

ETC



Portrait de soi

Christine Bernier

Number 68, December 2004, January–February 2005

Portrait de soi

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35160ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Bernier, C. (2004). Portrait de soi. *ETC*, (68), 8–13.

PORTRAIT DE SOI

Le portrait a la vie dure : ce genre, dont on ne cesse d'annoncer la mort, resurgit constamment dans les productions artistiques actuelles, pour provoquer de nombreux commentaires. En témoignent le grand nombre d'expositions de portraits et d'autoportraits organisées au cours des trois dernières années. Mentionnons, pour celles présentées en 2004 seulement : *Moi ! Autoportraits du XX^e siècle*, tenue au Musée du Luxembourg à Paris puis à Florence, ou encore *Je t'envisage. La disparition du portrait*, organisée par le Musée de l'Élysée puis montée à la Hayward Gallery de Londres, sous le

Dans ce numéro consacré au thème du « Portrait de soi », il sera souvent question de portrait tout autant que d'autoportrait car, historiquement, les deux termes sont liés. Jusqu'en 1950 environ, les historiens d'art n'utilisaient pas le mot « autoportrait », lui préférant l'expression « portrait de l'artiste par lui-même ».

Portrait de soi, portrait de l'autre

Le travail photographique d'André Martin montre bien jusqu'à quel point le portrait de soi est lié au portrait de l'autre dans l'organisation interne de l'œuvre. Ainsi, pendant deux années, il a travaillé avec la thématique de « l'artiste et son modèle » en qualifiant les œuvres, à tour de rôle, d'autoportraits et de portraits. Dans *Mes modèles – autoportrait* (2000), tout comme dans *Mes modèles – leurs portraits* (2002), la représentation de soi s'évapore dans celle de l'autre, selon les modalités d'une construction intermédiaire où textes, photographies, enregistrements sonores ou objets créent une identité plus fictive que réelle. Car l'existence « réelle » du modèle ne nous éclaire jamais sur la définition d'un portrait : « C'est fiction que je vois : une personne photographiée devient un emblème. »³

Cette fusion du soi et de l'autre dans la représentation n'est certes pas sans précédents. Historiquement, la pratique de l'autoportrait en tant que genre pictural remonte au XVI^e siècle, mais c'est toutefois un fait reconnu que des artistes ont fait leur propre portrait avant cette époque. Pascal Bonafoux a signalé les cas

titre *About Face. Photography and the Death of the Portrait*. Non seulement le portrait n'est-il pas mort, mais il suscite encore le débat, et les positions des commissaires de ces expositions peuvent être controversées, comme le montre bien Hélène Samson dans les pages qui suivent. En même temps, au Musée d'art contemporain de Montréal, nous avons pu voir des portraits et des autoportraits de Nan Goldin, Sam Taylor Wood, Gillian Wearing, Janieta Eyre, Zhang Huan...

Par ailleurs, l'actualité du portrait n'est pas qu'événementielle. Elle est aussi théorique, et des publications récentes comme *Le Regard du portrait*, du philosophe Jean-Luc Nancy, ne font que confirmer l'ampleur du phénomène.¹ Déjà, en 1994, Benjamin Buchloh considérait le portrait comme « le résistant le plus coriace » face au cubisme et à son démantèlement des catégories picturales traditionnelles². C'est que le portrait – comme l'autoportrait – soulève toujours, pour le spectateur, la question fondamentale de l'identité (intime ou collective), rattachée très souvent à celle du visage, du corps, et associée à celle du « soi » et de la société. De plus, devant chaque portrait, nous ne pouvons esquiver ce face à face avec l'artiste qui fut, avant nous, devant le modèle; car un portrait révèle toujours, inévitablement, un moment partagé dans le contexte de production de l'œuvre.



