

Tirer le portrait

L'autre portrait de Jean-Luc Nancy, Galilée, 114 p.

Ginette Michaud

Number 250, Fall 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73129ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2014). Review of [Tirer le portrait / *L'autre portrait* de Jean-Luc Nancy, Galilée, 114 p.] *Spirale*, (250), 58–59.

Tirer le portrait

PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE



PAR GINETTE MICHAUD

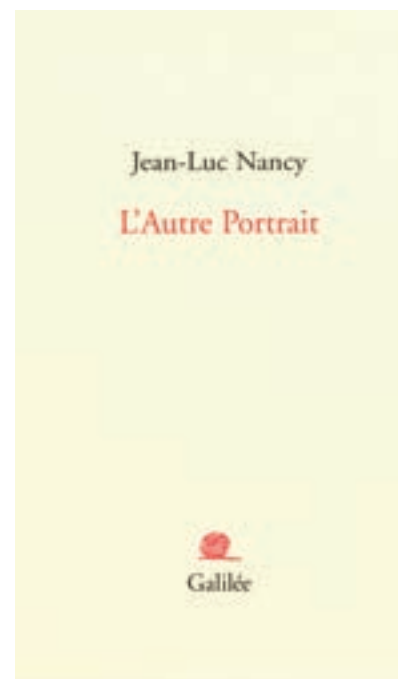
L'AUTRE PORTRAIT de Jean-Luc Nancy Galilée, 114 p.

Cet essai de Jean-Luc Nancy reprend la question du portrait abordée il y a une quinzaine d'années dans un petit opuscule inaugural en quelque sorte, *Le regard du portrait* (Galilée, 2000), qui allait droit au cœur du sujet, en mettant au foyer de sa réflexion le regard, voire l'œil écarquillé, exorbité, pour en cerner l'insondable fond¹. Dans *L'autre portrait*, Nancy élargit la question à celle du genre, saisi ici à travers non seulement son « caractère ancien, traditionnel » mais surtout son devenir (transformations, ruptures, surprises). Il se concentre sur ce qui, dans tout portrait, relève du « point focal de la "figuration" en général » – la question de la *mimésis* – et s'intéresse donc à ce qui scelle dans cette persistante modalité artistique particulière quelque chose de la figure en général en l'analysant à partir de trois aspects spécifiques : ceux « de la représentation, de la fiction, donc de la présence et de la vérité; du visage, de la présence de l'absence; de l'autre, de sa proximité, de sa distance ».

D'abord conçu pour l'exposition éponyme dont Nancy assura le commissariat au Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento qui eut lieu d'octobre 2013 à janvier 2014, ce traité du portrait, suite de treize fragments et trois codas, met l'accent dès le titre (plus suggestif en italien : *L'altro ritratto*) sur le retrait en jeu dans tout portrait : l'« autre portrait », ce n'est pas seulement un portrait différent mais le portrait « retiré », c'est-à-dire « l'autre en tant qu'autre du même [...] considéré dans un retrait – une retraite, un recul, voire une disparition – qui serait lui-même un effet ou une propriété du portrait ». « *Ritratto* » a en effet la chance de nouer l'« intrigante complexité sémantique » qui intéresse Nancy, alliant le sens « ordinaire » de la « caractéristique »,

de la représentation, d'une part, et « l'extraction du trait, l'action de le tirer hors du modèle pour le reproduire », d'autre part, produisant, contre l'imitation du modèle ou grâce à elle, en elle, « le retrait, la rétraction ou le retirement ». Une tension se fait ainsi jour entre la reproduction, la ressemblance (que traduit si bien l'exclamation appelée par tout portrait : « *c'est tout à fait lui!* »), et l'intensité qui absorbe, transforme et dépasse tout aspect du « modèle », soulignant par sa mise en présence exacerbée « l'absence du modèle, voire sa disparition » et portant dès lors « à l'incandescence la problématique de la représentation ou de la figure ».

Mais qui, ou quoi, voit-on dans ce « voyant » qui nous regarde? Ce n'est plus alors simplement que sujet et modèle se « ressemblent » : la reconnaissance qui advient dans le portrait tient à autre chose, à « l'autre rendu plus inconnu qu'avant cette reconnaissance », l'autre rendu à son énigme, une énigme qu'il ne s'agit plus de dévoiler mais de révéler. D'autant plus que le portrait, qui a intrinsèquement partie liée avec la mort (on le sait, tout portrait est masque mortuaire, « apostrophe muette » pour emprunter au titre de l'ouvrage de Jean-Christophe Bailly sur les émouvants portraits funéraires du Fayoum), convertit, autre paradoxe, « l'absence de la personne présente en présence de la personne absente », tenant d'une « présence qui ne recouvre rien ni ne manifeste rien que le creux de tout son volume » : l'autre portrait exerce ainsi une « redoutable autorité », écrit Nancy, il « avertit le spectateur de l'ouverture en lui-même d'une absence semblable » – et c'est alors, là, « en moi que retentit l'écho de ce retrait ».



