

# Projection Et Prolongement Du Portrait Dans Le Pictural Et Le Scriptural

Imen Mansouri, Nada Abderrazak

**Abstract**—Entre la concrétisation plastique d'un portrait et le modèle d'écriture du journal intime, il est question d'une recherche de postures. Celles-ci sont à la fois physiques, matérielles et cognitives judicieuses pour pouvoir tisser un mode d'articulation pouvant éclaircir et guider l'auteur ou le lecteur à voir le réel du portrait. Dans trois temps différents et relatifs à trois projections du portrait, ce dernier passera du support du peintre à celui de l'écrivain, mais il garde dans chaque passage une connexion spécifique à l'auteur, son vécu et sa projection.

**Keywords**— Modèle, portrait, projection, temps.

## I. INTRODUCTION

La tentative de présenter et de définir le portrait en spécifiant ses paramètres et en décelant ses spécificités qui sont très multiples est une entreprise qui remonte à très loin. C'est une question, qui dans sa présentation ainsi que dans sa projection, nous pousse à voir ce que ce portrait était dans le passé, cette tranche de temps bien agencée, pour comprendre ce qu'il est devenu dans le temps qui a suivi et qui reste quand même appartenant à ce passé. Mais ce passage a été avec une coupure radicale et un changement catégorique qui consiste en une naissance nouvelle et différente dans sa conception ainsi que dans sa concrétisation. Il est question des différences et des transformations au niveau de la forme et de la structure du portrait, un amalgame de variations et de divergences relatif à différents terrains artistiques et littéraires.

En fait, pendant un temps dans l'histoire, il était question d'un miroitement d'un modèle qui posait. L'artiste à travers son acte et son geste transportait ce que son œil voyait devant lui. Un circuit qui se déclenche entre l'œil de l'artiste, le traceur et le modèle. C'est la figuration que F. Bacon décrivait «à la fois illustratif et narratif».

Imen Mansouri/Docteur, Institut supérieur des arts et métiers de Kairouan / Université de Kairouan, Tunisie, Email : imen\_art@yahoo.fr

Nada Abderrazak/Docteur, Institut supérieur des arts et métiers de Kairouan / Université de Kairouan, Tunisie, Email: nadaabderrazak@gmail.com

Mais, ce circuit ne s'arrêtait pas au niveau du pictural, il s'est développé aussi dans le scriptural avec un miroitement littéraire propre et relatif aux paramètres de son terrain et à ses auteurs.

Passant par tous les méandres de littérature et des arts visuels (peinture, dessin, vidéo, photographie...), le portrait ainsi que l'autportrait étaient écrits et peints à partir de différents positionnements hypothétiques et suivant plusieurs conceptions propres à leurs auteurs. Le modèle reflétait des formes et des couleurs, il épousait et s'habillait de textes et de poèmes, et l'ensemble se développait et évoluait dans le temps en se transformant dans sa forme tout en gardant un fil conducteur particulier et une continuité singulière au cours de ce temps et de l'histoire. C'est ainsi qu'il a créé une historicité propre à lui.

## II. TEMPS 1: PREMIER MIROITEMENT DANS L'HISTOIRE

Dans ce développement et avec cette continuité qui est un prolongement spécifique avec une persistance de l'acte poétique, «*le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme.*», comme le définit E. Souriau.

Il était toujours porteur d'une réalité et il a resté ainsi malgré les changements qu'il a vécus dans son histoire. C'est en fait la manifestation et la concrétisation de cette réalité qui a changé relativement à la conception et à la projection de chaque auteur, le choix qu'il adopte, ainsi que la problématique qu'il opère, avec et dans son développement du portrait.

En effet, plusieurs artistes depuis l'antiquité jusqu'à la renaissance et ensuite la modernité travaillaient le portrait avec différents moyens techniques et une conception variable. Mais, ils visaient une même transcription, qui est ce degré de réalité et de réalisme, qui se figurait dans le figuratif de leurs réalisations. Ainsi, tout tournait autour de ce que voit l'œil au premier degré, soient les traits extérieurs, et non pas ce que apporte le regard perçant, c'est-à-dire les traits intérieurs.