d'enluminures de manuscrits médiévaux où, exceptionnellement, l'auteur s'est représenté en prenant soin de s'identifier dans le texte, tout en précisant que le personnage de l'image était bien l'artiste lui-même. Et c'est dès 1434 que Jan Van Eyck a peint le fameux portrait *Giovanni Arnolfini et son épouse*, où le couple encadre un miroir reflétant l'image minuscule de deux personnages dont on présume que l'un ne serait autre que Van Eyck lui-même. C'est une œuvre inaugurale dans cet accomplissement de la

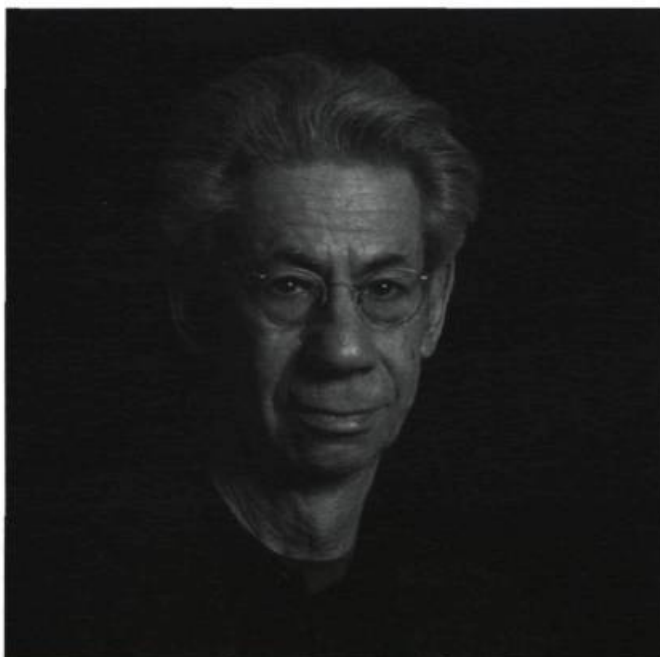


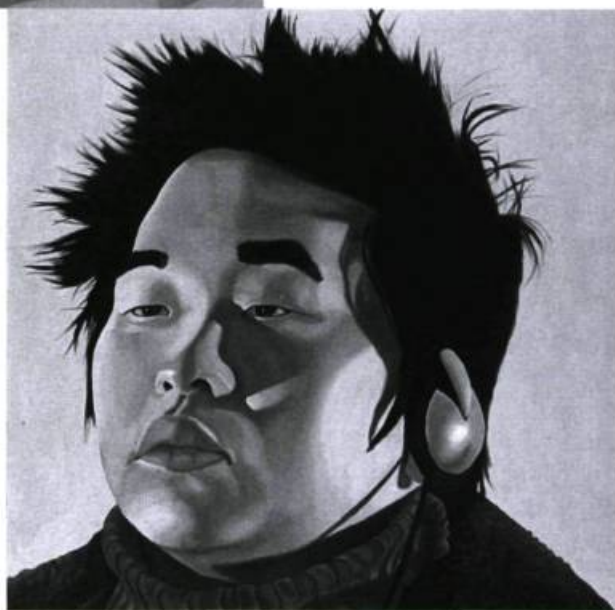
synthèse parfaite du portrait et de l'autoportrait; suivront d'autres cas remarquables comme *Les Ménines*, de Vélasquez⁴.

Toutefois, de manière générale, l'autoportrait contemporain résiste aux classifications fondées sur des catégories établies à partir des œuvres du passé. Des auteurs comme Philippe Lacoue-Labarthe ont proposé différentes catégories d'autoportraits contemporains, énumérées dans un « désordre » où voisinent des considérations aussi différentes que les dispositions émotives de l'artiste, l'expérience esthétique devant l'autoportrait, ou l'organisation formelle de l'œuvre. S'appêtant à faire son propre autoportrait photographique, Lacoue-Labarthe s'est retrouvé dans une situation où le geste devenait indécidable : « Comment déjouer l'infamie du 'subjectif' ? Et le psychologisme – la plaie, toujours dans ce qui se prétend moderne ? Comment éviter les gestes destructeurs ou négatifs simples (tout ce qui va de soi aujourd'hui : s'abîmer le portrait, se défigurer, etc.), où s'accomplissent inmanquablement le narcissisme et l'autosatisfaction [...] ? »⁵ Cette citation soulève les questions problématiques du psychologisme, de la ressemblance,

de l'identité et du narcissisme, sur lesquelles nous reviendrons.

