



portrait conçu pour la reconnaissance¹, elle ne l'est pas à l'art du portrait, et même au point qu'on peut très légitimement dire que le modèle est inessentiel au portrait, ou plus exactement qu'il en est l'essentiellement absent dont seule importe l'absence, et non la reconnaissance. La ressemblance n'a rien à voir avec la reconnaissance. Nous ne voyons jamais les originaux de l'immense majorité des portraits que nous contemplons, et ce n'est pas un hasard si l'identité de Mona Lisa, archétype des portraits, reste incertaine jusqu'à son sexe et autant que le sens ou l'inflexion de son sourire (ou bien c'est précisément cette incertitude qui lui a conféré sa place légendaire). Il se peut même que nous admirions des portraits qui en leur temps furent jugés insatisfaisants du point de vue de la reconnaissance².

Voici l'autoportrait de Johannes Gump (vers 1646)¹. Sa composition bien particulière lui a valu une certaine notoriété. Comme beaucoup d'autoportraits, il est moins consacré à la représentation d'une personne qu'à la représentation de l'acte ou du procédé de la représentation. C'est moins le peintre qui se peint, que le peindre, et la peinture est ici le sujet, dans tous les sens du mot. Elle est, très ostensiblement, le sujet de sa ressemblance.

Le peintre ou le peintre peint la scène entière, qui implique deux représentations de son visage, celle du miroir où il devient son propre modèle, et celle du tableau qu'il exécute². Cela fait deux fois la ressemblance, et cela fait, on le voit aussitôt, deux ressemblances distinctes. Le tableau montre la dissemblance des ressemblances.

L'image du miroir et celle du portrait sont identiques (le portrait étant inversé comme le miroir : témoin la mèche de cheveux), à la différence près des regards : le regard du miroir plonge dans celui du peintre qui se regarde ; celui du portrait, en revanche, regarde de côté, c'est-à-dire restitue le mouvement des yeux que le peintre doit faire pour passer du miroir à la toile. De ce fait, le regard du portrait ne se regarde plus, mais regarde celui qui regarde la toile – et par conséquent il regarde le peintre en train de peindre, le « même » qui devient ainsi « autre », et il regarde aussi, du « même » coup, un futur spectateur du tableau. Le regard du ou dans le miroir est fixé sur l'original ou le modèle, celui du ou dans le tableau se porte sur le peint/dre¹.

Où figure donc la juste ressemblance ? Dans le miroir ou dans le portrait ? Le tableau nous fournit très expressément la réponse par les deux animaux domestiques dressés furieux l'un contre l'autre : le chien, situé sous le portrait et au premier plan, symbolise la fidélité², tandis que le chat, sous le miroir et plus en arrière, indique, sinon l'infidélité, du moins une fidélité moins nette ou moins vive. (Pour souligner encore la différence, le nom de Johannes Gump figure sur le papier posé au sommet du portrait.) Si le miroir est moins fidèle, c'est que la ressemblance formellement exacte qu'il fournit (moyennant l'inversion des côtés) n'est pas encore la ressemblance que produit la peinture. Et comme il ne s'agit pas de redresser l'inversion du miroir, la différence doit tenir à la différence des regards. Le regard dans le miroir n'est occupé qu'à se scruter et ne livre rien qu'une attention technique. Le regard du portrait se porte ailleurs, il guette un regard jeté sur lui, il guette une possibilité d'attention ou de rencontre indéfinie, il mobilise ainsi, par quelques traits discrets, tout le visage (pour ne rien dire de la différence d'éclairage), enfin il montre une personne plutôt que les traits d'un modèle. La ressemblance fidèle consiste bien à montrer autre chose que la correspondance des traits.

Jean-Luc Nancy

Le regard du portrait, Paris, Galilée, 2000.