du tableau: il s'interpose et relie à la fois, il tient le spectateur à distance du modèle et néanmoins lui destine une adresse qui, nous le verrons, détermine le tableau comme mise en relation et qualifie cette relation.

Pour l'instant, on peut constater que, d'emblée, le tableau se présente au moins comme la mise en évidence de ce contraste mémoriel entre l'image fixée et sa vocation à durer dans—ou pour—le souvenir. Le tableau se présente d'emblée comme relevant d'un processus compliqué qui engage des temporalités différentes et qui consiste à *fixer le souvenir*; et il me semble que la remarque juste de Panofsky sur « l'image de "Timotheos" [qui] semble vraiment "surgir du fond de l'espace" » (Panofsky [1971]: 356) attire aussi l'attention sur la dimension de cette image-souvenir venue « du fond du temps ». Cependant, il ne s'agit pas de n'importe quel souvenir, mais bien d'un *léal souvenir*, à savoir, dans une première acception de l'adjectif moyen français *léal*, d'un souvenir conforme, exact, fidèle à son modèle. Ainsi se signifie, s'effectue et s'adresse dans la construction du tableau une réflexion sur la fixation de l'image dans la perspective temporelle du souvenir, sur la dimension de témoignage fidèle d'une apparence par-delà les vicissitudes du temps.

4. LES ÉPOUX ARNOLFINI: LE SERMENT ATTESTÉ

A ce premier niveau de lecture, *Léal Souvenir* annonce ou prépare certaines caractéristiques du double portrait des Arnolfini, achevé deux ans plus tard. La première est l'exactitude ou la fidélité de l'image, la précision du détail, l'extrême clarté de la scène⁸. Dans les deux tableaux, l'enjeu est de fixer

⁸ En l'occurrence, la claire lisibilité simultanée de l'espace intérieur et de l'espace extérieur est une caractéristique du réalisme de van Eyck, et Panofsky a insisté sur ce point: « Le charme particulier de ces aperçus du monde extérieur réside dans le fait qu'ils combinent deux adaptations de l'œil (distance focale longue et distance focale courte), ainsi que deux sortes de lumière (une parfaite lumière d'intérieur et une parfaite lumière d'extérieur) pour créer une "vision totale", impossible à obtenir en pratique, mais, en un sens, plus réelle que la réalité» (Panofsky [1971]: 717, n. 84). Or, Panofsky s'appuie ici sur l'analyse proposée par le pédagogue et théoricien de l'art américain Arthur Pope dans son *Introduction to the Language of Drawing and Painting* (1931, vol. 2, 102, n. 1) où, à l'appui de cette lecture du réalisme de van Eyck, il rapporte l'anecdote suivante: « Après tout, si l'on se tient dans une pièce où l'on peut, par une adaptation de l'œil, voir les objets qui se trouvent à l'intérieur et, par une autre adaptation de l'œil, voir à travers une fenêtre un lointain paysage de montagne, l'image mentale que l'on se forme ne se limite pas à ce que l'on a vu à l'un ou l'autre moment, mais résulte d'une combinaison des deux visions. Une peinture à la manière de van Eyck est un enregistrement plus fidèle de ce souvenir – de ce concept – qu'une peinture à la manière d'un impressionniste du XIXe siècle. L'autre jour, un de mes amis m'a montré des photographies de sa maison de campagne dans le New Hampshire. Certaines représentaient des pièces de la maison avec de grandes fenêtres ouvertes sur des vues de montagne. Il avait fait chacune de ces photographies en prenant d'abord un long temps de pose pour l'intérieur de la pièce, les volets des fenêtres face à l'objectif étant fermés ; puis, sans bouger l'appareil, et les volets ouverts, il avait pris un court temps de pose pour photographier le paysage. Il en résultait des images plus proches de ce que l'on éprouve lorsqu'on est dans une pièce et qu'on regarde le paysage par la fenêtre que ce n'eût été possible avec une photographie ordinaire. La combinaison des deux effets de lumière en vue de rendre compte d'une image mentale rappelle le traitement non littéral de l'idée chez van Eyck» (cité par Panofsky [1971]: 717-718, n. 84).

un souvenir juste.

