

## Le genre principal du portrait

NathalieCournarie

prepasaintSernin

<https://prepasaintsernin.wordpress.com>

---

Les articles publiés sur [prepasaintSernin](#) sont protégés par droit d'auteur. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance

---

### SOMMAIRE :

- La centralité du portrait
- Ce que le portrait dit de la peinture
- La figure dans le portrait
- Les fonctions du portrait
- L'histoire de l'art interrogée par le portrait

---

### – Centralité du portrait

Il faut commencer par établir la centralité du portrait dans l'histoire de l'art (et pas seulement de la peinture puisqu'il y a un genre sculptural du portrait, sans oublier les médailles et la monnaie) — et dans l'histoire de l'art occidental. En effet si l'on supprimait tous les portraits des musées, la peinture serait amputée non seulement de

ses principaux chefs d'œuvres mais aussi du plus grand nombre d'œuvres.

C'est que le genre du portrait est un genre premier de l'histoire de la peinture (contrairement à celui du paysage par exemple). Et si le genre du portrait occupe cette place, cela tient au fait que le portrait bénéficie immédiatement des fonctions positives de la peinture (art libéral). Ou plutôt c'est le portrait qui légitime la peinture. C'est ce qu'illustre ce propos bien connu d'Alberti : « Comme l'application qu'il faut mettre à cette étude risque de sembler trop pénible aux jeunes gens, je pense qu'il convient ci de montrer que la peinture mérite pleinement que nous lui consacrons notre travail et notre application. Elle a en elle une force tout à fait divine qui lui permet non seulement de rendre les absents présents, comme on le dit de l'amitié, mais aussi de montrer après plusieurs siècles, les morts aux vivants, de façon à les faire reconnaître pour le plus grand plaisir de ceux qui regardent, et pour la plus grande gloire de l'artiste » (*De la peinture*, 1435). La justification de l'art de la peinture tient à l'art du portrait. À quoi bon la peinture qui imite c'est-à-dire redouble le réel (Pascal) ? Alberti et toute la Renaissance répondent : parce que la peinture a le pouvoir de rendre présents les absents, vivants les morts. Mais cette histoire du portrait qui appartient à l'histoire de la peinture moderne — on peut sans doute aller jusqu'à dire que le portrait est à l'origine de la peinture moderne — est elle-même à restituer dans l'histoire occidentale de l'art. Ce qui la spécifie c'est que l'image y est figurative (et non exclusivement symbolique) et que la représentation se concentre sur la figure humaine. La question du visage domine le genre du portrait. Or cette domination est propre à l'art occidental qui a su contourner l'interdit hébraïque. La querelle sur les images

porte sur la figuration de Dieu. Est-ce trahir l'essence de la divinité que de le représenter, c'est-à-dire de lui donner un visage humain? Mais si dieu s'est incarné sous les traits humains, la figuration est non seulement autorisée mais une forme d'hommage rendu à Dieu. Du même coup, le visage humain gagne lui-même en dignité. Et de fait, le visage semble présenter une vie autonome par rapport au corps. Représenter un visage est une opération différente de celle dessiner un corps — même si selon Pline c'est là l'origine de la peinture<sup>[1]</sup>. Autrement dit réfléchir sur le portrait, c'est réfléchir sur l'origine de la peinture. Mais c'est aussi mener une réflexion d'ordre épistémologique : comment définir le genre du portrait ? Le portrait pose en effet un problème de catégorie. Est un portrait ce qui appartient au corpus des œuvres classées comme des portraits. Mais évidemment la constitution de la catégorie de portrait ne peut être descriptive et empirique (partir d'un corpus circonscrit d'œuvres) puisque la constitution de cette base empirique présuppose des catégories. Le plus souvent la catégorie de portrait est présupposée — de fait c'est une catégorie qui nous est familière (c'est la principale fonction de la photographie populaire par exemple). Et l'historien d'art se consacre alors à un travail monographique (le portrait chez x) ou simplement historique (l'histoire du genre : le portrait de l'humanisme à nos jours). Le portrait est une catégorie qui s'est constituée historiquement : mais précisément l'histoire de la peinture n'a cessé de confirmer cette vérité qu'en art toute catégorie générique est ouverte. On peut le vérifier en mettant à l'épreuve de l'histoire les définitions possibles du portrait :

- représentation d'une personne ayant réellement existé.