Autre problème : l'autoportrait induit l'idée de réaction émotive chez le spectateur, une réaction que les historiens de l'art traitent avec un certain malaise lorsqu'il s'agit d'un autoportrait : soit qu'ils se réfugient dans l'analyse formelle stricte, échappant ainsi à toute tentation de psychologisme ; soit qu'ils classifient systématiquement, prolongeant ainsi une démarche scientifique rassurante ; soit qu'ils demeurent sur le terrain de l'histoire, échappant alors aux incertitudes des productions actuelles. Les théories féministes ont permis, par une étude critique des conditions sociales de production, d'aborder le problème sous un autre angle⁶, mais la question des émotions reste généralement évacuée. Du côté de la philosophie et de l'esthétique, on traite généralement l'autoportrait à travers les questions de la signature et du sujet (Jean-Louis Déotte, Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe).⁷ Toutes ces approches ont contribué à déconstruire l'idéologie psychogiste en art, mais tout ne se règle pas avec l'analyse formelle, et ce que l'on ressent de particulier à l'idée que l'artiste





s'est représentée, ne vient pas de ce que l'on voit, c'est-à-dire d'un signe interne de l'œuvre. Car, pour parler d'un autoportrait, il faut déjà savoir que c'en est bien un, ce qui nous ramène à cette question fondamentale que posait Philippe Lejeune : « À quoi reconnaît-on un autoportrait ? »⁸

Par exemple, qu'est-ce qui nous permet de croire, dans le cas de Cindy Sherman, qu'il s'agit bien d'autoportraits, puisqu'elle met tout en œuvre pour ressembler à quelqu'un d'autre ? Car il faut bien qu'on nous dise que la personne représentée est la même que l'auteure de l'image, puisque « rien dans la constitution ni la qualité formelle de l'image ne distingue un portrait d'un autoportrait »⁹. Autres exemples : des artistes comme Raymonde April et Sorel Cohen, qui se sont souvent représentées dans leurs photographies, mais qui ne proposent pas un discours sur l'autoportrait.

Ressemblance

Dans le domaine des arts visuels, tout portrait (ou autoportrait) s'analyse à travers la question de la ressemblance, qu'elle soit affirmée ou niée. En effet, il n'en va pas de même pour les créations littéraires, qui

disposent du « je » pour identifier l'auteur, tandis que les arts visuels doivent utiliser des artifices et des dispositifs iconographiques variés, afin de donner au spectateur les indices qui permettront de déduire que le sujet qui est représenté est bien le sujet qui représente : « De quelque côté qu'on se trouve, il semble difficile de fixer les traits du sujet qui se cherche. »¹⁰ Traditionnellement, soit du XVI^e au XX^e siècle, la ressemblance du portrait avec son modèle pouvait se poser en critère d'évaluation de la qualité esthétique, bien que cette ressemblance impliqua des subtilités dans le traitement du sujet.¹¹ Par la suite, les œuvres ont fait preuve d'un détachement face à la ressemblance au modèle, notamment avec le portrait photographique, où la question du faire (de la fabrication, du processus) n'implique pas, comme l'a bien démontré Régis Durand, les mêmes interventions qu'en peinture.¹² Michel Frizot va plus loin encore : « Il y a assurément, dans la pratique objective du portrait photographique (autofabriqué ou non), toute une aura mythique qui se contrefiche de l'identité. »¹³ Dans le rendu de la ressemblance, les artistes ont souvent pris, et depuis longtemps, plus de libertés avec