Mais pour mieux comprendre l'intérêt de ce tableau pour notre sujet, il faut rappeler la thèse de Panofsky⁹, car même si certains aspects en ont été contestés, son intuition centrale restera pour nous pertinente. Pour lui, en effet, la célèbre signature *Johannes van Eyck fuit hic* signifie que par ce tableau le peintre témoigne de ce qu'il a assisté au mariage des époux Arnolfini. Pour sa démonstration, il précise que:

Selon le droit canon, le mariage consiste en une prestation de serment, et ce serment (fides) exige deux actes: celui de joindre les mains (fides manualis) et, de la part du fiancé, celui de lever l'avant-bras droit (fides levata, geste demeuré en vigueur dans notre procédure juridique) [...]. C'est indéniablement ce rite que décrit le double portrait de Jan van Eyck. Le fait est confirmé par la présence du cierge unique brûlant sur le lustre, et qui n'a aucune utilité pratique, puisque la scène se passe en plein jour. Un cierge allumé, symbole du Christ qui voit toutes choses, était (et souvent, est encore) requis pour une prestation solennelle de serment en général, et plus particulièrement pour le serment conjugal [Face à la difficulté de réunir deux moments d'une même action en une seule scène, Jan van Eyck préféra montrer l'époux saisissant la main de l'épouse de la main gauche, tout en levant la main droite] (Panofsky [1971]: 369).

Quant au fait que la scène de mariage soit représentée en l'absence de tout prêtre, Panofsky affirme que:

Cela peut s'expliquer aisément. Selon le dogme catholique, le mariage est l'unique sacrement qui ne soit pas dispensé par le prêtre, mais dont les époux sont les propres ministres. Dans une solitude totale, deux personnes, par l'échange de leur consentement, pouvaient contracter un mariage parfaitement valide, et ce n'est que lors du Concile de Trente de 1563 que l'Église condamna ces mariages clandestins qui avaient créé des situations embarrassantes dans le passé, quand l'un des partenaires niait que les serments eussent été échangés. Dès lors, l'Église exi-

gea la présence d'un prêtre et de deux témoins; mais aujourd'hui encore, le prêtre n'administre pas le sacrement, comme il le fait pour le baptême ou la confirmation; il agit simplement en tant que testus qualificatus (Panofsky [1971]: 369).

Sur la base de ces remarques, Panofsky développe sa thèse sur la signature si particulière du peintre, inscrite en lettres diplomatiques ornées au beau milieu du tableau entre les deux époux:

La phrase « Johannes de Eyck fuit hic » est pleine de sens si l'on considère la situation légale décrite plus haut. Puisque les deux personnages portraiturets ne se sont mariés que « per fidem », le portrait n'avait d'autre sens que celui d'un « certificat pictural de mariage » dans lequel l'énoncé selon lequel « Jan van Eyck avait été là » avait la même importance et impliquait les mêmes conséquences légales qu'une « attestation sous serment » présentée par un témoin dans un moderne bureau d'état civil (Panofsky [1934]: 124)¹⁰.

L'hypothèse panofskienne du tableau valant certificat de mariage a depuis été remise en cause par des analyses montrant qu'il pourrait plutôt s'agir de fiançailles, c'est-à-dire de la promesse d'un mariage. Mais surtout, l'analyse récente de Koster (2003) insiste sur divers éléments symboliques qui tendraient à montrer que le tableau aurait été fini après le décès, peut-être en couches, de la jeune épouse de Giovanni Arnolfini. Par exemple, la bougie allumée du côté de l'époux, éteinte du côté de l'épouse, ou bien encore le fait que les scènes de la vie du Christ autour du miroir concernent le Christ encore vivant à gauche et le Christ mort et ressuscité à droite. Pour Koster, le tableau renverrait donc rétrospectivement à une

¹⁰ « The phrase "Jan van Eyck was here" makes perfectly good sense when we consider the legal situation as described in the preceding paragraphs. Since the two people portrayed were married merely "per fidem" the portrait meant no less than a "pictorial marriage certificate" in which the statement that "Jan van Eyck had been there" had the same importance and implied the same legal consequences as an "affidavit" deposited by a witness at a modern registrar's office».