Aussi les artistes ont toujours le souci de donner tous les indices d'identification du portraituré (nom, âge dans l'espace peint ou sur le c'est-à-dire ou au revers du tableau). Ici l'identité de la personne est l'objet de l'œuvre picturale. C'est pourquoi le travail historique en histoire de l'art consiste à vérifier ou rechercher l'identité de la personne qui a servi de modèle à l'image (la dimension historiographique (non esthétique) de l'histoire de l'art) : qui représente qui, qui est représenté sous les traits de qui ?

Mais faut-il exclure du portrait l'image qui est la ressemblance d'un personnage inconnu ou non-identifiable ? Diderot a inventé la catégorie (ou la sous-division) de portrait ou de figure de fantaisie. Dans ces conditions, est un portrait non pas l'image à la ressemblance d'un personnage connu identifiable ou ré-identifiable à partir d'elle, mais ce qui implique un processus d'identification : est un portrait ce qui est à l'image d'un personnage quelconque. Le portrait constitue une personne comme modèle possible d'une image. Le portrait figure son objet au lieu de le reproduire — il relève de l'imagination productrice et non seulement reproductrice.

En l'absence d'indices avérés sur l'identité du personnage portraituré, on peut avancer les critères suivants :

- est un portrait la figuration d'un corps selon le cadrage ou la posture qui laisse penser que ce mode de représentation correspondait à une intention commune entre l'artiste et le modèle. Le portrait obéit à un certain code iconographique. Cette définition permet une approche structurale ou syntaxique du portrait, et fonde ainsi une typologie : portrait assis, portrait debout, plan réduit, profil, de face... On peut en tirer des règles ou des lois : l'individualisation est inversement

proportionnelle à la largeur du cadrage, ou inversement la socialisation des corps est inversement proportionnelle à la réduction du champ – est un portrait l'image qui représente un visage dont les traits sont fortement individualisés pour désigner une personne singulière en la détachant de tout type humain. Le portrait va à l'individu et non au type ou au genre. Mais d'une part que penser du portrait allégorique, du portrait à l'intérieur d'une scène de genre ? D'autre part comment traiter le portrait qui néglige la ressemblance ou qui, en défigurant le visage, désindividualise l'image (cf. Francis Bacon) ? Autrement dit, le portrait n'implique pas l'individualisation, ou peut dissocier individualisation et ressemblance, ou désindividualiser le visage. Ou encore il peut individualiser ce qui n'a pas de visage au sens strict et qui n'est pas humain (cf. portrait de chevaux).

Qu'est-ce donc qu'un portrait ? Selon l'étymologie latine qu'on retrouve en italien (*ritratto*[2]) comme en français, le portrait est dérivé de *pro-traho*, qui indique l'action de tirer, de faire ressortir. Qu'est-ce qui est extrait dans le portrait ? On peut proposer trois niveaux d'interprétation :

- tirer l'image de la réalité. C'est le sens le plus général, qui fait du portrait un quasi-synonyme de représentation. On retrouve les mythes d'origine de la peinture.
- tirer la vie de l'image. On atteint ici la spécificité iconique du portrait. Le portrait n'est pas n'importe quelle image ou représentation. Le plus souvent c'est un visage. Or le visage est autant ce que l'on regarde que ce qui nous regarde. Le visage c'est l'image qui envisage ou qui dévisage. Autrement dit, c'est une image qui est animée d'une vie subjective. On se souvient des mots de Leporello terrorisé devant le portrait funéraire du