l'autoportrait qu'avec le portrait. Ainsi, le *Portrait de Gabor Szilazi* (2002), par Richard-Max Tremblay, respecte tout à fait la ressemblance au modèle, tandis que son autoportrait photographique met tout en œuvre pour en brouiller la reconnaissance. Ce *Portrait de Gabor Szilazi* n'est qu'un des très nombreux portraits d'artistes réalisés par Richard-Max Tremblay et cette pratique est loin d'être exceptionnelle : de manière similaire, Jean-Pierre Seguin choisit généralement des artistes parmi ses modèles, comme l'explique Michaël La Chance dans les pages qui suivent. Les portraits d'artistes constituent une forme d'autoportrait qui n'a rien à voir avec la ressemblance, mais qui rejoint directement l'identité de l'auteur.

Identité

En effet, les notions de ressemblance et d'identité sont étroitement reliées, d'un point de vue théorique comme d'un point de vue historique. Au siècle dernier, l'identité s'opposait à la ressemblance, la valeur d'identité (ou de similitude) d'un portrait étant affligée, en peinture, d'une connotation péjorative. Attribuée au portrait photographique (« mécanique »), on la jugeait comme dépourvue de vie et inapte à rendre « l'âme du sujet ». La ressemblance, par contre, était considérée comme souhaitable en ce qu'elle manifestait, dans l'interprétation de l'artiste (et donc dans la différence par rapport au modèle), une vision plus « sentie » de la personne portraiturée. Divers facteurs, dont l'évolution du statut de la photographie, progressivement reconnue comme forme d'art, ont contribué à la modification de cette conception de la ressemblance et de l'identité. On a finalement admis que la photo d'identité peut servir à créer un portrait « ressemblant ». Mais ces notions ont évolué, sémantiquement, de sorte que l'idée d'identité se rattache le plus souvent à cette fameuse question : « Qui suis-je ? »

Éric Simon exposait au Centre Clark, en mars 2004, une série d'autoportraits sous la forme d'une installation. Plus de 200 autoportraits, exécutés à la mine de plomb sur des feuilles de papier fixées au mur, confrontaient le spectateur à une forme de journal intime : l'artiste a pris soin d'inscrire sur chaque dessin la date de sa réalisation. À la manière d'Opalka, ces autoportraits semblent marquer le temps, mais cette introspection du soi, au fil des jours, ne révèle rien du passage du temps, justement. En effet, on a déjà souligné avec justesse qu'Éric Simon « s'amuse à transformer légèrement ses traits [de sorte que] l'accumulation de toutes ces représentations d'un même modèle, qui jamais n'est tout à fait le même, questionne avec un humour certain les notions d'identité, de perception et de projection de soi. »¹⁴ Ce temps qui passe n'est pas celui du visage vieillissant, mais bien celui de la production artistique qui se poursuit dans une autre temporalité.

Fiction

On a souvent présenté l'autoportrait comme la manifestation de la recherche, par l'artiste, de son identité.