⁹ D'abord énoncée en Panofsky (1934), elle est résumée dans Panofsky (1971: 366-371).

union déjà scellée, plutôt qu'à une cérémonie de fiançailles ou de mariage. Il pourrait s'agir de la mise en scène pour le portrait d'un renouvellement de vœux par lequel les époux se déclarent leur foi. Le repentir par lequel van Eyck relâche la prise de Giovanni Arnolfini sur la main de son épouse signifierait que, déjà, elle lui échappe, car elle serait morte – soit parce que ce serait le projet initial du tableau, après la mort de l'épouse, de célébrer la mémoire de cette union, soit parce que la jeune femme serait morte avant l'achèvement du tableau.

Quoi qu'il en soit, ces variations d'interprétation ne modifient à vrai dire en rien le statut particulier de ce tableau identifié par Panofsky. Il s'agit bien d'un serment, mais le peintre ne produit pas seulement l'image de la scène où il a eu lieu, il témoigne par son tableau signé qu'elle a eu lieu – ici et alors.

5. "EFFICIT QUOD FIGURAT": LE TABLEAU, TÉMOIN DU TÉMOIGNAGE

C'est en ce sens que *Johannes de Eyck fuit hic* n'a pas la même valeur qu'une signature du type *Johannes de Eyck fecit*. Le peintre ne se désigne pas ici, dans ce tableau, comme auteur de l'image extérieure à la scène, mais d'abord comme *témoin et participant* de la scène. Même si l'on sait que van Eyck a souvent tendance à construire des espaces fictifs, comme c'est probablement aussi le cas dans le portrait des Arnolfini, ce qu'il nous faut lire véritablement, c'est que Jan van Eyck, auteur de ce tableau, atteste, certifie ou jure que ce serment a eu lieu. Ce tableau a valeur *d'authentification* et constitue à ce titre un *authentique performatif*. Le peintre atteste par son tableau de l'authenticité d'un serment. *Son performatif authentifie un performatif*.

On pourrait imaginer le tableau signé « van Eyck » mais que le serment y fût authentifié par la signature de quelqu'un d'autre – « X fuit hic » – apposée comme sur un document notarié. Mais ce n'est pas le cas, si bien que, au lieu d'être l'attestation d'un autre certifiant l'authenticité de l'image,

c'est le peintre lui-même qui, l'authentifiant en son nom propre, assure *l'autonomie d'un processus* en garantissant la plus grande proximité entre les faits (il était là), la représentation et l'attestation. *Peintre et témoin*, il produit les deux du même geste, tant et si bien que, pour lui, représenter, c'est attester, *peindre, c'est témoigner*. Nous avons donc, avec ce tableau, le résultat et la démonstration d'une réflexion de peintre et de fabricant d'images sur ce que peut être l'objectivité ou l'efficacité objective en peinture.

On peut remarquer, à cet égard, que la section centrale du tableau réunit *verticalement* au moins quatre images de la fidélité: le chien la symbolise classiquement; les mains des deux époux scellent le serment de fidélité qui les unit (*per fidem*); le miroir dont la vertu est de renvoyer une image fidèle de son modèle; et la signature qui vaut attestation du peintre. Du serment à la spécularité, l'histoire et le tableau se nouent selon cet axe.

Par ailleurs, ce qui se joue *latéralement* dans l'histoire entre les deux époux (fidélité des mains jointes symbolisée par le chien) est également ce qui se joue *frontalement* dans l'adresse du tableau au spectateur qui s'effectue exactement au-dessus des mains jointes (l'image fidèle du miroir garantie par la signature – et inversement, la garantie de la signature authentifiée par le reflet).