Il était au cours de ce temps une reproduction « fidèle » du modèle, comme l'exemple le plus réaliste ou plutôt hyperréaliste qu'a connu l'histoire de la peinture, Diego

Vélasquez, un des grands maîtres de la peinture. C'est un peintre de la cour espagnole qui a peint plusieurs personnages et personnalités de son époque et surtout de la cour royale. Ses œuvres sont très spécifiques dans la picturalité hyperréaliste et unique à D. Vélasquez.

Mais en terme générale, et dans ce sens de peinture réaliste et fidèle au modèle qui posait devant le peintre, les artistes ont eu un rapport légitime avec leur modèle. Ce rapport a eu une place et une valeur pesante, un poids important dans l'histoire, mais avec des modalités différentes et relatives à leurs auteurs. De plus et surtout un rapport qui porte en lui beaucoup de significations et beaucoup de messages qu'on a pu décortiquer et qu'on a su lire qu'après une longue durée.

Le modèle émergeant à partir de la matière, qui est en pierre ou en bronze ou autres, par le biais de la sculpture ou de la couleur en formes peintes, et aussi naissant de l'encre avec le tirage d'une matrice, l'ensemble exposait le figuratif de la figure, ou même la figuration. C'est le miroitement d'un modèle. C'est-à-dire les traits d'expression, le visage ainsi que le vestimentaire du modèle et tous les détails de ce qui s'expose et se pose devant l'artiste et de ce que voit l'œil, sur et non pas dans le modèle. Ils sont les composants plastiques du portrait jusqu'à un jour J ou un temps T où l'auteur du portrait perça son modèle et l'intérieur de ce dernier émergea.

L'artiste rend dans ce nouveau temps avec ses propres actes artistiques et tout son sensible visuel un côté immanent du modèle par le biais de nombreux indices, tels que sa pose, son expression, sa physionomie, ainsi que le lieu ou l'espace qui l'entoure. Le tout entre en œuvre dans sa nouvelle composition et conception. Toute cette matière devient substance de son travail. Elle présente les nouveaux éléments que les artistes ont travaillé et ont assimilé dans leurs œuvres sous une nouvelle optique et pour un nouvel objectif qui vise et expose l'intérieur du portrait (son état psychique, sa souffrance, ses expressions...). Elle consiste en une projection et prolongement extérieur, non seulement visuel, mais aussi visible.

### III. TEMPS 2 : MIROIR CASSE

Le miroir est ainsi cassé par cette nouvelle naissance et émergence, qui suscite cette projection et ce partage d'un nouveau portrait créé à partir d'une substance et d'une matière, qui reste également véridique, et même plus véridique. En effet, cette émergence découle d'une source plus profonde qui est l'intérieur du modèle.

Il s'agit d'une projection d'une nouvelle image du portrait, se manifestant à travers une nouvelle expérience qui s'étend à partir d'une même matière, celle du modèle, ou de sa substance.

En l'occurrence, avec le miroir cassé et cette nouvelle naissance du portrait, l'artiste ainsi que le spectateur se sont retrouvés dans un positionnement qui constitue une lecture et une structure qui dépassent et débordent les limites et les frontières depuis toujours installées. D'ailleurs, devant le

portrait nouvellement présenté, le spectateur percevait un intérieur qui était longtemps caché, enveloppé et même maquillé par les couleurs de l'artiste, mais aussi les propos et les mots de l'écrivain car il avait suivi la même orientation et ce même changement d'extériorisation, mais à sa manière et suivant un style d'écriture bien déterminé. Il s'agit d'une exhibition, d'une exposition et d'un apparaître de la personne du modèle, soit une nouvelle naissance de son portrait. Aussi et en même temps, une exposition de l'auteur du portrait et une exhibition de son intérieur par le biais de son acte et de sa trace sur ses œuvres.

Ce qui s'expose dans ce sens est un portrait expressif avec un intérieur avéré et captivant, exprimé sur le visage et le corps. Avec des moyens opératoires différents et variés, chaque artiste a présenté et a développé les expressions et les sensations de ses portraits avec une logique propre à lui et à travers sa sensation. La sensation devient, sous cette optique, objet et sujet. Car elle est, selon les propos de G. Deleuze, une face tournée du sujet ainsi qu'une face tournée vers l'objet (le fait, le lieu, l'événement).

