

1.4 L'IMMEMORIAL. NANCY ET LE PORTRAIT

[THE IMMEMORIAL. NANCY AND THE PORTRAIT]

CLEMENS-CARL HÄRLE¹

Universidade de Siena – Siena, Toscana, Itália

Résumé: Ce petit essai tourne autour de deux textes de Jean-Luc Nancy sur le portrait où, mine de rien, il développe une thèse sur l'art, la peinture et la figuration en générale. L'auteur commence par localiser dans la représentation du visage humain un double mouvement contradictoire d'apparition et de retrait, qui suscite une notion paradoxale de «même» et de «memété»: le visage figuré ne suscite pas une mimesis identificatoire, le «même», manifeste dans la reconnaissance du visage: c'est un tel (ou telle), est suscité dans une «invisible memété» en tant qu'elle se dérobe. On comprend comment cette thèse déplace toute notion d'identité, de sujet ou de moi: la memété dont il s'agit implique toujours une altérité, un rapport de soi à soi.

Mots-clés: portrait; même; sujet; peinture

Resumo: Este pequeno ensaio gira em torno de dois textos de Jean-Luc Nancy sobre o retrato, onde, com ar de quem não quer nada, ele desenvolve uma tese sobre a arte, a pintura, e a figuração em geral. O autor começa localizando na representação do rosto humano um movimento duplo, contraditório, de aparição e retirada, que suscita uma noção paradoxal de «mesmo» e de «mesmidade»: o rosto figurado não provoca uma mimesis identificatória, o «mesmo» manifesto no reconhecimento: é ele (ou ela), é suscitado em uma «invisível mesmidade» enquanto ela se retira. Comprendemos como essa tese desloca toda noção de identidade, de sujeito e de eu: o mesmo de se trata implica sempre uma alteridade, uma relação de si consigo mesmo.

Palavras-chave: retrato; mesmo; sujeito; pintura

Les écrits de Jean-Luc Nancy sur l'art témoignent d'un double amour, l'amour de l'art et l'amour du concept. L'amour de l'art est surtout un amour pour certaines œuvres. C'est la capacité et, en même temps, le désir de se laisser saisir par des œuvres toujours singulières, par la *Visitation* de Pontormo, l'*Annonciation* de Fra Angelico à Cortona ou *Le jeune homme à la tête de mort* de Cézanne, pour en nommer juste quelques-unes. Mais c'est aussi un amour pour des peintres, parfois des amis, comme Hantai, Barcelò ou François Martin, ou pour un geste spécifique comme le dessin.

L'amour de l'art est silencieux. Il peut captiver le regard, livrer des surprises et suggérer des intuitions. Mais pour s'exprimer et s'écrire, il a besoin du langage et du concept. Le travail conceptuel sur l'art, l'interrogation et la réécriture, la déconstruction des langages disponibles, atteint une densité rare dans les écrits de Jean-Luc Nancy sur le portrait. Ce travail mobilise et transforme tout un réseau, un champ ou une cascade de concepts : visage, regard, présence, ressemblance, représentation, mimesis, image. Car « avec le portrait – avec ses façons, ses manières, ses éclipses et ses ruines – se joue le sort de la figure en général [...] Dans le portrait se retrace, se retire, se rejoue très sensiblement sous nos yeux la possibilité pour nous d'être présents » (*AP*, 11). En d'autres termes, bien plus qu'un genre pictural parmi d'autres, le portrait est plutôt le terrain exemplaire où se dégagent les conditions de possibilité de la figuration – et éventuellement aussi peut-être l'urgence de la non-figuration.

Au sens courant, un portrait est la représentation d'un être humain, surtout de son visage, abstrait le plus qu'il est possible de toute coordonnée spatio-temporelle. Le visage, quelquefois avec le buste, et le regard, valent en tant que tels, en eux-mêmes, soustraits à leur monde qui ne survit que sous une forme épurée, faite de résidus, renvois ou emblèmes. Le *Portrait de Baudelaire* de Courbet ne fait pas exception, qui montre le poète assis à son bureau, perdu dans la lecture. Les *Otages* de Fautrier exaspèrent cette éclipse du contexte, en réduisant le visage à une flaque ectoplasmique suspendue dans une sorte de boue sombre. Dans le portrait classique, l'épiphanie de la figure humaine et de son visage est l'effet d'un double mouvement. D'un côté, en tant que représentation ou « présentation imitative », le portrait montre les traits singuliers du modèle, en suscitant chez l'observateur un jugement d'identification : « C'est bien

lui ou elle ! ». De l'autre côté, à travers le travail de son exposition, ce qu'on appelle la « personne » se dérobe, devient impénétrable sous notre regard et se referme sur elle-même. Le portrait est donc à la fois apparition et retrait, présence aveuglante et inaccessibilité absolue. Il porte « à l'incandescence la problématique de la représentation de la figure : l'extériorité d'une ostension le dispute à l'intimité d'une saisie opérée au plus propre. Manifester au dehors et plonger au-dedans sont dans le portrait à la fois contraires et complémentaires » (AP, 17). Jean-Luc Nancy reconnaît dans ce double mouvement ce qu'il appelle la « logique de la *mimesis* ». Mais il faut bien distinguer la *mimesis* de l'imitation identificatoire ou ressemblance. Si la *mimesis* peut donner lieu à quelque chose comme une « logique », et cela depuis le fameux livre IV de la *Poétique* d'Aristote, c'est parce que « 'le même' que j'identifie dans un portrait est tel non dans son seul aspect visuel mais en lui-même, dans l'invisible mêmeté que la *mimesis* doit donc faire voir – et même faire voir en tant qu'elle se dérobe » (AP, 46).