Le dispositif est semblable à celui de la *Visitation* de Pontormo, où l'étreinte et les regards échangés de Marie et Elisabeth sont convertis en regard et étreinte frontaux par le face à face avec le visage des "servantes" qui sont en fait celui de Marie et d'Elisabeth dédoublées. Par cette conversion de la latéralité narrative en adresse frontale, le spectateur se trouve mis dans la position de vivre le tableau comme la visitation qu'il figure – en fait, d'éprouver esthétiquement le tableau comme visitation. Ainsi, le tableau rend ici et maintenant effective la visitation qu'il raconte¹¹.

Cent ans plus tôt, van Eyck utilise le même type de conversion performative de la latéralité de l'histoire en frontalité du tableau. Cependant,

¹¹ Pour une analyse plus détaillée de ce tableau, voir Rougé (2010).

plutôt que sur la dimension esthétique, narrative et dévote, il met l'accent sur la valeur épistémique du tableau, selon la problématique du serment. Le tableau se présente lui-même comme serment, c'est-à-dire, précisément comme ce que nous représente l'*istoria* – dont il est dès lors l'effectuation autant que la représentation. Ce qui se donne d'abord comme une représentation du serment, se présente *in fine* comme effectuation de cela-même qu'il représente¹².

Le performatif du serment ou de la promesse échangés par les époux, a priori irréprésentable parce que strictement lié aux personnes, à l'instant et au lieu, se trouve néanmoins objectivement délié de ces strictes circonstances déictiques par la vertu non pas seulement mémorielle mais *effectuante* du tableau-témoin par lequel l'image certifiée objective de la prestation de serment a pu être fixée.

Jan van Eyck produit pour ce tableau – et avec ce tableau – une véritable réflexion sur le statut de la peinture ou de l'image comme fidèle et efficace témoignage objectif d'un fait. Ce qui en ressort, c'est que l'image tire son objectivité du serment qui la sous-tend et la rend efficace.

6. LÉAL SOUVENIR, OU LE SERMENT DE VÉRIFICATION

Ceci nous ramène au tableau où van Eyck semble avoir, pour la première fois, amorcé cette réflexion – et non seulement la première fois dans sa carrière, mais peut-être la première fois dans l'histoire de la peinture européenne moderne, puisque *Léal Souvenir* serait le premier portrait bourgeois dont on ait connaissance.

D'emblée, van Eyck met ce portrait sous le signe d'une réflexion sur le statut épistémique du tableau, mais peut-être plus généralement de l'image – en l'occurrence dans sa dimension

mémorielle ou de témoignage. Or, de ce point de vue, il importe de se concentrer sur la manière dont ce portrait nous est adressé. A l'inscription du nom, « Thimotheos », s'ajoute une formule elle-même inhabituelle: « Fait par Jan van Eyck, le 10 octobre de l'année du seigneur 1432 » (*Actu[m] an[n]o d[omi]ni.1432.10.die ocobris.a.ioh[anne] de Eyck*). Or, comme le remarque Belting:

La certification de la date et de l'auteur évoque les conditions d'un contrat, puisque au lieu d'indiquer comme d'ordinaire que le tableau a été « achevé » ou « peint » elle emploie le terme juridique « réalisé [actum] ». L'homme tient en outre dans sa main un document écrit qui ressemble beaucoup à un contrat (Belting [1994]: 64).

Voici donc un tableau qui se présente non pas tant comme fait ou réalisé, mais comme « acté » le 10 octobre 1432 et qui représente un homme tenant en évidence un contrat. Sans aller jusqu'à affirmer que le contrat figuré dans la main du personnage est celui qui le lie au peintre – par exemple la commande de ce portrait – et que précisément ce tableau réaliserait, nous pouvons néanmoins considérer que nous nous trouvons ici face à un tableau-témoin qui se présente lui-même comme la figuration juridiquement valide d'un individu contractant, mais aussi comme l'équivalent exact et... « objectif » – bien que peut-être rétrospectif – d'une photo d'identité dans un passeport. La signature ne sert pas tant à attribuer l'image à un auteur qu'à identifier le témoin qui s'engage performativement dans l'authentification de la ressemblance du tableau au modèle.