« ... à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre... ».

Ce circuit d'expressions, d'une parole à une autre sur la sensation, explique le changement phénoménal qui s'est produit dans l'histoire de l'art autour de ce sujet. Il avait pris ses débuts et a marqué le spectateur depuis le vingtième siècle. D'ailleurs, plusieurs sont les artistes qui ont passé sur ce terrain d'extériorisation comme par exemple F. Bacon, un des plus grands peintres contemporain, qui n'a pas communiqué un effet amorti sur celui qui regarde, même pour un grand amateur d'art. Ses œuvres sont réellement très marquantes et très différentes avec sa manière de présenter le modèle. De plus, son apparaître et son intention sur l'espace de son œuvre sont soulevés et traités comme une problématique nouvelle dans la lecture de l'art. Elles sont très bouleversantes et s'associent avec celles du modèle. D'ailleurs, le regardeur devant son œuvre est toujours en interrogation et parmi les questions qui interpellent son esprit c'est : Est-elle l'intention du peintre ou l'expression du modèle ?

G. Deleuze nous passe un message et une interrogation de ce peintre dans son texte, il cite : « ...peindre la sensation, ou, comme dit Bacon avec des mots très proches de Cézanne, enregistrer le fait. C'est une question très serrée et difficile que de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux. »

On remarque que tout est en changement. Le circuit, qui relit l'artiste avec le traceur et le modèle, prend une nouvelle combinaison et les éléments changent avec un nouveau rapport d'affect et d'effet sur le spectateur.

Sur l'œuvre de F. Bacon tout tourne autour du sentir en couleurs et de l'acrobatie de ses corps. Il vise l'état animal, voire l'animal lui-même, à travers et sur le corps de ses

modèles. C'est pourquoi, comme le cite G. Deleuze, «*la sensation est maîtresse de déformation, agent de déformation du corps*». Il est question, comme l'explique le même auteur et suivant un mot de P. Valéry, la sensation c'est ce qui se transmet directement en évitant le détour d'une histoire à raconter.

Nous pouvons voir ainsi le changement qu'avaient pris le corps et le visage qui se présente dans ce sens en chair et en couleur. Toute la lecture de l'œuvre change.

«*On le sait, Francis Bacon a peint des portraits, des autoportraits, des têtes, des corps, cabossés, dépecés, lacérés, bousculés. Et pourtant, de ces portraits, sort la ressemblance ; de ces corps, de ces cris, émanent une interrogation, et un doute permanents*», cite Simon Douket dans une émission sur France Culture à propos de «*une vie une œuvre : Francis Bacon 1909 – 1992*».

Cet artiste, avec une logique propre à lui, que G. Deleuze a traité dans son ouvrage «*logique de sensation*», met sous notre regard le nouveau portrait où il dénude totalement le corps. Il ne s'agit pas d'un dénudement habituel ou un dénudement pris au sens premier, mais d'un approfondissement de ce qui est présenté. Il vise une projection extérieure d'une facette intérieure du modèle, ce qui est beaucoup plus profond, soit ce qui ne peut être dit. D'ailleurs, F. Bacon cite dans ce sens que «*la nudité est inconvenante, celle de l'âme comme celle du corps*».

La peinture de cet artiste met en œuvre le corps, avec un travail spécifique sur la chair de ce corps, en essayant de mettre en valeur la peur et l'horreur de ce corps sans tomber dans la figuration habituelle. Ce peintre était dans un refus catégorique de ce qui est figuration, illustration ou narration et même représentation. Il exploite tout l'espace, le lieu et la figure et non pas la figuration habituelle d'un portrait ou d'un corps. Ces corps étaient déformés. La peur, la souffrance ainsi qu'une laideur spécifique à son style, sont marquées sur les visages. Le tout, dans le contexte de l'horreur et de la peur, est ancré dans la chair. D'ailleurs, lorsqu'il retourne sur ses propres tableaux pour les juger il se détourne – comme le cite G. Deleuze – «*de tous ceux qui sont « sensationnels », parce que la figuration qui y subsiste reconstitue même secondairement une scène d'horreur*», et «*dés qu'il y'a l'horreur, une histoire se réintroduit...*»

