

Petite revue de philosophie

Le portrait et la connaissance de soi

Monique Langlois

Volume 10, Number 1, Fall 1988

La connaissance de soi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1104005ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1104005ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

0709-4469 (print)

2817-3295 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Langlois, M. (1988). Le portrait et la connaissance de soi. *Petite revue de philosophie*, 10(1), 103–117. <https://doi.org/10.7202/1104005ar>

Le portrait et la connaissance de soi

Monique Langlois

Le portrait, lit-on dans l'*Encyclopædia Britannica* est «un rappel de certains aspects d'un être humain particulier vu par l'artiste¹». Cette formulation implique la représentation fragmentaire d'un individu laissée au libre choix d'un autre. On s'aperçoit déjà que le portrait fidèle de soi est impossible, soi étant pris dans le sens philosophique : ce que chacun est pour lui-même, son moi. Le visage que le modèle contemple est un faux moi, non pas l'idée qu'il se fait de lui-même, le personnage qu'il croit être, mais un masque qu'il prend pour le sien et qui constitue une représentation qu'un autre, et par la suite d'autres ont de lui. La figuration de l'être humain en peinture obligerait à une alarmante maîtrise sur autrui. Elle engagerait aussi un alarmant usage du moi confronté à lui-même si l'on considère que la toile du peintre est comme un corps qui entre ses mains devient un artifice pour comprendre son propre corps. Chaque tableau d'un artiste serait une image de son moi, chaque portrait serait pour lui un instrument de connaissance de soi, même si c'est un autre qu'il reproduit.

1. Traduction de : «*a record of certain aspects of a particular human being as seen by the artist*». *Encyclopædia Britannica*, 1974.

C'est cette proposition qu'il sera tenté de vérifier par l'intermédiaire du portrait de Diderot peint par Fragonard en 1769.



Ce portrait est demeuré confidentiel et n'a suscité aucun commentaire au XVIII^e siècle. Il a dû appartenir au modèle ou à l'un de ses amis. Malgré la réserve de certains

érudits, dont Tourneux en 1874, il semble bien que nous soyons en présence du célèbre encyclopédiste. D'après Nathalie Volle, le tableau fait partie d'une série de quatorze portraits de fantaisie. Diderot aurait posé avec l'attribut de l'écrivain : le livre, plus précisément l'*Encyclopédie*². Il incarnerait l'inspiration littéraire tout en gardant des qualités fondamentales de ressemblance avec le modèle. Or, il est bien connu qu'un portrait n'est jamais assez ressemblant et certains propos du philosophe révèlent qu'il n'échappait pas à cette opinion.

Diderot et la ressemblance

Diderot n'aimait pas être portraituré. Parmi les portraits qui ont été faits de lui, le seul qui l'ait satisfait est le crayon de Greuze qui a été repris en gravure. «Sans l'exagération de tous les traits», il se trouve «infiniment mieux» que «dans le portrait de Van Loo³» (1769). En fait, il craignait qu'on ne compare ses ouvrages avec «ce riant mignon, efféminé, vieux coquet-là⁴». Entre autres détails, il se plaint de son apparence trop soignée :

Très vivant, c'est sa douceur avec sa vivacité, mais trop jeune, tête trop petite, joli comme une femme, lorgnant, souriant, mignard, faisant le petit bec, la bouche en cœur [...] et puis un luxe de vêtement a ruiné le pauvre littéraire, si le receveur de la capitation vient à l'imposer sur sa robe de chambre [...] On le voit de face; il a la tête nue; son toupet gris avec sa mignardise lui donne l'air d'une vieille coquette qui fait encore l'aimable; la position d'un secrétaire d'État et non d'un philosophe⁵.

2. Nathalie Volle dans *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons, 1759-1781*. Paris, Éditions des musées nationaux, 1984, p.60.

3. Diderot, «Les Salons», *Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968, p.510.

4. *Ibid*

5. *Ibid*.

Apparence physique, costume, pose, décidément rien ne plaît à Diderot. Cependant Marie-Catherine Sahut émet l'opinion que Van Loo a représenté son ami dans une pose traditionnelle avec les attributs de l'écrivain. Le peintre aurait tenté de donner au personnage du tableau l'image d'un homme inspiré. Le costume en serait un de convention car lui-même le portait dans son autoportrait de 1763⁶.