Commandeur : « Il semble vivant, entendre et vouloir parler ». Le portrait est une image parlante douée d'une vie autonome. La question du portrait ce n'est pas seulement celle de l'identité (du modèle) mais celle de l'individualité ou de la subjectivité. L'histoire du portrait fait de la peinture un art qui s'inscrit dans l'histoire de la constitution de la subjectivité (cf. Hegel), c'est-à-dire constitue un vecteur ou un moment de la modernité. Cette vie du portrait finit par déborder l'impératif de ressemblance lui-même. À qui jugeait peu ressemblantes les effigies des ducs sur les tombeaux des Médicis à San Lorenzo, Michel-Ange répondait qu'avec le temps, on oublierait les traits de Julien de Nemours, alors que l'âme saisie par le peintre continuerait d'animer de sa vie indépendante le portrait. Le portrait ce n'est pas seulement le personnage dans son identité sociale (de ce point de vue, le portrait est évidemment une affaire de réception<sup>[1]</sup>) mais c'est un certain mouvement de l'âme, un caractère ou une émotion fugitive d'où rayonne une personnalité. Comment le fragment d'un corps peut-il figurer le tout d'une personnalité (*pars pro toto*) ? Telle est la magie du portrait : montrer sous les traits visibles les profondeurs de l'intériorité psychologique. – tirer l'art de la subjectivité de l'image. Le portrait approfondit la dialectique de l'image (le modèle et son double, la vérité et l'illusion). Quel est l'objet du portrait ? De quoi/ de qui parle-t-il ? Son sens manifeste ou obvie concerne le modèle : tout portrait est représentation de son modèle. Mais le portrait ne peut réaliser cette intentionnalité de la représentation, sinon il faudrait que le portrait du modèle soit l'autoportrait de celui-ci. Le portrait loin d'effacer la médiation de l'artiste la réaffirme. Malraux (et Merleau-Ponty à sa suite) fera cette remarque que le sujet du portrait, chez les grands, est moins le

modèle que l'artiste lui-même. On ne voit plus le personnage dont on a oublié jusqu'au souvenir (même sa gloire est tombée dans le néant) mais le style de son créateur. La perception du portrait est commandée par ce jugement : c'est un tableau de X (génitif subjectif) et non c'est le portrait de Y (génitif objectif). De fait, l'histoire du portrait a beaucoup contribué à l'hagiographie des peintres, pour constituer la noblesse de l'art pictural et la libéralité des peintres dont la gloire concurrence celle de leurs commanditaires. Les galeries de portraits mettent en scène les peintres illustres : le portrait » tire » l'art de l'artisanat, le peintre de sa condition inférieure.

#### – Ce que le portrait dit de la peinture

On pourrait penser au premier abord qu'il y a quelque chose de dépassé à vouloir traiter du portrait. N'est-ce pas aujourd'hui une forme la plus caduque de la peinture la plus caduque (figurative) qui serait désormais l'art le plus caduque (la peinture), par rapport à l'art vidéo, l'installation (cf. J.-L. Nancy, *Le portrait dans le décor*, p. 7, éd. Centre Pompidou, ... ? Mais la vérité de ce jugement n'est pas seulement négative. Elle souligne aussi que le portrait aura été l'accomplissement de la peinture, que l'âge d'or du portrait aura été l'acmé de la peinture, et que donc réfléchir au portrait c'est bien réfléchir à l'essence de la peinture. Nancy rappelle que « Le seul mot qu'on connaisse de Rembrandt est celui-ci : Je n'ai fait que des portraits » (Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, p. 174)). La thèse serait donc celle-ci : quelque chose de fondamental de la peinture a cherché à se dire dans le portrait. Ce que veut dire la peinture dans sa longue histoire se concentre

peut-être dans cet art du portrait. Autrement dit, traiter du portrait c'est essayer de comprendre le sens de la tradition de la peinture, ce que la peinture a signifié pour notre civilisation et peut encore signifier. La thèse est sans doute philosophique. Elle peut même être rapportée à la philosophie hegelienne de l'art. Pour lui, toute la peinture tend (logiquement) vers le portrait : la peinture est en puissance du portrait et c'est seulement dans l'art du portrait qu'elle réalise la vérité de son concept, c'est-à-dire le point d'équilibre entre l'art de l'extériorité pure (l'architecture, la sculpture) et l'art de l'intériorité pure (la musique et la poésie). En effet, dans le portrait, l'image est bien le point de rencontre de deux mouvements : représentation du sujet, représentation de l'intériorité vivante, et inversement extériorisation du sujet, de l'intériorité. Selon le premier mouvement, le portrait arrache la peinture à la sculpture et à l'architecture ; selon le second, le portrait résiste à l'évanouissement du visible dans l'intériorité (musique, poésie). Le portrait, c'est exactement l'opération de la peinture (on pourrait même se demander si le paysage n'est pas un portrait en creux, le portrait d'une portion de nature, d'emblée intériorisée comme un état d'âme. Delacroix fait ce commentaire : « Les peintres de marine veulent montrer trop de science, ils font des portraits de vagues comme les paysagistes font des portraits d'arbres, de terrains, de montagnes » (*Journal*, 1857, p.22). Aussi devant un portrait, le spectateur fait ou peut faire une double expérience : pénétrer une subjectivité ou assister à l'extériorisation d'un sujet. La fascination du portrait tient donc à ceci : elle rend visible ce qui ne l'est pas (l'intime, l'âme, la subjectivité), ou paraît rayonner d'une origine ou d'un foyer invisible. Tantôt l'on voit le portrait et l'on est le sujet intentionnel de la vision, tantôt il nous



regarde et l'on devient l'objet ou le sujet question d'un regard.

