Document generated on 04/19/2024 3:54 p.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

RACAR
Revue d'art canadienne | Canadian Art Review

Editorial Introduction
Mot des rédacteurs

Lara Perry and Eva Major-Marothy

Volume 30, Number 1-2, 2005

The Portrait Issue
La question du portrait

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1069658ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1069658ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Perry, L. & Major-Marothy, E. (2005). Editorial Introduction / Mot des rédacteurs. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *30*(1-2), 5–12. https://doi.org/10.7202/1069658ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Editorial Introduction

Lara Perry, University of Brighton
Eva Major-Marothy, Portrait Gallery of Canada

In 2007, the Portrait Gallery of Canada, a programme of Library and Archives Canada, will open in the old U.S. Embassy in Ottawa, and Canada will join the list of nations that represent themselves through a collection of portraits. In doing so, it will invoke a well-established means of recognizing and figuring national communities. National collections of portraits already exist in Sweden, England, Scotland, the United States, and Australia. Associated with the modern nation state, a national collection of portraits is only the most recent form of a representational practice (the making and assembling of portraits) that has flourished in various forms across millennia, in contexts that range from the highly polished to the wholly amateur. Works covered by the generic term "portrait" contain a multitude of forms and functions, one of which is situated in discourses of national identity and history – but what is the currency of the "national" portrait? And what contributions can art history make to a discussion and elucidation of the significance of portraits to national histories and national identities? In this issue of *RACAR*, we have gathered together texts that explore in detail elements in the varieties of portraiture. The articles cover portraits in various media, made between the sixteenth century and the present, in Canada, Europe, and around the world. The guest editors hope that these texts will both indicate the current state of art historical scholarship in portraiture, and suggest the directions in which research might move in order to create a framework for describing and interpreting the potential meanings of a national portrait collection.

The issue has been edited jointly by two art historians, one of whom is a university teacher and the other of whom is a curator. It includes contributions from the inaugural director of the Portrait Gallery of Canada and academics working across disciplines and in three countries. The collective product thus represents a range of professional interests in portraiture, and is an international collaboration.[1] If the contributing authors' subjects and affiliations are diverse, the articles collected here address some common themes that need to be explored in order to give a useful account of the relationships between a nation and its portraits. Portraits are notoriously resistant to – or perhaps evasive is a better word – discussion in conventional terms of art historical debate, largely because they straddle the worlds of "autonomous" art and documentary form. As one recent writer on portraits has expressed it, "portraiture as an artistic genre has remained understudied, aesthetically problematic, and critically suspect" because of its persistent attachment to a referent.[2] It is clearly this feature that distinguishes portraiture as a subject for a national collection: portraiture speaks through many languages, and not just the disciplines of "art." The interpretive problems that arise from this status might be expressed through the following questions: Is a portrait primarily evidence of the expressive powers of the artist, or of the presence of the sitter? How do we understand the relationship between a portrait and the life of the individual it depicts? How can we make sense of the ways in which portraits have articulated values for their makers, sitters, and owners?

What distinguishes portraiture as a genre is its concern to inscribe and represent individuals, or groups of individuals. This purposeful aspect of portraiture has understandably defined its traditional methods of interpretation. Connoisseurs have typically been interested in evaluating how well an artist performs in the role of depicter of individuals, while art historical interpretation of portraits has largely been concerned with understanding and describing the mechanisms through which portraits achieve those descriptions. These accounts often correlate portrait features to features of character – a straightforward physiognomic reading – although latterly the physiognomy has tended to be represented as one of a social, rather than an individual, body. The emphasis on describing and interpreting portraiture's representation of individual sitters has evolved with the discipline's tools. For example, the deployment of psychoanalytic theory has provided an alternative version of individuality within which we can explain and discuss the portrait and its relationship to a sitter's "self." But whichever way we envision the emergence of the self – through simple embodiment, through psychic processes, through social interaction, or in some combination of the three – the iconographic (or indexical, as some may prefer) relationship between the self and the image has been the focus of most studies of portraiture.

The portrait's close relationship with the individual sitter who is its subject accords it a unique role as historical document or evidence, a function that has been given a particular prominence at the Portrait Gallery of Canada. Uniquely amongst modern national portrait collections, Canada's Portrait Gallery will be part of the national archives and library rather than a national art collection. Moreover, the archival function of portraits in its collection is not one that attaches to conventional notions of national greatness: the Portrait Gallery of Canada will collect not only portraits of the prominent, but also of those who are now nameless or whose historical identities are invested in collective roles rather than individual ones. This aspect of the Portrait Gallery of Canada's collection deploys the most familiar role of the portrait as a carrier of the likeness, and an (if not *the*) identity of its sitter. This most contested of portraiture's functions is explored in two of the essays, which begin from the premise that portraits can and do construct an identity for the sitter. The means by which this construction is

achieved is presented as a problem for exploration rather than a series of cultural givens.