Diderot ne s'identifie pas à la plupart de ses portraits, si l'on en juge par les commentaires qui précèdent. Voici comment il se décrit en songeant à l'image que ses enfants et ses petits-enfants garderont de lui :

J'avais un grand front, des yeux très vifs, la tête tout à fait d'un ancien orateur, un bonhomme qui touchait bien près la bêtise, à la rusticité des anciens temps⁷.

Ces quelques remarques sous-entendent une conception du portrait fondée sur l'imitation de l'apparence du modèle. Elles vont difficilement dans le sens de la proposition que le portrait de Diderot serait pour Fragonard un instrument de connaissance de soi. Et si malgré tout la chose était possible, comment arriver à le démontrer? Le dispositif théorique du portrait devrait permettre de donner des renseignements à ce sujet.

Miroir / Dispositif théorique / Piège

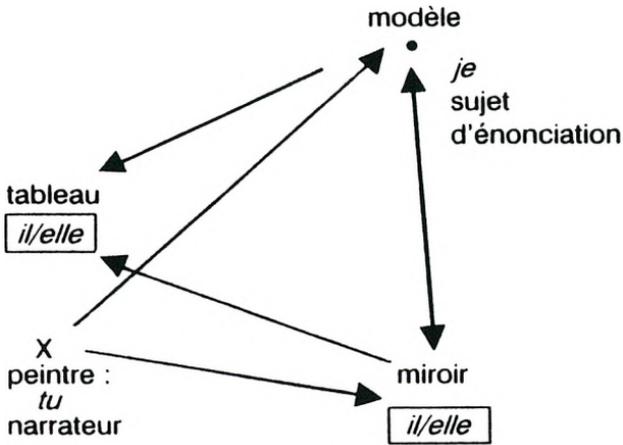
Au préalable, il convient de préciser que le dispositif théorique tel qu'énoncé peut s'appliquer à tout portrait figuratif⁸. En conséquence, l'analyse du portrait de Diderot autorisera à présenter certaines remarques d'ordre général

6 Marie-Catherine Sahut dans *Diderot et l'Art de Boucher à David*, p.391.

7. Diderot, *op. cit.*, p. 510.

8. Ce dispositif du portrait a été appliqué aux soixante-dix portraits qui composent le corpus de ma thèse de doctorat de 3^e cycle intitulée : *La figure féminine dans la peinture du XVIII^e siècle*, Université de Paris X-Nanterre, décembre 1986.

Dispositif du portrait⁹



→ et ← : regards du peintre

à la fin de l'exposé. Le dispositif du portrait est fondé sur l'utilisation du miroir dont on connaît la fonction primordiale en peinture depuis la parution du traité *Della Pittura* d'Alberti en 1436. Pour sa part, Léonard de Vinci en recommandait l'usage au peintre et ce dans un but très précis : «Je te dis qu'en peignant tu dois tenir un miroir plan et souvent y regarder ton œuvre; tu la verras inversée, et elle te semblera de la main d'un autre maître. Ainsi tu pourras mieux juger des défauts¹⁰.» En ce qui concerne plus précisément le XVIII^e siècle, une recommandation d'Élisabeth Vigée Le Brun est spécifique au portrait : «Il faut avoir derrière soi une glace, placée de manière à apercevoir son modèle et son portrait,

9. Ce schéma est inspiré de celui de l'autoportrait tel que proposé par René Payant lors d'un séminaire donné à l'Université de Montréal, hiver 1981.

10. Léonard de Vinci, *Codex atlanticus*, f^o 360 r., cité par H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p. 14.

pour pouvoir le consulter très souvent; c'est le meilleur guide, il explique nettement les défauts¹¹.» Cet instrument, démonstrateur de la «vérité en peinture» sert en quelque sorte d'embrayeur, en ce sens qu'il «embraye¹²» le message sur la situation, en l'occurrence la transparence du modèle au profit de l'irruption de la manifestation du soi du peintre.

Afin de comprendre le dispositif théorique, il convient de comparer le portrait peint à la biographie en littérature¹³. Le *tu* du narrateur (peintre) indique qu'il n'est pas le personnage principal et que la biographie (portrait) est adressée au modèle qui est un *je* d'énonciation. Le sujet d'énonciation (modèle) se retrouve en *il/elle* «historique» dans le tableau. La transparence du *je* est amorcée lors de la projection du référent sur le miroir qui en réfléchit une image inversée. C'est par les aller et retour constants du regard du peintre en direction du modèle, du miroir et de la toile que la «troisième personne», un double, est finalisée dans le tableau¹⁴. Un double dont la production favorise l'émergence du soi du peintre.

11. Elisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs 2*, Paris, Charpentier, 1869, p.346.

12. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale 1. Les fondements de la langue*, Paris, Minuit, 1963, p.75.

13. Le choix des pronoms dans une biographie est tiré d'un tableau du livre de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.18.

14. Les définitions des pronoms personnels sont celles d'Émile Benveniste dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale I et II*, Paris, Gallimard, 1976. D'après Benveniste les pronoms personnels *je/tu* n'ont de référence qu'à l'intérieur du discours, dans l'acte d'énonciation même. «*Je* est une personne unique, *tu* est une personne unique» (t. II, p.202). Le *je* signifie «la personne qui énonce l'instance du discours contenant le *je*. Il ne peut être identifié que par cette instance, c'est-à-dire les acteurs discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée par le locuteur (t. I, p.251-252). La «troisième personne» correspond à une «non personne» à une «personne zéro» (t. I, p.256).

Être (double) ou ne pas être

L'art figuratif ne peut être perçu autrement qu'en double, doublant le réel de sa présence. Tel un comédien, le personnage d'un portrait peint remplirait un rôle en l'absence du chef d'emploi. On comprend donc aisément devant un portrait, qu'un *je*, ici-maintenant absent, soit devenu une «troisième personne», ici-maintenant présente. L'original (modèle) cesse d'exister aussitôt représenté sur l'écran pictural, ce qui suppose que le portrait ferait différer l'original de lui-même en en faisant un double plus vrai que le vrai modèle original. D'après Jean-Pierre Vernant :

Un double est tout autre chose qu'une image. Il n'est pas un objet «naturel», mais il n'est pas non plus un produit mental, ni une imitation d'un objet réel, ni une création de la pensée. Le double est une réalité extérieure au sujet mais qui, dans son apparence même, s'oppose par son caractère insolite aux objets familiers, au décor ordinaire de la vie. Il joue sur deux plans contrastés à la fois : dans le moment où il se montre présent, il se révèle comme n'étant pas d'ici, comme appartenant à un inaccessible ailleurs¹⁵.

Cette formulation fait apparaître le double d'un portrait comme un usurpateur légitime, un peu comme le *colossos* grec remplace le cadavre absent¹⁶. Est-ce parce que le portrait est un *je*, une place vide ou trou dans la langue, en somme un déictique qui ne garantit pas la validité de ce qu'il désigne, que la substitution du modèle par le double s'opère aussi facilement? Ou encore, est-ce parce que c'est un nom propre, soit «un nom vide de sens — insignifiant — qui ne se remplit d'une signification que par référence¹⁷»?

15. Jean-Pierre Vernant, «Figuration de l'invisible et catégorie du double, le colossos», *Mythe et pensée chez les Grecs 2*, Paris, Maspero, 1971, p.70.

16. *Ibid.*

17. Louis Marin, *Études sémiologiques, écriture-peinture*, Paris, Klincksieck, 1971, p.76.

Quoi qu'il en soit, le dispositif du portrait incite à la substitution, du verbe latin *substituo* : «mettre à la place, mettre sous» (Gaffiot). C'est La Font de Saint Yenne qui observe au XVIII^e siècle que les figures des portraits «jouent à la Méduse, obligées de garder l'attitude où elles sont surprises¹⁸». L'image qui ressort de ce commentaire est celle d'une figure saisie, pétrifiée, prise au piège en dépit du fait que ce soit un jeu. Le dispositif du portrait fonctionnerait comme un piège à prendre une présence. Tombeau fictif du modèle, le portrait par sa faculté de rendre le passé toujours présent serait un monument à la gloire du double¹⁹.

Plus près de nous dans le temps, Jean Baudrillard dans *De la séduction*, imaginant un peintre qui dirait à son modèle : «l'Il be your Mirror», «Je serai votre miroir», suggère que le référent peut s'effacer non seulement au profit du double, mais à celui du peintre qui par son regard deviendrait le miroir. Il pourrait se permettre, consciemment ou inconsciemment, toutes les substitutions de son choix, tant au niveau du contenu que de la forme de l'œuvre. Le mot substitution est alors pris dans le sens de «mettre sous». Le dispositif du portrait rejoindrait le double sens donné par Baudrillard à «l'Il be your Mirror» et qui est «Je serai votre leurre²⁰». Le piège et le leurre sont deux machines fonctionnelles destinées à capturer, mais le leurre est un appât séduisant alors que le piège est un instrument plus indifférencié de son environnement. Leur distinction se situe au niveau de la stratégie et celle du leurre est celle de la

18. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, réimpression de l'édition de La Haye, 1747, p.116.