Mais d'emblée il paraît nécessaire de fixer le vocabulaire. Dans le langage du/sur le portrait, on n'évitera pas les termes de visage et de figure et d'image. Qu'est-ce qui distingue le portrait de ces notions voisines ?

### – La figure dans le portrait

Faut-il dire que le portrait en peinture est une spécification de la notion générique de portrait (est un portrait toute description qu'on fait de l'extérieur ou du caractère d'une personne, que ce soit avec des moyens linguistiques (portrait littéraire) ou des moyens plastiques) ou bien que le portrait est une notion originellement plastique qui sert de modèle à la représentation linguistique ? Les dictionnaires plaident plutôt en faveur de la seconde hypothèse : on parle de portrait pour toute image, représentation d'une personne, faite avec le pinceau, le crayon, le burin, etc. : représentation, d'après un modèle réel, d'un être (surtout d'un être animé) par un artiste qui s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques. Le portrait est d'abord de nature plastique ou graphique (dessin, gravure, peinture, moulage). Cette hypothèse confirme l'intuition que le portrait (en tant qu'il est toujours la représentation, la figuration ou l'expression d'un sujet) apparaît dans l'histoire de l'art de manière concomitante à l'émergence du concept de subjectivité dans l'histoire de la philosophie. Il se pourrait même que le portrait ait constitué un vecteur essentiel à la constitution de la catégorie philosophique de subjectivité (l'expérience propre et individuelle que fait

un sujet de sa propre vie, l'intériorisation et la personnalisation de toute expérience possible). C'est ce qu'on peut préciser en abordant un deuxième niveau d'interrogation.

Le portrait désigne-t-il la même chose que la figure ou le visage ? De fait, le portrait figure un visage. Mais à quelle condition la figuration d'un visage devient-elle un portrait. Il ne suffit même pas qu'il y ait image ou représentation d'une figure pour qu'on ait affaire à un portrait – ce qui fait comprendre qu'on ne rencontre pas le portrait à toutes les époques de l'histoire de l'art. Pour le comprendre, on peut opposer le portrait à l'icône. On a là deux modes de représentation de la figure. Une icône c'est un visage mais non un portrait. C'est comme dit encore J.-L. Nancy, « la représentation d'une face qui ne vaut pas par une singularité, mais par la propriété de figurer l' "en-face" ou le "vis-à-vis" d'un irréprésentable » situé au fond ou derrière l'icône elle-même. L'icône a) représente un visage qu'elle ne le présente, càd institue un rapport sans médiation de face à face avec le visage de Dieu : dans l'icône, le visage est une face (le visage de Dieu est donné dans un face-à-face) tel qu'il soit l'occasion non pas d'une expérience esthétique mais d'une expérience spirituelle (prière et méditation) b) retire toute singularité à la figure (re-)présenté. Nancy propose cet énoncé particulièrement suggestif : « Tout se passerait, peut-être, comme si l'icône était le portrait d'une absence, et le portrait, l'icône d'une présence » (p. 11). Dans l'icône la face sature l'image de sorte qu'il n'y a personne derrière ou au-delà d'elle, càd aucune personne particulière (subjectivité) : c'est pourquoi on peut parler du portrait d'une absence ; dans le portrait on a l'icône, càd l'image d'une présence, la représentation d'une présence, càd la figuration d'une subjectivité[4].

### – Les fonctions du portrait

Le portrait a donné lieu à une production innombrable d'images. On peut tenter d'organiser cette profusion en distinguant des types de portrait. Mais cette typologie obéit encore à des fonctions en quelque sorte invariables. Nous suivons les analyses du philosophe Jean-Luc Nancy dans le *Regard du portrait* : Le portrait : 1/ ressemble, 2/ rappelle, 3/ regarde.