TEL QU'EN LUI-MÊME, TOUJOURS AUTRE

Le portrait tend donc tout à la fois à combler et à décevoir le « désir d'une ressemblance simple et claire ». À vrai dire, déjà à ce niveau de la représentation, rien n'est simple. Car si tout portrait compose une caractérisation, celle-ci « opère une configuration originale par laquelle se distingue une propriété singulière », ce qu'avait déjà excellemment perçu La Bruyère dans ses inclassables *Caractères*². Le portrait vise la mêmété, le « tel » du sujet, mais il le fait de telle manière, justement, si distincte, si singulière, si remarquable, qu'il exhibe chaque fois « un nouveau caractère, une nouvelle variante, nuance ou tonalité » qui le rend... original, c'est-à-dire à la fois *tel* et *autre*. Le

portrait vise simultanément deux cibles, ce qui lui donne peut-être ce regard quelque peu louche : d'une part, il se mire dans sa « gloire publique » (même quand il s'agit d'un anonyme ou d'un quidam); d'autre part, il met toujours en scène, même discrètement, son intimité. Nancy condense cette transaction contradictoire dans une belle formule : « *Les deux semblent se repousser l'une l'autre, mais chacune pourtant appelle l'autre en somme pour se soutenir : l'intimité veut être signalée, reconnue pour être respectée; la notoriété veut qu'on la devine habitée par un secret.* »

Mais au-delà de l'une ou l'autre de ces visées, c'est encore à une autre réalité, inaccessible, que s'adresse le portrait, c'est un « *insondable* » qu'il entend « *pénétr[er] et expos[er]* » : « *le recul, le retranchement ou le retrait d'une altérité* », qui est tout aussi bien picturale qu'ontologique. Car ce qui est invisible ne relève pas de la perception, mais de « *la vision elle-même, qui par définition ne peut se retourner sur soi* ». Nancy fait de cette condition du regard qui ne peut se voir et qui pourtant veut voir la vision, « *sa vision* » précise-t-il, non seulement « *le cœur de l'art visuel* » mais le cœur du rapport à soi. Dans le portrait, l'œil s'éprouve ainsi lui-même en son fond, il se projette moins au-dehors qu'il ne se retire en lui-même, cette obscurité étant ce que le portraitiste tente de donner à voir.

PORTRAIT : PRÉSENTATION DE SOI COMME AUTRE

Même si toute peinture, avance Nancy, pourrait être dite « *“métaphore” du portrait* » et celui-ci dès lors prendre une extension indéfinie (paysage, scènes, natures mortes, tout pourrait être « *portraict* » de cette intensification), il retient tout de même le visage comme son association cardinale (« *un visage fut un portrait avant d'être une face* »), cette face qui « *est aussi celle sur laquelle paraît le regard* », tout à la puissance de la vision au-devant de lui, qu'il fixe tout autant qu'elle le fixe, lui, en tant que corps regardé (et depuis les peintures pariétales, l'homme est tout à la fois « *proie, obstacle, menace* », projeté vers cet ailleurs à l'égal de sa propre « *région “intérieure”* »).

C'est ce « *rapport à quelque chose et à d'autres corps dans un monde* », cette tension du rapport que Nancy retrouve dans le portrait où ce qui importe, c'est moins le « *réalisme* », « *la reproduction de formes*

exactement identifiables », que la *mimêsis*, d'ailleurs contemporaine de l'invention du portrait, comme il le souligne. Qu'est-ce à dire ? Ce n'est pas tant la ressemblance qui forme ici l'essentiel que le fait que la *mimêsis* « *engage bien plutôt une métamorphose de l'acte que nous nommons “artistique”* » : la *mimêsis* « *ne “figure” pas les dieux “sous des apparences” humaines, écrit Nancy. Elle fait venir la présence divine dans un appareil qui est celui de l'homme* », tout comme la *politeia* dans l'ordre du politique et le *logos* dans celui de la logique. La *mimêsis* « *porte postulation de l'autonomie* », une autonomie qui survient « *exactement au lieu et dans le mouvement de ce retrait* » des dieux, ces « *autres* ».