19. Voir Louis Marin, *op. cit.* et *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.

20. Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël Gonthier, 1981, p.96.

séduction. «Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre²¹», écrit Baudrillard. Ne pourrait-on pas aller jusqu'à dire quand il s'agit de peinture : séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme couleur?

L'effacement progressif du référent se produirait par la transparence du double qui, se fondant dans le fond d'où il serait sensé se lever, aurait une fonction de «signifiante», c'est-à-dire de sens en ce qu'il est produit sensuellement²², en se transformant en couleur. Ce déplacement incline à proposer que le peintre arriverait à s'insérer dans la couche colorée sous forme d'écriture. À la limite, la défiguration du personnage du portrait ferait que la représentation de la figure humaine ne vaudrait plus comme imitation ou ressemblance du sujet modèle, mais comme trace — forme modifiée de la présence — du sujet peintre.

Il faut ajouter que le dispositif du portrait opère simultanément comme piège et leurre dans chaque portrait. Plus exactement, il y a une oscillation entre un pôle identifié comme piège et un pôle identifié comme leurre. Ce balancement est arrêté momentanément pour les fins de l'analyse, mais il faut préciser que c'est par son intermédiaire que tout portrait tire sa cohérence. Si l'accent est placé sur le dispositif comme piège, la portée de l'œuvre s'avère la substitution du modèle par le double et le portrait est qualifié de «portrait-reproduction». Si l'accent est placé sur le dispositif comme leurre en raison de l'importance d'un faire pictural appuyé sur la couleur, le portrait est qualifié de «portrait-production». Tout portrait pratique la théorie du portrait telle qu'énoncée. Celui de Diderot peint par Fragonard devrait le montrer clairement.

21. *Ibid.*

22. Roland Barthes, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1979, p.97.

Le portrait de Diderot en(levé) par Fragonard

L'accent porte sur la production dans ce portrait même si le double de Diderot peut y être reconnu. Le *contrapposto* de l'attitude et le déguisement à l'espagnole — large col brodé, chaîne d'or, manchettes de dentelles — projettent l'image d'un acteur dont le rôle serait de se métamorphoser en couleur. D'ailleurs, Diderot dans ses «Essais sur la peinture» soulève la question du modèle, «ce pauvre diable gagé [...] pour se faire mannequiner par un professeur». Il raconte également avoir connu un jeune homme qui avant de jeter le moindre trait sur la toile se mettait à genoux et disait : «Mon Dieu, délivrez-moi du modèle²³.» Ce souhait pourrait très bien s'appliquer à Fragonard.

Réellement, Diderot est identifié par le titre qui porte son nom. Le regardant qui voit le tableau pour la première fois constate qu'il est placé devant un homme de lettres, écrivain ou philosophe, en raison de l'attitude du personnage et de l'accessoire de convention : le livre. Fragonard se serait en quelque sorte payé la tête du modèle en proposant de lui l'image que la société a de l'homme de lettres, donc en le représentant en tant que type. La figure du portrait représente la fonction d'un individu dans la société. Elle fait songer à un moule ressemblant physiquement mais vidé de son moi individuel. Le double de Diderot est sur la toile et Fragonard a réussi à présenter sa vision d'ensemble d'un personnage «historique». L'opération pourrait être qualifiée de transfiguration car c'est bien du changement d'une figure en une autre dont il est question ici. Une transfiguration-défiguration qui se poursuit par le biais de la couleur.

23. Diderot, «Essais sur la peinture», *Œuvres esthétiques*, p.669-670.

Diderot s'est longuement attardé sur cet élément pictural dans ses écrits. En 1765, il écrivait relativement à ses connaissances artistiques acquises depuis le premier Salon en 1759 : «J'ai connu la couleur. J'ai acquis le sentiment de la chair²⁴.» Par chair, il entendait la peau :

[...] car c'est la chair qu'il est difficile de rendre; c'est ce blanc onctueux égal sans être ni pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement; c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison²⁵.