C'est ainsi que F. Bacon s'est adressé, ou plutôt, s'est attaqué à ses spectateurs avec la facette brutale de sa peinture. Il avançait en évitant ce qu'il appelle «*la belle apparence plastique*» en prenant son propre chemin qui est une réaction de refus, non pas de la peinture elle-même, mais de ce qu'elle camoufle en vérité. Ainsi, il cristallise parfaitement son intention par ce qu'il présente, malgré que ce qu'il expose peut cerner parfaitement son idée (surtout par rapport à la viande qui évoque la mort) ou pousser le spectateur à une lecture autre et une malvoyance qui est un objet vu et lu à travers les mêmes éléments plastiques et visuels de son œuvre. F. Bacon veut peindre le fait et restaurer la brutalité

du corps et sa vitalité par son positionnement et par ce jeu sur la peau qui est une frontière entre l'extérieur et l'intérieur qu'il élimine complètement, et met tout sous le regard du spectateur.

Et «*tout*» veut dire, avec le raisonnement et les propos de ce peintre, «*ce qui ne se dit pas, on le peint*».

Dans ce sens, G. Deleuze a travaillé sur cette peinture de F. Bacon pour mettre au clair ce qu'il appelle «*sensation colorante*», sans tomber dans une étude analytique de sa peinture. Car cet auteur a décelé à partir de cet art baconien des thématiques nouvelles qui sont la figure, la sensation et l'acte de peindre. Ces thématiques ont submergé dans le cercle artistique contemporain très différemment en débutant par une interrogation que ce peintre a créé en nous, et que cet auteur a souligné. Il s'agit de ce que cherche F. Bacon par ce procédé.

«*C'est un procédé très simple qui consiste à isoler la Figure*»

Pourquoi isoler la figure ?

«*Bacon le dit souvent : pour conjuguer le caractère figuratif, illustratif, narratif, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée. La peinture n'a ni modèle à présenter, ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif ; vers la forme pure, par abstraction, ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation. Si le peintre tient à la figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au figuratif*». (G. Deleuze)

Voilà la spécificité de la vision de F. Bacon par rapport à ce qui est figure et figuratif ou figural ; c'est alors un champ nouveau qui s'ouvre et une interprétation propre à lui. Suivant cette logique et ces différences picturales de F. Bacon ainsi que la lecture et le regard porté par G. Deleuze, toute cette panoplie de spécificités nous oriente vers *le ici et le là-bas* de l'artiste car, comme le dit M. Heidegger, il s'agit de son *apparaître* et de son *intention* sur son lieu pictural.

En fait, le dialogue entre l'artiste et son espace, et l'entrelacement de son corps ainsi que sa manifestation, non seulement dans l'acte de peindre mais aussi dans le résultat qu'il nous transmet semble être dans l'évidence d'une interprétation corporelle. Mais, il est beaucoup plus complexe car il est question d'une articulation entre, ce que M. Heidegger nomme; rapprochement – éloignement. Un entrelacs entre le *ici* et *là-bas* qui, au moment de l'éloignement du peintre, il est dans un rapprochement singulier, celui de son *apparaître* et son *intention*.

«*Ôter le lointain : rapprocher – ainsi rapprochement et proximité sont les caractères du dasein au monde*», comme le cite cet auteur dans son livre «*Etre et temps*» (le livre qui a le plus influencé la pensée du vingtième siècle dans différents domaines) aussi «*voyant là-bas, en tendant là-bas, allant là-bas, le dasein n'est pas ici mais là-bas (là-bas où il voit, où il entend, où il va)*».