1/ Le portrait ressemble  
Cette fonction est ambivalente. Elle a longtemps pu maintenir le portrait comme un genre mineur, face à la peinture (narrative) dite d'histoire. Représenter une scène (sacré, mythologique, historique) est plus noble que reproduire un visage en vue d'une reconnaissance. La fin du portrait était sociale d'une manière ou d'une autre (familiale, galante, politique...), très en dessous de la fin noble ou artistique de la représentation d'histoire. La peinture n'est un art que quand elle s'égale à la poésie (*ut pictura poesis*), là où la fonction de la ressemblance rapproche la peinture de l'artisanat (dimension fonctionnelle).

Mais l'impératif de ressemblance sert une fin plus haute dans le véritable art du portrait. Le portrait peut prétendre être un genre (aussi) noble (que la peinture d'histoire) puisqu'il ne s'agit pas de produire une ressemblance extérieure des traits. Tout grand peintre a pour visée, comme le rappelle notamment Panovsky (*Idea*), de représenter quelque chose d'autre que les apparences sensibles d'un objet : une idée, une pensée – la thèse de la peinture, ou le regard que pose le peintre sur le monde correspond à la certitude que rien n'est simplement "ob-jet" et c'est pourquoi on n'est jamais

devant un tableau : il est plutôt en avant ou nous sommes dans sa présence. Et quand il s'agit de représenter une personne, il ne se propose pas la ressemblance de ses traits physiques mais la représentation d'une force, de la présence d'un sujet, d'une âme ou d'un esprit. La peinture est ressemblance non à un modèle, mais à une idée ou à un sujet, c'est-à-dire à la vérité spirituelle de l'objet ou d'un sujet.

2/ Le portrait rappelle La première fonction est liée à la fonction de rappel ou de mémoire du portrait. Le portrait parce qu'il ressemble à son modèle, en tient lieu en son absence même. Il ne s'agit pas seulement de reproduire les traits de la personne, mais par sa représentation de la rendre présente malgré son absence (éloignement ou mort). Cette fonction explique la profusion des portraits : les familles, les communautés, les ordres, les institutions ont besoin de conserver la mémoire de leurs personnages illustres ou de leur accorder par le tableau une dignité posthume. Le portrait est rappel d'une identité mémorable.

Mais le travail du portrait est évidemment plus complexe parce que qui est présent, ce n'est pas une personne qui n'est pas ou n'est plus, mais c'est l'expression d'une intimité, d'une présence à soi du sujet représenté. Or l'intimité est au présent, elle se noue au présent. L'intimité qui se rend visible est un rapport délié du passé de son sujet. Cette intimité c'est la subjectivité. Le portrait rend proche de soi et de nous-mêmes ses spectateurs le sujet représenté. Il est là au milieu de ses objets, de ses symboles, dans une certaine attitude, et jamais en quelque sorte il n'aura été plus présent à lui-même que par son portrait pour nous.

3/ Le portrait regarde Mais si le portrait invite à son intimité, c'est que le portrait

inverse notre rapport à lui. Le portrait ne fait que regarder. C'est le cas exemplaire de ce qu'on appelle le « portrait autonome », c'est-à-dire le portrait réduit à sa plus simple expression la représentation de son personnage, en dehors de toute action ou de toute mise en scène – ou dans un décor simplifié. Le corps n'est représenté que pour supporter le visage et le visage se ramène ou se concentre dans son regard. Jean-Luc Nancy écrit : « Le personnage n'a rien d'autre à faire qu'à regarder – ce qui justement n'est pas "faire", mais tout autant laisser faire, laisser venir et pénétrer la lumière et l'image. Mais ce regard ne regarde aucun objet. Il regarde soit le spectateur (et/ou le peintre), soit au loin, à l'infini (comme font beaucoup de portraits), soit encore en lui-même comme on dit (jusqu'à, dans certains cas, offrir des yeux mis-clos, voire fermés). Sous chacune de ces versions, c'est le même enjeu : le regard part à l'infini, il se perd quelque part. Il est essentiellement regard perdu, et regard perdu du sujet dans son être-sujet » (p. 23). Le portrait est donc bien une opération picturale singulière : il ne s'agit pas de peindre ce qui est ou serait à voir (le paysage, le logis, le palais...), mais le voyant lui-même, le sujet de la vision.