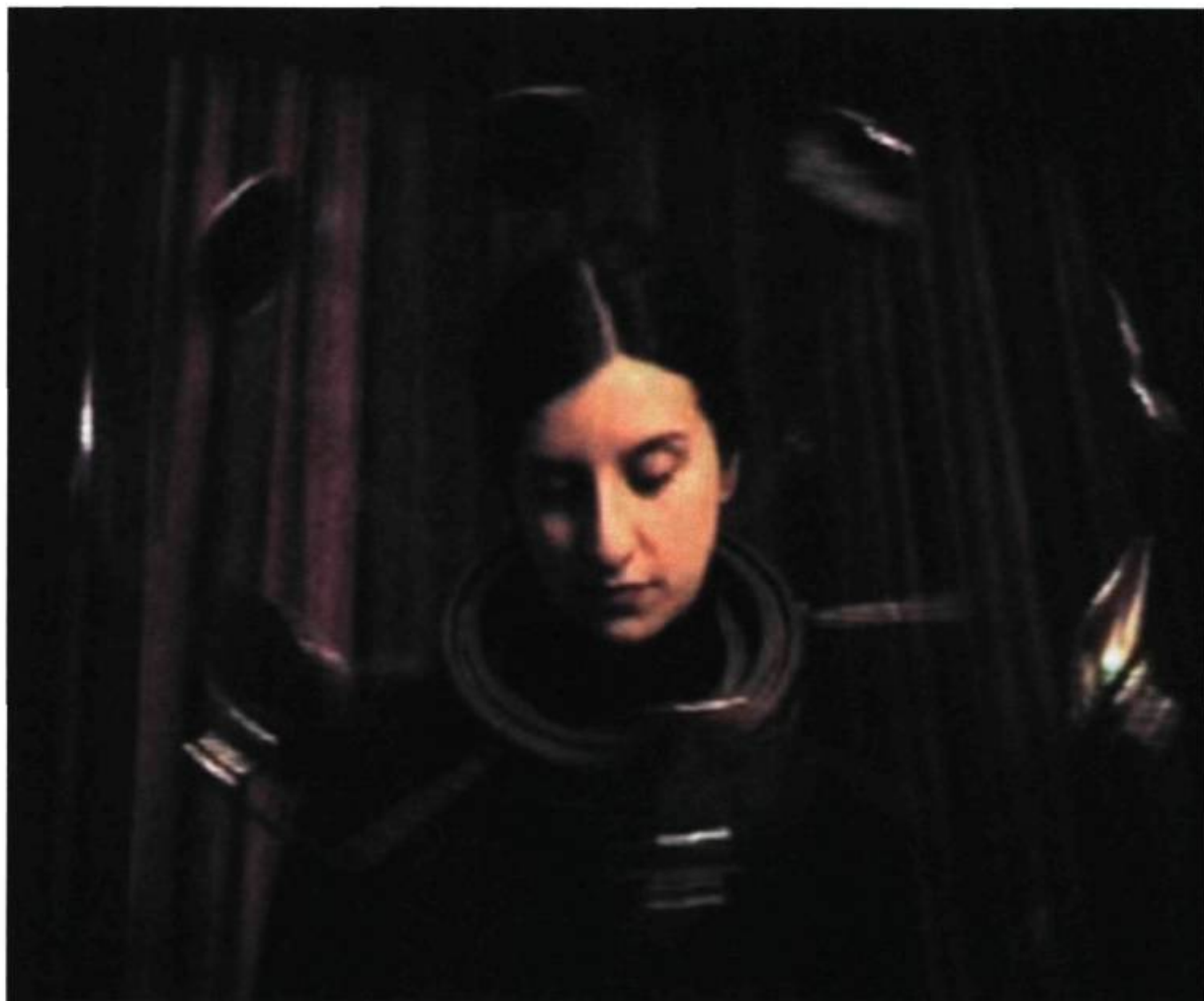
Les arts visuels ne disposant pas du même mode d'énonciation que la littérature pour exprimer le « Je », nous devons souvent nous replier vers les témoignages de l'artiste pour conférer à l'autoportrait une « valeur d'authenticité » dans notre interprétation. Or la nature fictionnelle de l'autoportrait est souvent plus importante que celle d'authenticité, de sorte que l'artiste peut toujours affirmer, à l'instar de Marguerite Duras : « l'histoire de ma vie n'existe pas ». Finalement, la fiction de l'autoportrait brouille ce qui donnerait accès à une hypothétique identité de l'artiste livrant son intimité.

John Zeppetelli, dans l'œuvre vidéo *Unbound* (2000), propose une présentation satirique de l'autoportrait traditionnel et des définitions conventionnelles de l'identité. Dans le champ de la représentation et de ses fictions, l'autoportrait, traité par John Zeppetelli, devient « sans limites ». L'artiste s'y représente dans cinq conversations fictives avec deux de ses « clones ». Il s'en dégage une image troublante de l'identité : instable plutôt que reliée au « soi », elle s'y révèle comme une mise en scène plutôt qu'une vérité ontologique.