L'aspect juridique de ce « souvenir loyal », c'est-à-dire de ce souvenir conforme à son modèle, est renforcé par un fait supplémentaire. Dans un article où il montre la conscience eyckienne de la valeur documentaire et juridique de la peinture, Scheller (1968) rappelle qu'en moyen français les significations juridiques et morales du mot ne sont pas encore distinctes et que le mot *léal* doit ici être entendu au sens juridique de *légal*; si bien que « l'inscription "LEAL SOUVENIR" authentifie donc un "souvenir protégé par la loi" ou un souvenir "conforme au droit" » (Belting [1994]:

¹² Comme l'écrit Rosier-Catach ([2004]: 74), *Sacramentum id efficit quod figurat* est cette définition médiévale du sacrement «que semble plagier, plusieurs siècles après, la définition donnée par Austin des énoncés performatifs».

64). Outre qu'il renvoie à la fidélité et à la sincérité, l'adjectif *léal* signifie donc également « authentifié par des formes et des marques de validation, notamment par l'apposition d'un sceau »¹³. Que cette image ait valeur légale peut donc s'entendre au sens où elle vaut comme témoignage valide, attestation ou preuve devant un tribunal. Ainsi *acté* et attesté par la signature de l'artiste, ce *léal souvenir* peut authentiquement se dire *sincère et véritable*.

Dans l'adjectif *léal* se lit donc toute l'ambivalence du thème de la fidélité que van Eyck étendra deux ans après au serment de fidélité conjugale des Arnolfini. Si c'est la conformité au modèle qui est visée par cet adjectif, c'est donc au sens où l'image est visuellement fidèle à son modèle, mais aussi, et sans doute antérieurement, au sens où elle est juridiquement validée par le serment de fidélité qui garantit son authenticité¹⁴. Cette image n'est donc pas le fragile monument mémoriel qu'évoque paradoxalement le parapet de pierre déjà usé par les ans et sur lequel une fissure majeure entre *léal* et *souvenir* semble signifier l'écart grandissant entre le souvenir et son authenticité. Le portrait peint se présente par contraste comme l'immarcible et fidèle image de son modèle, garantie par un contrat écrit en lettres, non pas gravées dans la pierre du parapet, mais plus vraisemblablement – et sans doute plus *véridiquement* – peintes sur le plan de la représentation peinte qu'il s'agit précisément d'authentifier.

Ainsi, les deux œuvres de van Eyck mani-

¹³ Voir la définition de l'adjectif *léal* dans le *Dictionnaire du moyen français, 1330-1500*, <http://www.atilf.fr/dmf>, consulté le 15 octobre 2018.

¹⁴ Belting écrit la chose suivante concernant le portrait bourgeois flamand de cette époque: « Un portrait était un document peint que l'artiste authentifiait en le datant et en le signant, et qui possédait un titre de droit, celui de la représentation. La ressemblance n'est pas l'origine ou la cause, mais la conséquence de la représentation en tant que fonction. Or la ressemblance était une convention dépendant des peintres qui la formulaient. L'exigence de réalisme s'accrut dès lors que le tableau des époux Arnolfini fixait aussi les termes d'un contrat, dont le peintre dans le miroir apparaissait comme le témoin, attestant qu'il y avait assisté » (Belting [1994]: 234).

festent la double dimension de témoignage probant qui s'attache au tableau dès son origine. Mais l'exactitude « terme à terme » de l'image, à la fois miraculeuse et mécanique – dimension considérée comme première dans la notion d'objectivité photographique, mais qui est tout aussi présente chez van Eyck quoique sur un autre mode – ne peut advenir comme véritable fidélité au modèle que si elle est d'abord garantie par le performatif d'un serment.