Comment faut-il comprendre cette « mêmeté » au centre de la réflexion sur le portrait, avec laquelle la peinture doit se mesurer et dont elle est, peut-être, seule capable de présenter un tracé sensible, une sorte d'image? Avec l'expression « mêmeté », Nancy veut suggérer que ce qu'on appelle communément « identité », « moi » etc. n'a la forme ni d'un point immobile ni d'une substance mais implique un rapport ou un « renvoi de soi à soi ». « On comprend que la possibilité du portrait est d'emblée engagée : le *même* est inhérent au *soi*, il est l'inhérence en quoi le *soi* consiste et qui implique rapport, renvoi de soi à soi, donc mêmeté à laquelle est inhérente sa propre altérité » (AP, 45). Peut-être pourrait-on dire qu'il s'agit d'une présence qui n'est pas présente à elle-même. « En ressemblant à quelqu'un, et à un aspect singulier de quelqu'un, un portrait ne ressemble en même temps à personne, mais à la ressemblance même, ou à la 'personne' en tant qu'elle se ressemble. En se ressemblant elle est elle-même, c'est-dire une identité *pour soi* et non une chose *en soi* » (RP, 50). On pourrait aussi dire : le portrait présente la subjectivité du sujet, « d'un *sujet* qui serait d'autant plus propre qu'il se saurait ne paraître que dans l'instant où il se déprend de toute propriété pour n'être que sa propre image – mais pour l'être en toute sa vérité » (AP, 109).

Puisqu'elle est rapport et altérité, la mêmeté est une sorte de matrice qui se décline de manières différentes et qui n'existe qu'en tant que toujours déjà déclinée.

Elle est à l'origine de la singularité du sujet dont le visage ou le regard sont à la fois visibles et fuyants. Mais elle est aussi à l'origine d'une autre singularité, celle du portrait et de ses formes, de la variabilité de ses paramètres. Le portrait est le portrait classique tel que la peinture de la Renaissance italienne l'a inventé, mais aussi ce que Nancy nomme « l'Autre portrait ». Car, comme le montre le cas de Fautrier, le portrait classique ou canonique a le statut d'un exemple absolu et d'un horizon indépassable qui vaut même quand il est mis en question, quand il ne vaut plus. Nancy le reconnaît quand il observe qu'il faut interroger cette « très remarquable insistance d'une figure humaine qui [...] persiste et insiste jusque dans son effacement, son éloignement et son brouillage » (*AP*, 82). Mais il fait bien plus que le reconnaître: l'enjeu de son projet est de construire un concept de portrait qui rende intelligible la présence de la forme-portrait aussi dans son absence même. Le portrait comporte donc aussi l'Autre portrait – et peut-être même le non-portrait –, un peu comme la figuration porte en elle-même la possibilité, voire la nécessité, de la défiguration, de la non-figuration ou de l'absence de figuration.

Pour rendre évidente cette dérive, Nancy évoque l'exemple de l'interprétation musicale. L'ipséité de la personne, son intimité inaccessible, ne peut pas, bien sûr, être comparée à une partition qui a la forme d'un texte écrit et dispose d'une structure bien articulée. Mais tout comme l'interprétation musicale produit des sonorités et une temporalité spécifique qui excèdent la simple notation, le portrait opère une figuration visible toujours inattendue. Et si l'on peut parler d'un portrait d'une asperge ou d'une paire de chaussures – comme dans les tableaux de Manet ou de van Gogh –, c'est-à-dire d'une figuration plus ou moins ressemblante qui suscite un désir d'identifier l'objet figuré, on ne peut le faire qu'à condition que la chose représentée m'interpelle comme un visage et qu'elle acquière un regard sans yeux qui est l'indice évanouissant d'un rapport à soi. En effet, la structure de ce « renvoi de soi à soi », de cette mêmeté à laquelle est inhérente sa propre altérité, semble admettre des extensions ou déclinaisons multiples et extrêmement variables. Et si le portrait est aussi l'Autre portrait, le regard peint est aussi l'autre regard, le regard du tableau ou de la peinture en général : « Il se pourrait bien – écrit Nancy – qu'il s'agisse d'une valence ou d'une pulsion qui intervient à travers toute espèce de proposition visuelle: la visibilité de la visualité et par elle une 'visagété' qu'on pourrait discerner aussi dans un paysage ou dans une nature

morte » (*AP*, 33). De cette manière, il suggère avec une très discrète insistance que le portrait recèle l'enjeu de la peinture dans son ensemble: « Nous ne pourrions pas arrêter l'extension conjointe de notre double interrogation: si tout sujet est portrait, alors toute peinture est peut-être figure et regard » (*RP*, 27).

L'art ne commémore pas. Le portrait non plus, s'il s'est libéré des finalités utilitaires qui ont accompagné sa naissance. Comme le dit Nancy, il est « moins le rappel d'une identité (mémorable) qu'il n'est un rappel d'une intimité (immémoriale) » (*RP*, 62). Comme toute œuvre, le portrait est immémorial, parce qu'il touche à une zone qui est au-delà du souvenir et de l'oubli. C'est de cette région que nous n'avons jamais vécue ni connue que l'amour de l'art et le secret de son silence portent témoignage.

Références bibliographiques:

NANCY, Jean-Luc. *Le Regard du portrait*. Galilée: Paris, 2000 (*RP*).

NANCY, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Galilée: Paris, 2014 (*AP*).

ⁱ **Clemens-Carl Härle** é professor aposentado de literatura alemã na Universidade de Siena, Itália. Tradutor de Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Maurice Blanchot e Giorgio Agamben. Escreveu ensaios sobre G. Deleuze, F. Kafka, H. von Kleist, T.W. Adorno, W. Benjamin, I. Bachmann e P. Weiss. **E-mail:** karl.haerle@unisi.it