Le spéculaire et le narcissisme

Bien avant la vidéo, la photographie a grandement contribué à modifier le stéréotype de l'autoportrait, qui n'avait connu que peu de variations jusqu'au XX^e siècle¹⁵. Quoiqu'il en soit, l'artiste devait, traditionnellement, se représenter de manière à « faire venir à coïncidence le regard de l'autre et celui qu'on porte sur soi »¹⁶ en travaillant selon sa facture, son « style » propre. L'utilisation de l'appareil photographique a permis de se représenter systématiquement de dos ou de profil, pour créer des types d'autoportraits rares jusqu'alors. C'est là un changement qui n'échappera pas aux femmes artistes des années 70 : elles s'éloigneront ainsi du stéréotype du sujet voyeur masculin face à l'objet regardé féminin.¹⁷

Same Old Dreams (2001), un autoportrait de Lisa Cianci, accomplit la déconstruction de ces stéréotypes, notamment parce que c'est une œuvre en ligne qui permet aux internautes d'intervenir en y ajoutant certaines données.¹⁸ C'est aussi un but avoué de l'artiste que de proposer une relecture critique de la notion d'identité en organisant l'œuvre à partir de l'autoportrait, en nous livrant des indices comme la représentation animée d'un « collier » de miroirs, qui constitue une référence explicite au narcissisme. Car l'autoportrait est d'abord un genre fondé sur la démarche spéculaire : en peinture (comme en littérature), le miroir est l'outil physique et métaphorique indispensable à l'autoportrait. Pour cette raison, l'autoreprésentation est souvent assimilée à un geste narcissique. Ce terme hante plusieurs textes sur l'autoportrait, puisqu'il soulève toujours la question de l'auteur et de la conscience individuelle impliquée dans le processus créateur. Certains auteurs considèrent que l'individualisme narcissique



Lisa Cianci, *Same Old Dreams*, 2001. Autoportrait.

en art est un excès très actuel,¹⁹ et que « tout regard sur un tableau est un regard narcissique »,²⁰ tandis que d'autres pensent autrement : « Se reconnaissant d'emblée dans l'image socialisée de moi et s'y faisant reconnaître, l'artiste autoportraitiste n'est pas tant Narcisse qu'on le croirait. »²¹

« Impossible » autoportrait

Les auteurs de cette publication nous présentent la thématique du « Portrait de soi » dans l'art actuel, à travers des pratiques artistiques qui traitent du sujet selon différentes modalités. Hélène Samson explique en quoi il serait présomptueux et imprudent de proclamer aujourd'hui la mort – ou la disparition – du portrait ; à preuve, Christine Palmiéri montre comment ces pratiques artistiques récentes, regroupées sous le terme d'« art biotechnologique », font un usage abondant de l'autoportrait. Pour sa part, Michaël La Chance présente les nombreux portraits d'artistes créés par Jean-Pierre Seguin : l'artiste a réalisé, pendant plusieurs années, des portraits, des autoportraits, ainsi que des portraits d'artistes, et cette dernière catégorie est particulièrement intéressante, puis-

qu'elle montre bien en quoi le portrait d'un artiste est d'abord un portrait de soi en tant qu'artiste. « Je suis mon œuvre » : ainsi, Pascal Bonafoux résume-t-il avec concision ce qui est en jeu lorsque nous avons affaire à un autoportrait. C'est précisément dans cet ordre d'idées qu'Anne Bénichou présente le travail de Rose-Marie Goulet, c'est-à-dire selon la perspective de l'autobiographie ou, plus précisément, selon celle de l'autorétrospective. Dans ce contexte, nous voyons que la logique d'une stratégie courante de l'autoportrait – l'artiste qui se représente à travers son œuvre – peut être poussée à sa limite. Et cette stratégie n'est pas qu'affaire de peinture ou de photographie : elle s'applique dans l'art vidéographique, l'art Web et l'art d'installation, mais aussi dans le cinéma, comme l'explique Muriel Tinel à partir de nombreux exemples tirés des productions cinématographiques contemporaines.