The essays that are concerned with issues of likeness and identity in portraiture deal with their subjects in ways that sidestep simple correlations of portrait with sitter. The article by Monique Gibson and Chantal Silverman, "Sur/Rendering Her Image: The Unknowable Harriet Tubman," details the careful negotiation with conventions of likeness and representing identity that are evident in a portrait of the woman now known as Harriet Tubman. What is notable about Tubman's portrait is its defiance of, rather than coherence with, conventions of representing black women in nineteenth-century North America. This persona of resistance is one that the authors represent as the historically mythologized rather than the "true" image of Tubman, susceptible to being incorporated into narratives of Canada as a nation of liberty and equality.

In this text the identity of the sitter is not exactly obscured by the portrait, but is not exactly revealed by it either. The portrait functions as a representation that corresponds with the sitter's historic role. The fragility of such representations is suggested by Cynthia Foo in her essay, "Portrait of a Globalized Canadian: Ken Lum's *There Is No Place Like Home*." Lum's work pairs texts with images in ways that make each slowly break the other down, and might finally erode the principle of the visual transcription of social identities on which the portrait is founded. This strategy of deploying a portrait in order to subvert it is a familiar one for the portrait in contemporary art practice, as in Cindy Sherman's famous reworking of her "self" in endless incarnations of apparently differentiated individuals, or Hiroshi Sugimoto's black-and-white photographs of wax sculptures, which endow inanimate objects with eerily human presences. In the work of all of these artists the portrait is both convincing and fraudulent, and the two states are held in tension within the image. Works like these expose the failure of the portrait to invoke anything reliable or meaningful about the individual it (appears to) depict. If anything, the images and their manner of production insist on the extent to which a portrait may disguise, rather than reveal or represent, its sitter.

Sherman's and Sugimoto's are but two of the better-known examples of bodies of work that prise into the conventions of resemblance and likeness to expose the emptiness of the portrait image. Most often in contemporary art, if not portrait practice *per se*, portrait images are developed within this cynical approach to the genre of portraiture – an approach that was proclaimed by the title of one recent exhibition to herald the "death of the portrait."[3] If this destabilized approach to the relationship between portrait and sitter is appropriate in contemporary art practice, it has problematic repercussions for the development of documentary interpretations. Bringing portraiture and its protagonists into a common field of analysis is an interesting provocation, but also may have its limits of usefulness: is it possible also to assert differences between Ken Lum's photographic work and, for example, the photograph of Harriet Tubman? Foo's essay takes the photographic nature of Lum's work and its concern with identity as sufficient grounds for identifying it as portraiture, but it is not, as in the longer tradition of likenesses, chiefly concerned with the elaboration of the individuals who are its sitters. How, or when, we might want to distinguish portraiture as a genre is a question that warrants further research and consideration, especially in view of the documentary status it is accorded in major collections like that of the Portrait Gallery of Canada.

If the status of portraiture as a document is fragile, are there other, more secure discourses of value through which to interpret these images? One of the points that is made powerfully in this collection is the extent to which portraits should not be relegated to the commodified discourses of art, which focus on the signature of the maker; the language of aesthetic mastery or artistic value entirely fails to capture what is significant about portraits. All of the texts in this issue of *RACAR* are to some extent considerations of the ways in which their portrait subjects are enmeshed in frameworks of value that extend far beyond the frames of the objects themselves. This feature is characteristic of contemporary art historical writing and might be attributed to the fashions of the discipline. However, several of the authors are concerned to make the point that their research reveals that the social, rather than the aesthetic, functions of portraiture constitute the rationale both of historical practices of portrait collecting and making, and of present interpretation. Anne-Elisabeth Vallée's "L'Intérêt et les limites de la recherche sur l'art de la miniature au Canada," a discussion of the portrait miniatures in the collection of Library and Archives Canada, perhaps makes this point most clearly in its confrontation with the extent of anonymity that now attends the collection. The latter consists largely of the products of jobbing artists who had no purchase on (and perhaps no aspiration to) recognition and patronage on a scale that attracted the notice of the historical record; the names of both sitter and artist are often now detached from the object. The value of these objects cannot be found in their demonstration of an exemplary artistic practice, nor in their description of a historically significant or "valuable" sitter. If a portrait has neither biographical nor aesthetic value, does it have any value at all?