Cependant, les serments de ces deux tableaux témoignent d'une réflexion plus vaste du peintre sur le statut de la peinture. De même que Samuel Pufendorf, juriste allemand du XVII^e siècle, disait que « avec le serment ce ne sont pas seulement les pactes qui sont confirmés, mais aussi le simple langage » (cité par Agamben [2008]: 12), ne peut-on considérer qu'avec ces deux tableaux de van Eyck, ce qui est en jeu, c'est la capacité de la peinture à produire l'évidence du vrai valant témoignage et preuve légale.

Dans son livre sur *Le Sacrement du langage*, sous-titré *Archéologie du serment*, Giorgio Agamben suggère que:

Tout acte de parole est [...] un serment, où le logos (le locuteur dans le logos) s'engage à tenir parole, jure sur sa véridicité, sur la correspondance entre les mots et les choses qui se réalise en lui (Agamben [2008]: 73).

Le serment est cette expérience de langage qui traite toute la langue comme un nom propre. La pure existence – l'existence du nom – [...] est quelque chose qui ne peut pas être signifié, mais seulement juré, c'est-à-dire affirmé comme un nom (Agamben [2008]: 84).

Puis commentant un passage où Wittgenstein écrit « Si mon nom n'est pas L.W., comment puis-je compter sur ce qui est donné à comprendre par “vrai” ou par “faux”? », il ajoute:

L'assurance relative à la propriété des noms conditionne toute autre certitude. Si l'on met en question dans le langage le moment même de la dénomination sur lequel se fonde le jeu linguistique (si je ne suis pas sûr que je m'appelle Wittgenstein et que “chien” signi-

fié chien), alors parler et juger deviennent impossibles [...]. C'est une certitude, ou mieux une "foi", de ce genre qui est en question dans le serment [...]. En ce sens, tout nom est un serment; dans tout nom, une "foi" est en question [...]. Parler, c'est d'abord jurer, croire dans le nom (Agamben [2008]: 85).

Ce qui s'opère performativement dans les tableaux de van Eyck est manifestement du même ordre que cet acte de parole – a fortiori si l'on considère que ce qui est là d'emblée en jeu est l'équivalent pictural du nom, à savoir le portrait. Au serment de véridiction du langage dont Agamben voit un vestige dans l'effectuation auto-référentielle des performatifs (Agamben [2008]: 85-91), correspondrait donc le serment eyckien de *véripiction*, garantie de l'existence même du tableau comme image fidèle et probante du réel dans la coïncidence performative qu'il instaure entre le serment peint et l'acte de peindre comme serment¹⁵. Ainsi, l'image fidèle par serment est probante, l'image qui fait foi fait loi—et inversement¹⁶.

7. L'IMAGE FIDÈLE...

Panofsky a remarqué que « l'œil de Jan van Eyck fonctionne à la fois comme un microscope et comme un télescope » (Panofsky [1971]: 330). Svetlana Alpers (1989), commentant ce constat, a suggéré, quant à elle, que ce n'était sans doute pas simple coïncidence si le pays qui a le premier utilisé microscopes et télescopes avait vu naître le style de van Eyck et de ses émules, sous-entendant ainsi que la conception eyckienne de l'image aurait eu quelque impact sur l'invention de ces instruments. Je ne me prononcerai pas sur le bien-fondé

¹⁵ « Ce que nous appelons aujourd'hui performatif au sens strict [...] [est], dans le langage, le vestige de cette expérience constitutive—la véridiction—qui s'épuise avec sa formulation, parce que le sujet locuteur ne lui préexiste ni ne se lie à elle par la suite, mais coïncide intégralement avec l'acte de parole » (Agamben [2008]: 90-91).

¹⁶ En effet, que ce soit dans le contexte médiéval ou dans la Rome antique, la foi (*fides*) et le serment sont intimement liés (voir Agamben [2008]: 41-45).

de cette thèse, mais j'en soutiendrai volontiers une autre concernant l'objectivité de l'image.