L'ensemble de ces textes montre comment l'autoportrait, et l'intérêt qu'on lui porte, renvoie toujours nécessairement à ce qui est hors de l'œuvre : la fiche muséologique, l'intention de l'artiste, son action, les conditions de production de l'œuvre, la curiosité du



John Zeppetelli, *Unbound*, 2000. Vidéo VHS 5 mn. (Extraits)

spectateur... Les œuvres contemporaines complexifient cette question avec une distance ironique ou avec l'utilisation de nouvelles techniques, mais elles montrent en fait ce qui a constitué le grand paradoxe de l'autoportrait depuis ses premières apparitions : l'identité de l'artiste demeure un manque constant en tant que preuve, mais elle s'impose toujours comme sens référentiel indispensable.

CHRISTINE BERNIER

NOTES

- ¹ Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- ² Benjamin Buchloh, « Residual Resemblance : Three Notes on the Ends of portraiture », in *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, ICA, University of Pennsylvania, 1994, p. 53-69.
- ³ Charles Grivel, « Le portrait de la photographie. Portrait de femme », *La recherche photographique*, n° 14, printemps 1993, p. 27.
- ⁴ On trouvera une analyse de cette œuvre, en relation avec l'autoportrait contemporain, dans le texte de Bernard Brunon « L'autoportrait ou Où est le Je ? », dans *Autoportraits contemporains. Here's Looking at Me*, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, 1993.
- ⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, « Retrait de l'artiste en deux personnes », *Parachute*, n° 25, hiver 1981, p. 11.
- ⁶ Pour une analyse approfondie de la question, voir l'ouvrage de Frances Borzello, *Seeing Ourselves : Women's Self-Portraits*, Londres, Thames

and Hudson, 1998 [traduit la même année en français sous le titre *Femmes au miroir. Une histoire de l'autoportrait féminin*].

- ⁷ Voir, à ce sujet : Jean-Louis Déotte et al., *Portrait, Autoportrait*, Paris, Osiris, 1987; Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 1990; Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste, en général*, Paris, Christian Bourgeois, 1979.
- ⁸ Philippe Lejeune, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit*, n° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF 1983.
- ⁹ Luc Lang, « Cindy Sherman : un visage pour signature », *Artstudio*, n° 21, été 1991, p. 116.
- ¹⁰ Raymond Bellour, « Autoportraits », *Communications*, n° 48 (Vidéo), Paris, Seuil, 1988, p. 339.
- ¹¹ Voir Louis Marin, « Variations sur un portrait absent », *Corps écrit (op. cit.)*, pour une analyse des autoportraits de Poussin.
- ¹² Régis Durand, « Portraits exorbités », *art press*, n° 120, déc. 1987, p. 22.
- ¹³ Michel Frizot, « Portrait d'identité, identité du portrait », *art press*, no 120, déc. 1987, p. 11.
- ¹⁴ Communiqué, exposition *Éric Siman*, Centre Clark, du 11 mars au 17 avril 2004.
- ¹⁵ Voir Barbara Rose, « Self-Portraiture : Theme with a Thousand Faces », *Art in America*, vol. 63, jan./fév. 1975, p. 66-73.
- ¹⁶ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrit (op. cit.)*, p. 23.
- ¹⁷ Susan Butler, « So, how do I look ? Women before and after the Camera », *Photo Communiqué*, vol. 3, n° 3, automne 1987.
- ¹⁸ Voir à l'adresse suivante : www.mobilegaze.com.
- ¹⁹ Bruce Ferguson et Sandy Nairne, *The Impossible Self*, Winnipeg Art Gallery, 1988.
- ²⁰ Philippe Dubois, « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, n° 26, 1982, p. 20.
- ²¹ Daniel Arasse « La prudence de Titien, ou l'autoportrait glissé à la rive de la figure », *Corps écrit (op. cit.)*, p. 114.