C'est une schématisation d'un lieu de débat qui se

déclenche sur le lieu d'une peinture de F. Bacon, surtout si on part avec le principe de M. Heidegger lorsqu'il considère l'artiste sur le *là-bas*. C'est un rapprochement entre le corps et le lieu, ou plus clairement dit, une identification de l'un à travers l'autre. E. Escoubas cite à partir du texte de M. Heidegger : « *qu'un corps n'est pas une étendue décrite par figure et par mouvement, mais un lieu et qu'un lieu est un « avoir lieu », un événement, un apparaître* ». C'est ainsi qu'il est une perception et un apparaître qui est un exercice d'éloignement pour une confrontation directe et indirecte, soit un rapprochement. C'est-à-dire, où l'artiste ôte le loin, il se rapproche. Il est toujours sur le lieu ou l'espace pictural au moment même de son éloignement sur *là-bas*, puisque il pousse le regardeur à s'affronter avec son *apparaître* et son *intention*. Le peintre reste ainsi toujours sur ses lieux propres, et c'est le point de croisement qui nous penche à revoir et à se rapprocher de l'artiste à travers son acte artistique et nous pousse à dire que c'est l'artiste même qui *apparaît*.

#### IV. TEMPS 3 : MIROITEMENT D'UN DEDANS SUR UN DEHORS : LE JOURNAL INTIME

L'acte artistique est en général une concrétisation d'une sensibilité et une empreinte de soi. Chacun, en adoptant ses paramètres et ses manières propres, peut plonger son être, son esprit et tout son corps dans l'urgence des sens et du sens, réalisant et produisant les cheminements spécifiques de l'un et du multiple, pour s'affranchir comme une réalité constitutive ouverte sur la continuité possible. Ceci comme tout acte de vie dans « *l'entrelacs et le chiasme* » (dirait M.M. Ponty), dans l'infini de la pensée. De cette façon, il instaure l'unité dans la pluralité. Il s'agit d'un quotidien et d'un vécu au cours duquel un geste invite l'autre, les écrits invitent les couleurs qui invitent les dessins. C'est un travail infini qui concrétise tout ce qui peut interpeller et sensibiliser l'être. Ainsi, une unité se matérialise dans ce quotidien que lui aussi peut se matérialiser.

En l'occurrence, les écritures, les dessins, et tout acte artistique peut être une sorte de descriptif à son auteur, soit une trace qui le définit et elle se spécifie par son infini. Elle est unique certes, vu l'unicité de chaque trace dans sa concrétisation, dans sa conception et dans sa réalisation tout en restant variable et modifiable au cours d'un temps propre à son auteur.

Sous cette optique, un arrêt est indispensable pour poser correctement un regard sur cette unité. Cette unité qui est une substance propre à l'être, par le biais de son acte, l'expose, l'exhibe et l'extériorise et c'est ainsi qu'elle devient l'apparaître de l'être. Une unité qui habite son intérieur et se matérialise à travers l'acte au cours du temps. De plus, elle devient porteuse des spécificités et des caractéristiques de la personne. Elle est un objet d'étude qui incarne en-elle les traits et les lignes porteuses d'un portrait et aussi d'un parcours, vu le rôle que joue le facteur du temps avec ses actes artistiques, ses cheminements distinctifs et identifiants qui

sont, comme le cite M. Heidegger, chemins uniques. Ils peuvent être aussi la vérité et la pensée de la personne en question. C'est-à-dire, dans cet amalgame des traits et d'éléments qui s'enchaînent qui s'agencent et qui s'éparpillent, peut apparaître le portrait originaire de l'auteur. Ceci, dans cet entrelacement d'éléments et dans un enjeu très distinctif et typique au détail car l'auteur de l'acte artistique est toujours en train de se projeter à travers chaque geste de rapprochement et d'éloignement. On peut détecter cela à travers l'ensemble, mais aussi par un détail soulevé.

En effet, ce détail, « *isolé et identifié* », est une signature de l'artiste. D. Arasse le présente parfaitement dans son livre « *le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* » et nous cite qu'il « *ferait affleurer ce qui saurait voir le jour* ».

Notamment en littérature, le portrait est une description de la personne et il donne en ordre successif ce que la vue cherche simultanément. Le portrait littéraire peut indiquer des aspects non visibles et il ne peut pas montrer des traits du modèle. Mais, il évoque l'allure de la personne, comme le cite E. Souriau, « *ce n'est ni une représentation, ni une description mais une évocation* ».