L'objectivité du processus photographique ne suffit pas à garantir la vérité de ce qu'il saisit. Les exemples ne manquent pas de scènes ou de phénomènes fabriqués et néanmoins objectivement saisis par la photographie pour en établir – ou feindre d'en établir – la preuve. C'est bien que la simple équivalence *photographie = preuve* est abusive, car il y manque l'énoncé des conditions de véripiction auxquelles le processus photographique aurait été soumis. Ce qui manque donc – et à quoi le caractère mécanique de la photographie se substitue à tort –, c'est un contrat, un pacte d'authenticité, un engagement (garantisant, par exemple, un protocole). Bref, il manque ce serment initial – peut-être devenu implicite ou regrettamment escamoté avec la photographie – que van Eyck a d'emblée mis en évidence comme premier et décisif sur ses tableaux, dès lors qu'ils avaient pour fonction de témoigner fidèlement de l'apparence d'un modèle. Or, concernant cet aspect peut-être essentiel de l'objectivité de l'image, il n'y a guère de différence entre la photographie et la peinture.

Ce que nous montreraient donc explicitement les deux tableaux de van Eyck, ce serait le caractère inéluctable et nécessaire, sous une forme ou sous une autre, du serment garantissant l'image fidèle – que celui-ci soit explicite ou implicite.

Certes, le serment n'exclut pas la possibilité du parjure... Mais la photographie, on vient de le voir, n'échappe pas, non plus, à cet inconvénient.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, G., 2008: *Le Sacrement du langage. Archéologie du serment*, trad. par J. Gayraud, Vrin, Paris, 2009.
- Alpers, S., 1989: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin, London.
- Belting, H., 1994: *Le Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*, trad. par J. Torrent, Hazan, Paris, 2014.
- Cachin, F., 1994: *Manet: « J'ai fait ce que j'ai vu »*, Gallimard, Paris.

- Daston, L., Galison, P., 2007: *Objectivity*, trad. par S. Renaut, H. Quiniou, Le presses du réel, Dijon, 2012.
- de Mondenard, A., 2000: *Entre romantisme et réalisme, Francis Wey (1812-1882), critique d'art*, "Études photographiques" 8, pp. 22-43.
- Hunt, J.D., 1968: *The Pre-raphaelite Imagination, 1848-1900*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Kemp, M., 1990: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven.
- Kemp, M., Lambert, L., 2002: *L'art via l'ordinateur: un nouveau cru ou juste une nouvelle étiquette?*, in Galard, J. (éd.), *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*, ENSBA, Paris, 2002, pp. 269-284.
- Koster, M.L., 2003: *The Arnolfini double portrait: a simple solution*, "Apollo" 158, pp. 3-14
- Marion, J.-L., 2014: *Courbet ou la peinture à l'œil*, Flammarion, Paris.
- Meskin, A., Cohen, J., 2004: *On the Epistemic Value of Photographs*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 62 (2), pp. 197-210.
- Meskin, A., Cohen, J., 2008: *Photographs as Evidence*, in Walden, S. (éd.), *Photography and Philosophy: New Essays on the Pencil of Nature*, Wiley-Blackwell, New York, pp. 70-90.
- Panofsky, E., 1934: *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs" 64 (372), pp. 117-127.
- Panofsky, E., 1971: *Les Primitifs flamands*, trad. par D. Le Bourg, Hazan, Paris, 1992.
- Rosier-Catach, I., 2004: *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Seuil, Paris.
- Rougé, B., 2009: *Le littéralisme est un illusionnisme, ou l'erreur des modernes: autour de Manet, Stella, Warhol, Danto*, in Brogowski, L., Frangne, P.-H. (éds.), *Art, tautologie et littéralité*, PUR, Rennes, pp. 153-181.
- Rougé, B., 2010: *Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)*, in Dierkens, A., Bartholeyns, G., Golsenne, T. (éds.), *La performance des images (Problèmes d'histoire des religions, vol. XIX, 2009)*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, pp. 157-168.
- Ruskin, J., 1857: *Éléments de dessin*, trad. par E. Loechner, J. Neveux, Les Éditions Circé, Belval, 2012.
- Scheller, R., 1968: « *Als Ich Can* », "Oud Holland" 83 (2), pp. 135-139.