Mais la couleur, peau du tableau, en resterait-elle à la seule imitation des choses visibles. Diderot ne le croit pas. Il s'exclame devant le portrait de lui réalisé par Guérand : «Je médite en effet sur cette toile. J'y vis; j'y respire; je suis animé; la pensée paraît à travers mon front²⁶.» Il s'ensuit que le portrait, exemplaire par excellence de tout tableau serait apparence (visible) et pensée (invisible). La représentation de la figure humaine serait à la fois apparence de visibilité et prégnance d'une invisibilité. Mais il y a plus, car Diderot compare le visage à la toile du peintre :

Quel supplice n'est donc pas pour eux (les peintres) le visage de l'homme, cette *toile* qui se meut, se tend, se détend, se *colore*, se ternit selon la multitude infinie des alternatives de ce souffle léger qu'on appelle âme²⁷.

En vertu de ces remarques, la toile en tant que visage (sur-face) de l'œuvre s'avère le lieu de l'expression du mo-

24. Cité par Jean Starobinsky, «Diderot dans l'espace des peintres», *Diderot et l'Art de Boucher à David*, p.21.

25. Diderot, *op. cit.* p 677.

26. Diderot, *Lettres à Sophie Volland*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1984, p.119.

27. «Essais sur la peinture», *Œuvres esthétiques*, p. 680.

dèle et forcément du peintre. La couleur, comme le mentionne Diderot, «donne la vie aux êtres²⁸». Vie, c'est-à-dire sens et «signifiante». Sens, car la couleur ajoute à la reconnaissance physique et morale du modèle²⁹; «signifiante», car les touches morcelées tirées du livre et des vêtements, celles en virgules du visage et des manchettes³⁰ sont la trace du peintre. Bien que subordonnées à la *mimesis*, ces touches contribuent à défigurer le modèle plus qu'à le figurer. En fait la technique de la touche épaisse, spontanée, non soumise entièrement à la figuration, met en valeur la fonction haptique de la peinture par rapport à sa fonction «optique». Il faut s'approcher du tableau de Fragonard pour voir l'enflure, l'épaisseur de la touche. Or, au XVIII^e siècle, la touche est définie comme un «trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer : un contour, ou pour caractériser une finesse d'une manière presque imperceptible³¹». En transgressant les règles de l'art, l'artiste oblige le regardant à remarquer que le personnage du tableau se présente comme une articulation qui se détruit elle-même, se désincarne au profit du matériau. Par l'excès des touches, Fragonard inscrit la non-présence du modèle.

28. *Ibid.*, p.674. Il commence le chapitre II de ses «Essais sur la peinture» par : «C'est le dessin qui donne la forme aux êtres; c'est la couleur qui donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.»

29. En ce qui concerne la reconnaissance morale, mentionnons seulement qu'un teint rouge peut être associé à un caractère sanguin ou à la honte; un teint blanc, pâle, à la maladie, à la pureté, selon le contexte du portrait.

30. Des six touches proposées par René Passeron dans *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, trois sont plus fréquentes dans les tableaux du XVIII^e siècle. Ce sont la morcelée tirée : continuée elle devient une ligne; la touche en virgule : son nom indique sa forme; la touche fondue : un léger brouillage intervient dans la touche initiale. (Paris, Vrin, 1974, p.134.)

31. C.-H. Watelet et P.C. Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure V*, Genève, Minkoff Reprints, 1972, réimpression de l'édition de Paris (1792), p.789.

Le double de Diderot n'émerge plus, il transparait dans le décor comme si le peintre l'avait oublié momentanément au profit d'un discours sur la peinture, en l'occurrence sur la couleur.