Partant de ce genre de principes de spécificités et d'unicités qui reflètent et projettent l'auteur d'un texte, le journal intime est parmi les exemples appropriés à cette problématique du portrait et de l'autoportrait. Un support simple dans sa forme mais très complexe dans son fond. Le journal intime est un support qui présente une chronologie particulière qui joue un rôle capitale dans cette affaire de concrétisation dans ce présent du faire, ainsi que sa projection dans son futur propre et particulier. Il peut être l'identifiant de la personne. D'ailleurs plusieurs artistes se sont retrouvées à travers et dans leurs écritures, et en plus, nous les avons reconnues par la lecture de leurs écrits et dans les interlignes de leurs journaux. Ces artistes, par leur implication à l'écriture, ont été un centre d'intérêt important.

En effet, par la traversée des pages du journal intime, le profil de l'auteur émerge, et le portrait se dessine. Ainsi, nous pouvons comprendre davantage l'importance de cette pratique en tant que stratégie qui fait valoir tout le sensible, l'intime et le cognitif de l'auteur, soit un portrait immanent et originaire.

Cette pratique consiste en une implication sans limites et sans frontières d'une écriture avec une absence totale de structure. Mêmes les structures narratifs sont adoptées avec un style particulier qui est en jeu entre ce qui est narration et parfois récit. Tout peut tourner au moment de la lecture autour de la question Deleuzienne de « *ce qui s'est passé?* ». Mais, l'écriture reste indépendante, ou plutôt, avec un rapport très spécifique avec la logique du récit.

B. Didier présente cette écriture du journal en tant qu'œuvre littéraire en forme et en structure, dans son livre « *le journal intime* », avec une forme paradoxale. Car il est vrai qu'elle présente et elle projette une partie de ce qui s'est passé, et ceci met le doigt sur la narration, le récit ou le roman de G. Deleuze, mais aussi elle s'éloigne de sa structure

et de ses paramètres.

« *A priori ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de logique de récit, comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente : il n'a pas vraiment de récit* ».

L'auteur est dans ce sens, en même temps narrateur ainsi que personnage, et c'est à partir de ce principe qu'on remarque que les limites deviennent difficiles et parfois s'effacent complètement. Cette identité auteur-narrateur-personnage peut être camouflée de façon beaucoup plus durable. Ainsi, les limites deviennent difficiles à établir. Et le point le plus important dans ce mélange et dans cette structure camouflée de l'identité, c'est la substance intérieure ou intrinsèque projetée par cette écriture, puisque il est question d'expérience vécu et ancré sur les pages, et de durée par le facteur du temps et la chronologie de ce phénomène.

Notamment, chez certains auteurs de ce genre d'écriture, ceux qu'on appelle « diaristes » où l'altérité s'accroît, au lieu d'utiliser leurs propres prénoms, ils s'en forgent une invention, « *le « il » marque chez l'auteur qu'il envisage consciemment ou non, la possibilité d'une mort de « je », en tout cas, il est le signe même de cette mort dans le texte, puisque, pour un moment du moins, le « je » va disparaître de la page, remplacé par cet autre, cet homme qui lui ressemble comme un frère, mais qu'il n'est pas tout à fait lui, le « il »* ».

Ici, un élément de distanciation s'intègre et accentue l'entrelacement entre un éloignement et un rapprochement qui se développe en un rapprochement-éloignement. C'est-à-dire, dans ce détachement même de l'auteur où il tente de s'évader du texte et non du contexte, il est implicitement et explicitement, au cœur du texte même et sur son lieu. Il forge ainsi sa présence par cette projection, ce prolongement et cette continuité avec son texte. « *Le diariste se regarde alors du dehors, parce qu'il s'imagine dans un futur lointain...* », cite encore B. Didier dans ce même sens, c'est-à-dire, dans ce positionnement du dehors qui se projette vers un autre temps.