#### – L'histoire de l'art interrogée par le portrait

La question du portrait s'inscrit dans la vaste histoire de la naissance de l'individu ou du sujet moderne. On peut sans doute ignorer cette inscription pour s'intéresser uniquement à l'art du portrait. Mais si on refuse cette attitude, il faut s'intéresser au statut du portrait, à la place de l'art du portrait dans cette histoire de l'individu. À l'opposé de la position internaliste (le portrait se comprend dans l'histoire de l'art), ou le seul cadre

général où l'histoire du portrait c'est l'histoire sociale (étant entendu que le portrait devrait toujours être soit resitué dans le contexte social et le mécanisme de sa production, soit identifié toujours en dernière instance à une fonction sociale de rappel, de reconnaissance, de prestige...) qui n'entend pas s'aventurer sur le terrain de l'histoire de la philosophie (le sujet appartient à l'histoire de la métaphysique (cf. Heidegger) – passage d'une métaphysique de la substance (subjectité) à une métaphysique du sujet (subjectivité) comme pensée puis comme volonté (Schopenhauer, Nietzsche), il y a la thèse de J.-L. Nancy qui fait du portrait le lieu même de l'avènement du sujet : il y aurait une parfaite égalité entre sujet et portrait (Cf. *Le regard du portrait*, éd. Galilée). Le portrait est la représentation d'une personne pour elle-même. Cette définition assigne au portrait une fonction ou une finalité (représenter), mais ce qui spécifie le portrait c'est l'objet ou la finalité à l'égard de cet objet : représenter a) une personne b) pour elle-même. En effet on peut représenter une personne sans que cela soit un portrait : c'est ce que l'art a toujours fait avant l'art du portrait. Pour qu'il y ait portrait, il faut précisément que la personne soit représentée non pour ses attributions, ses actes, c'est-à-dire pour autre chose qu'elle-même comme sujet autonome, comme individu singulier, mais pour elle-même. Peindre la personne pour elle-même, c'est peindre le sujet tout simplement, le sujet absolu (c'est-à-dire au sens étymologique délié, séparé de tout ce qui n'est pas lui).

En un sens, cette définition vaut moins pour tous les types de portrait que pour la forme de portrait par excellence qu'est le « portrait autonome ». Ce n'est que dans ce cas là qu'on peut dire qu'il y a peinture du sujet absolu. Au contraire, pour les autres (portrait en pied, portrait de

cour, portrait d'apparat si nombreux à l'âge classique, portrait de groupe, et même portrait double ou triple de la même personne (Cf. Rigaud, *Portrait de la mère de l'artiste*, 1695, Louvre) la personne est toujours désignée par ses titres, ses fonctions, ses privilèges : il est représenté à travers tout un cortège de signes et d'insignes sociaux — de sorte qu'on peut se demander qui de la personne ou du personnage est vraiment l'objet de la représentation (la personne comme prétexte du personnage ou le personnage prétexte de la personne : le personnage masquant la personne ou la personne annulant le personnage ?). La plupart des portraits représentent un sujet en quelque sorte hétéronome — mais ce ne sont pas toujours les meilleurs portraits du point de vue pictural, avant que Goya ne perturbe le genre du portrait bourgeois par exemple (où la fonction prime sur la personne). Et pourtant, le portrait autonome est la règle immanente de tout portrait, ce qui cherche à se dire, ce qui est au travail dans tout portrait hétéronome. La personne pour elle-même, plus ou moins, tente de s'affirmer par-delà l'image son personnage. Tout portrait est un personnage en quête de sa personne. Le portrait invite donc l'historien à prendre une décision. Il ne peut présupposer la catégorie de portrait comme allant de soi, comme ne posant pas le problème de la représentation de l'individu c'est-à-dire le problème du sujet. L'historien d'art ne peut non plus ignorer l'évolution de la science historique sur la question de l'individu, notamment dans les études médiévales. On a longtemps supposé que l'individu naissait avec l'humanisme de la Renaissance et que donc le Moyen Âge ignorait tout des notions (et des valeurs) de sujet, d'individu, d'identité personnelle. Jacob Burckhardt déclarait en 1860 dans son essai sur la Renaissance classique : « l'homme [du Moyen