Si on pouvait parler de transfiguration lorsque le corps-figure de Diderot se transformait en double, c'est de transsubstantiation — changement d'une substance en une autre — qu'il s'agit maintenant, le double se métamorphosant par l'intermédiaire des touches en trace du peintre. Fragonard fait œuvre de son propre corps. Sa toile se transforme en miroir devant laquelle il semble dire, à l'instar du personnage du portrait : «Ceci est mon corps.» Louis Marin dont plusieurs ouvrages et articles portent sur le portrait voit dans la parole consécatoire du Christ la matrice d'échange de la représentation et de l'être. Il démontre comment le mouvement d'échange est achevé quand l'équivalent de l'être et de la représentation dans et par le sujet d'énonciation est accompli dans la double mutation de l'être en représentation et de la représentation en être³². Cette double mutation est d'autant plus complexe qu'on en vient à se demander si le peintre ne prend tout simplement pas la place du modèle. Peut-être cet échange est-il si tangible dans le portrait étudié en raison d'affinités entre Fragonard et Diderot, affinités relevées par les frères Goncourt dans leur *Journal* : «Parfois j'imagine Fragonard sorti du même moule que Diderot. Chez tous deux pareil bouillonnement, pareille verve. Mais une peinture de Fragonard ne ressemble-t-elle pas à une page de Diderot³³?» Cette parenté intellectuelle entre les deux hommes engendrerait une matrice à transfiguration entre deux corps-figures (modèle-double) et à transsubstantiation d'un

32. Louis Marin, *La critique du discours*, Paris, Minuit, 1975, p.298-299.

33. Cité par Nathalie Volle, *Diderot et l'Art de Boucher à David*, p.60.

corps-figure en matière picturale (double-couleur). Si l'hypothèse se vérifie : le portrait est pour le peintre un instrument de connaissance de soi, certaines explications s'imposent.

Le portrait peint : exemplification et défiguration de soi

Diderot ou Fragonard, le portrait étudié contient les éléments constitutifs de la question du portrait et de la connaissance de soi. Si, au départ, le soi dont il a été question correspondait à ce que le modèle était pour lui-même, son moi, on s'est aperçu graduellement qu'il rejoignait celui du peintre pour englober le sens donné par Jung au soi et qui est : l'ensemble du psychisme conscient et inconscient. En fait, l'analyse du portrait de Diderot est la preuve que le portrait s'avère l'espace d'une contradiction qui tient à l'écart entre l'identification d'un soi dans une vérité immuable et l'altération à soi dans la construction d'une image qui fait figure d'un mirage ou d'une hallucination³⁴. Le portrait peint : un moi ou plutôt le portrait d'un moi qui oblige le modèle à s'identifier à sa représentation. S'il devient pour lui l'absence d'un moi à soi-même, il demeure pour le peintre un instrument de la connaissance de soi par l'intermédiaire de la pratique de son art.

En résumé, le peintre prend en charge le portrait du modèle pour en arriver, consciemment ou inconsciemment, à se montrer. Il le fait par sa vision d'un personnage «historique» qui se concrétise par la transfiguration du modèle en un double (exemplarité) et par un faire pictural qui opère la transsubstantiation du double en couleur (défiguration). In-

34. À ce sujet, il faut lire l'article de Louis Marin «Figurabilité du visuel : La Véronique ou la question du portrait à Port-Royal» dans *Nouvelle revue de psychanalyse. Le champ visuel*, n° 35, printemps 1987, p.51-65.

dépendamment de la façon d'envisager le portrait, le peintre joue à être absent à lui-même, à n'être personne, alors qu'en réalité c'est le personnage du tableau qui tient ce rôle, qui n'est personne et répond à la définition philosophique de la *persona* : «Primitif masque de théâtre indiquant le rôle de l'acteur, puis rôle fonction» (Foulquié). L'idée du masque se retrouve dans le sens que Jung donne à la *persona* et qui est : «L'ensemble très complexe des relations de la conscience individuelle et de la société; elle est une sorte de masque que l'individu revêt pour produire un effet déterminé; d'autre part pour cacher sa vraie nature³⁵.» Adapter ces deux définitions au portrait peint permet de comprendre que l'artiste fait revêtir au double un masque qui cache partiellement la vraie nature du modèle et ce pour produire un effet social. Ce masque dissimule évidemment le peintre que sa trace en tant qu'effet pictural laisse apparaître. Et l'on rejoint en fin de parcours les propos d'Alberti qui disait que Narcisse se mirant dans l'eau aurait inventé la peinture; «car qu'appellez-vous peinture, dit-il, sinon la façon — comparable à la sienne — d'embrasser avec art la surface de l'eau d'une fontaine³⁶?» Comme Narcisse, le peintre de portraits embrasserait la surface du miroir qu'est sa toile.

Monique Langlois
Historienne d'art

35. C. G. Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964, p.147.

36. Alberti, *Della Pittura*. Cité par Louis Marin dans *Détruire la peinture*, Paris, Galilée, 1977, p.67.