C'est alors un entrelacement qui suscite une vraie projection extérieure du personnage par le biais de l'écriture. C'est-à-dire, à partir de sa substance interne et avec son encre sur ce support de dedans, comme l'appelle B. Didier, qui assimile tous les éléments et les incarne à sa matière et à sa substance pour l'enrichir et l'alimenter davantage. Ainsi, l'unité et la substance du dedans de la personne sont projetées à l'extérieur, dans un futur ou pour une forme de temps futur. Ceci présentera à travers ce processus de projection le portrait intact qui sera projeté et partagé sur le ou les lieux du texte écrit. C'est un miroitement scriptural dehors.

Le journal est alors une articulation, un va et vient continu entre un dedans et un dehors. Un dedans qui est les écrits, les bribes de texte, tout l'intime et tout le sensible, et aussi la substance de la personne (comme l'appelle Bergson) et le dehors c'est le social, l'entourage et toutes les confrontations avec le monde extérieur et aussi avec d'autres mondes. Dans

cet enjeu et ces liaisons et combinaisons, se développe la projection relative à un regard intrinsèque, soit un regard qui se développe dans une chronologie bien déterminée propre à l'auteur.

Ceci est aussi un miroitement du modèle. Ce modèle est, dans ce sens, l'écrivain. Le miroitement est, dans ce cas, très différent. Car, ce n'est pas le modèle tel qu'il est, ou qui apparaît superficiellement, mais c'est le fond de la personne elle-même, soit une projection qui pousse le lecteur à voir le portait qui n'est pas visible, mais lisible, interprété et imaginé et surtout projeté et partagé par ses écrits. Et ceci, dans une implication très spécifique et profonde de l'auteur avec son texte. Un auteur qui connecte et qui communique son monde de dedans avec d'autres mondes, soit tout le dehors, à commencer par le monde de celui qui est en train lire.

## V. CONCLUSION

Le portait appartient à un champ de formes, de couleurs et d'écritures, soient toutes les modalités d'expression et de communication dans un système phénoménologique. Il s'avère alors que sa réalité créatrice, comme démarche ou comme résultat, est beaucoup plus le fruit d'une véritable articulation. Ce même résultat s'ancre dans la réalité matérielle et plastique associée à une capacité à saisir des constructions vivantes et organiques, comme parcelles de nous-mêmes et dimension spirituelle du faire portant à la connaissance.

Tout travail d'écriture ou de peinture du portrait serait alors une sorte de combinaison qui pourrait offrir et permettre des configurations formelles, révélant à l'un comme à l'autre (l'écrit et le peint) un certain sens enfoui et caché. C'est une concentration permanente sur le faire, le geste et l'acte : une recherche perpétuelle et infinie de la trace, mais le tout dans le même sens qui est cette naissance d'un portrait intact et qui sera le fruit de toute cette panoplie. « *Les gestes donnent en effet des informations, ils montrent, miment, etc. ...* » (Comme le cite E. Souriau).

## REFERENCES

- [1] E. Souriau, "Vocabulaire d'esthétique", Puf - juillet 2006- pp. 793-1161.
- [2] F. Bacon, cité par G. Deleuze dans "Francis Bacon : Logique de la sensation" (Paris: seuil / coll. *L'ordre philosophique*, 2002), pp. 39-40.
- [3] G. Deleuze, "Francis Bacon : Logique de la sensation", *Editions de la différence*, 1981, pp. 27-125.
- [4] M. Heidegger, "Être et Temps", 1927 (traduction de Boehm et Waelhens, Gallimard). Extrait de Denis Huismans et Marie-Agnès Malfray, *Les Pages les plus célèbres de la philosophie occidentale*, Perrin, 2000, pp. 537-538.
- [5] E. Escoubas, "Thèmes Fondamentaux de l'Esthétique Phénoménologique Française: Maurice Merleau-Ponty et Henri Maldiney," *Revue de philosophie portugaise*, 2011, pp. 433-448.
- [6] M.M. Ponty, "Le visible et l'invisible," Coll. « Tel ». Paris: Gallimard, 1964.
- [7] D. Arasse, "Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture," *éd. Flammarion, Champs arts n°624*, 2009, pp. 8.
- [8] B. Didier, "Le journal intime", Paris, Puf, 1991, pp. 15-148.