Age] ne se connaissait que comme race, peuple, parti, corporation, famille, ou sous toute autre forme générale et collective » (*Civilisation de la Renaissance en Italie*, I, p. 157). La société médiévale répondrait au modèle d'une société "holiste", corporatiste, où la personnalité est toujours l'attribut d'une forme collective. En philosophie, on a eu tendance à privilégier une vision de l'histoire divisée entre une époque de l'hétéronomie (le monde avec Dieu, l'homme à partir de Dieu) et une époque de l'autonomie du sujet (*cogito*). M. Foucault dans *L'herméneutique de soi* (2001) en quête d'une « esthétique de soi », d'une construction de soi propose de revenir à la méditation des exercices spirituels antiques, contre la conviction proprement moderne d'une évidence du moi : être soi suppose l'effort et l'ascèse (philosophie antique), être moi se donne immédiatement avec la conscience (philosophie moderne). Mais en histoire aussi bien qu'en philosophie, on doit reconnaître que l'évolution est plus complexe et moins tranchée. Nombreuses sont les disciplines qui désormais tentent de suivre cette évolution : la littérature, la philosophie, l'histoire, la sociologie. Pour autant, l'opposition entre la culture antique et médiévale et l'individualisme moderne n'est pas pour autant devenue caduque. Pour comprendre comment l'individu ou le sujet est bien une notion historiquement construite et constituée, il suffit de rappeler que selon la philosophie scolastique l'individu est précisément ce qui ne peut se définir (il est en deçà du discours qui analyse le réel en genres et en espèces) : l'individu est infra-spécifique. L'individu rentre dans l'extension d'une espèce, mais il n'a pas lui-même d'extension, ou il est indivisible dans son extension : l'individu est lui-même et ne partage rien d'autre avec un autre.



Le latin classique et médiéval déploie toute une sémantique de l'individu, du sujet, de l'identité, de la personne : mais il se trouve qu'elle ne se croise pas avec une pensée du moi, du je, du soi :

- par individu (*individuus, a, um*) on entend la qualité de ce qui est indivisible, et *individuum* (-i) sert à désigner l'indivisible dans l'univers : l'atome. Le vocabulaire chrétien applique le terme à l'homme mais toujours en référence à Dieu, et plus précisément au mystère de la Trinité : c'est en référence avec le mystère de l'union « individuée » d'un Dieu unique en trois personnes que naît la notion d'*individualitas*. Aussi le caractère individuel de l'homme reste-t-il toujours référé à Dieu à l'image duquel il a été fait.
- *persona* recoupe largement le champ d'*individuum*. En latin classique, le terme est employé au théâtre pour désigner le masque, le rôle, le caractère, ce qui donne au mot une connotation sociale plus élargie : la vie sociale est un jeu de rôles. L'autre usage classique est grammatical (pour désigner les pronoms je, tu, il) – notons que le latin peut redoubler la première personne du verbe (*video*) par *ego*, sans pour autant qu'on puisse voir dans ce tour grammatical une accentuation de la subjectivité. Enfin, le terme sert à exprimer l'importance sociale d'un personnage et, en droit, son statut, c'est-à-dire sa personnalité juridique (l'esclave est *servilis persona* et tomber en esclavage c'est perdre sa *persona*). Le christianisme, quant à lui, se saisit du mot pour reprendre le sens "théâtral" et "social" dans le contexte théologique de la Trinité, quand il est dit par exemple que le Christ est *persona Paterni*, c'est-à-dire la personne, l'image, le visage, la face de Dieu le Père. Et cette notion est par la suite transférée à l'homme dans la célèbre définition de Boèce (480-524) : « Ce que l'on doit dire revenir en propre à la personne est la

substance indivisible [= individuelle] de nature rationnelle », puis à l'église elle-même.