Rendu en ce point de son argument, presque à mi-parcours de l'essai (fragment VI), Nancy s'engage, pour éclairer cette « *ressemblance autonome* » d'une figure non plus analogique ou allégorique mais en laquelle « *réside le divin* », dans un « *léger détour* » par la question du « *sujet* », terme désignant d'abord « *substance* » (« *cela qui est posé dessous* »), avant de signifier « *l'unité insubstituable d'un “être soi”* » (conscience, identité, personnalité, entité juridique) où être « *quelqu'un* » signifie « *être reconnu par lui-même et par les autres en tant que le même que soi* » – reconnaissance qui est bien évidemment aussi celle du portrait. C'est même cette « *invisible mêmété que la mimêsis doit donc faire voir – et même faire voir en tant qu'elle se dérobe* », affirme Nancy, donnant lieu à une « *mutation mimétique* » en quelque sorte où l'intériorité elle-même s'excèdera des traits de l'altérité et de l'étrangeté. D'où la double contrainte qui contracte tout portrait entre *réalisme* et « *infigurabilité* » du soi, entre l'imitation de figures réelles et l'idéalisation du canon esthétique, les plus réussis instillant une ambivalence entre les deux registres.

VERA ICONA

Dans le fragment VIII, Nancy consacre des pages essentielles au christianisme, « *dans son tressage judéo-grec* », en rouvrant la question de la ressemblance de l'homme à l'image de Dieu. Commentant l'interdit de représentation de l'image de Dieu, il écrit, en prenant appui sur l'« *autoportrait théophanique* » de Dürer (*Autoportrait à la fourrure*, 1500) : « *Si d'une part il est clair qu'il n'y a pas de portrait du Christ, il est d'autre part non moins clair que le portrait d'un homme ouvre à quelque chose de*

divin, et singulièrement dans le portrait du peintre si ce dernier ravive en peignant le geste de la création ou bien reçoit son art de Dieu lui-même. » Cette quête de l'*autos* comme altérité de soi trouvera plus tard son expression la plus forte dans les nombreux autoportraits de Rembrandt ou encore dans les métamorphoses d'un artiste contemporain comme Urs Lüthi. Si, de Rembrandt à Lüthi, Nancy note bien un changement dans la « *tonalité affective du portrait* », il ne s'agit toutefois pas de « *psychologie* », mais d'un déplacement du schème de la *mimêsis*, « *sans doute déjà au travail chez Rembrandt* », et où le sujet du portrait « *s'est toujours-déjà retiré et altéré (voire aliéné, devenu étranger ou bien affolé...)* », la *mimêsis* se pensant « *en sa vérité sans modèle donné* », son « *vrai modèle [étant] dans son exécution même* ».

La dernière section de l'essai et ses trois codas font la part belle à la question du portrait dans ses défigurations et transfigurations contemporaines, même si Nancy n'adhère pas lui-même à cette classification de l'art. La plus forte image de ce portrait fluide, en fuite, est peut-être captée dans le *Narciso* d'Oscar Muñoz, où un portrait, tracé au charbon sur l'eau, flotte puis s'écoule au fond du lavabo. Sans doute tout portrait se joue-t-il pour Nancy toujours sur ce fond sans fond, « *ne cherch[ant] pas à capter l'identité d'une figure* », mais ce qui, en elle, reste « *l'indéfigurable même* », selon la belle expression d'Alain Buisine dont Nancy cite ces lignes : « *Peut-être est-ce justement cela un visage quand nous le découvrons dans sa vérité : une impression aussi fugace que tenace.* » Éclipse, suspens, partage fuyant : dans cette « *apparition de la disparition* », le sujet « *s'apparaît sans se reconnaître et s'il se reconnaît il ne s'apparaît plus : il s'est retiré dans son portrait* ». Nul doute aussi que, décrivant cette « *essentielle instabilité* » du portrait, Jean-Luc Nancy offre ici du même trait elliptique son autoportrait piqué au vif et nous fait sentir son bougé encore. ⊥

1. Cf. mon compte rendu, « *Se dépeindre* », *Spirale*, n° 174, septembre-octobre 2000, p. 33-34.

2. On notera une conjonction intéressante de réflexions, d'horizons très différents, mais non sans point de rencontre, autour des *Caractères* : cf. l'essai philosophique de Jérôme Lèbre, *Les caractères impossibles* (Bayard, 2014) et le dernier ouvrage de Christine Angot, *La petite foule* (Flammarion, 2014), à l'enseigne de La Bruyère cité en épigraphe et partout présent dans ces portraits.