– *Subjectus* relève d'abord du vocabulaire de la sujétion (*subjectio* : ce qui est placé sous – *subjectus* (*a, um*) désigne en latin classique puis médiéval, ce qui est soumis, assujetti (dans la relation féodale ou dans l'expérience d'abandon mystique) et, dans la langue scolastique, sert à traduire l'*hupokeimenon* grec, c'est-à-dire la substrat, le support soit logique (le nom par rapport au prédicat) soit ontologique (la substance). Et quand il y a des pratiques du soi (la confession, le journal, le récit de voyage), des usages du soi, d'une part elles ne se formulent pas avec le vocabulaire conceptuellement élaboré (en philosophie) de l'individu, du sujet, de la personne, et d'autre part se laissent plutôt décliner comme un rapport de conformité à un ordre, un modèle, une entité collective : l'homme médiéval ne se représente que par rapport à un cadre social et non pas comme rapport à soi, c'est-à-dire comme individu singulier et original. Le Moyen Âge ignore l'aspiration à l'originalité personnelle. On en veut encore pour preuve que longtemps, la littérature n'a pas de mot pour désigner l'auteur ou l'écrivain : c'est un faire artisanal comme chez Chrétien de Troyes qui en 1176 s'autodésigne « Cil qui fit d'Erec et d'Enide » [celui qui fit Erec et Enide = le 1<sup>er</sup> roman de Chrétien de Troyes]. Donc on pourrait dire que l'individualisation (c'est-à-dire toutes les formes possible d'autoréflexion, à commencer par l'écriture de soi) n'y prend pas la forme de l'individuation et la question du « sujet » (du discours ou de l'image) continue d'être ordonnée à l'adéquation d'un modèle et ne conduit pas à l'affirmation originale d'un soi que la langue ne sait pas nommer sous cette forme substantifiée. Se pourrait-il donc que ce que la définition ne peut dire

(*individuum est ineffabile*), l'image puisse le montrer (le portrait) ? Qu'en est-il donc de l'invention du portrait dans la naissance de l'individu ? J.L. Nancy aurait-il raison : il n'y a de portrait que du sujet et de sujet que le portrait ?

---

### Notes :

[1] « La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce : vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe a été découvert à Sycione, les autres à Corinthe, et tous qu'il a consisté à tracer grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine : ce fut donc là la première étape » (Histoire naturelle, XXV, V, 15-16). Et même quand le portrait consiste dans un modelage, le procédé se fait à partir du dessin d'une silhouette humaine (délinéation du corps humain) : « Le potier Butadès de Sycione découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'Etranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries » (*ibid.*, XXXV, XLIII, 151).

[2] *Ritratto* : *Vocabolario degli Acc'est-à-direemici della Crusca* de 1612 : la « *figura cavata dal naturale* » est une figure d'après nature, considérée comme un équivalent de l'imago latine. Mais *ritratto* employé seulement pour la représentation de figures et d'être animés. Dans les années 1626, on parle du « portrait de Rome ». On emploie aussi le mot pour les animaux : représentation précise et vraisemblable. Pour qu'on puisse parler de portrait, ce n'est pas l'exactitude de la représentation qui importe mais le fait que le modèle ne bouge pas. Dès qu'il y a une action, le *ritratto* verse dans l'historia. Dès qu'il y a un geste ou un mouvement, ce n'est plus un « *ritratto* ». Quelque fois des *ritratti* sont appelés ainsi alors qu'il s'agit de peinture d'histoire : valeur de représentation, d'image jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. On désigne aussi du mot de portrait les effigies considérées comme authentiques, celles qui prétendent conserver les traits des saints à vénérer, des archétypes. Le sens du terme « *ritratto* » s'élargit jusqu'à désigner une allégorie : personnification, représentation frappante. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, des portraits peuvent être regroupés dans des salles ou des

cabinets : c'est le moment de sa constitution comme genre autonome.

[3] Le portrait plus qu'aucun autre genre, vérifie la pertinence d'une théorie de la réception. Rien n'est moins sociale que la peinture de portrait. Et cette fonction sociale du portrait organise une typologie possible : portrait privé/ officiel....

[4] L'icône ne prétend pas représenter le Christ dans son apparence humaine particulière mais comme le Verbe incarné : elle n'est pas l'image d'un homme divin mais l'image de Dieu fait homme. Et c'est bien par cette prétention de représenter le Dieu-Homme qui a fait l'objet de la querelle théologique des images.

On pourrait objecter que dans l'icône et dans le portrait, on retrouve la même syntaxe de l'image : une image organisée autour d'une figure dont le regard est l'élément central. Le portrait comme l'icône nous regardent. Ici encore c'est la subjectivité qui fait la différence : le visage du Christ n'est pas un visage humain, le visage d'un homme, mais Dieu qui a pris le visage de l'homme (incarnation), de sorte que le visage est alors une transfiguration et non pas une figuration.