Chantal Turbide's article, "Catherine de Médicis et le portrait: esquisse d'une collection royale au féminin," investigates the alternative value systems within which portraits and portrait collections might be situated. Turbide offers a study of relatively early European portrait collecting, and exposes practices motivated by objectives unrelated to conventional forms of art-commodity value. Her study focuses on the political, dynastic,

and affective motives of a portrait collector for whom the public and private, political and personal, were powerfully intertwined. The value of a portrait collection of a queen of France in the *ancien régime* resided in the way that it testified to her access to individuals and power, and not in the value of the objects themselves. The political/familial co-ordinates of the collection have been negligible in art historical interpretations that privilege the object (and men's political power).

For Turbide, the value of the portrait is in its capacity to recognize the contextual importance of the sitter who was its model, and not in the aesthetic nature of the object itself, or even its "likeness" to the sitter. The value of the portrait is found in the way that it recognizes a sitter's status or relationship to a spectator, and serves as a token as well as a symbol in a social transaction. The portrait has a value that we might characterize as performative: it is not what the portrait is, but what it does that makes it significant.[4] This perspective on portraiture does not entail a significant move away from accepted conventions of the relationship between portrait and individual; it is a formulation of that relationship that reflects the changing notion of the subject. This approach to interpreting portraits has as its premise a performative theory of the subject, such as that advanced by Judith Butler, in which the individual is understood as being defined through action in a situation, rather than in any absolute sense. In this convention, the portrait, as well as the individual, acquires substance and value through its role in a transaction or an exchange between sitters, artists, donors, commissioners, and viewers. It is not the static object, but the object in action and in use that is of interest. This is not just a matter of putting an object in context – of developing a description of the setting of its production and reception. It is a question of seeing the object as being constituted through its agency, and not *vice versa*.

On some level, all of the texts assembled in this issue work with this kind of model of portraits – hence the emphasis on commission, display, and collection, rather than on the objects in stasis. Three of the essays are concerned exclusively with the transactions through which portraits can be said to be constituted, in their making, viewing, or in other kinds of social rituals. Meaghan Clarke's "(Re)Viewing Whistler and Sargent: portraiture at the *fin-de-siècle*" is a case study of portrait production that does not treat the process as one of mere transcription of a physical or social likeness. Clarke studies portraits as a specific kind of interaction between two individuals, in this case well-known male artists and their female critics. Together, artist and sitter produced images that defy the typical characterization of women's *fin-de-siècle* portraits as examples of active artist/passive sitter. Portraits as a means by which the politics of social hierarchy are negotiated is also the subject of Kristina Huneault's investigation of nineteenth-century portrait miniatures of First Nations Canadians. She argues that the portrait miniatures are on the one hand "easy to overlook," but are also "a privileged avenue of access to subjectivity," particularly because of the kind of handling and interaction that they invite: Huneault explores this interaction as one which provided the medium for "cultural crossings" between colonized and colonizing peoples. Finally, Angela Carr's study, "Leaders, Legends and Felons: negotiating portraiture, from veneration to vandalism," explores examples of portraits in what might be called political actions: the physical discourses in which people use portraits as objects through which demonstrations of alliance (or its opposite) with individual sitters can be made. In all of these essays, the performative function, rather than the object itself, is the interest of the study.

What can these kinds of insights bring to the critical discourse that will provide the framework for the development of the Portrait Gallery of Canada? Most of the observations that we have drawn from these contributions can be addressed to any situation in which portraiture is being analysed. The making of a national portrait collection, however, presents difficult questions about the limits and extent of the nation, and the nature of its representability; in a globalized post-modern world, we have no recourse to easy abstractions of citizenship. The specific context of Canadian national identity and the cultural politics of its portraits is directly addressed in four of our essays: those by Foo, Gibson and Silverman, Huneault, and last but not least the essay contributed by photographic historian Lilly Koltun, the inaugural director of the Portrait Gallery of Canada ("A New Portrait Gallery for Canada: Stacking or Unpacking a National Narrative?"). All of these essays broach the subject with an acute sensitivity to the problematics of offering up a "nation" that is simultaneously unified and diverse, and that aspires to equality but is all too aware of the ways in which it falls short of that aspiration. Issues of racial identity within the nation and its portraits are therefore particularly present in these essays, although we regret that we received no submissions that dealt with First Nations art practice. We concur with Koltun that there is no reason to exclude First Nations art from the category of portraiture, and Huneault's essay offers a useful model for describing dialogue between First Nations and European art practice.

For each of the authors dealing with the Canadian context, portraits can embody – or be interpreted as testimony to – both the idealized whole and the fragmented experience of the Canadian nation. Koltun's observation that we "do not have to settle on one version" of a portrait, or indeed one version of the national history, alludes again to the status of the portrait and portrait collection in transition, in action, as a performing agent rather than a static subject. Developing the performative model of portraits and collections has implications for the ways that

historians, practitioners, conservators, and curators engage with portraits and other artworks. What we have presented here only begins to gesture toward what will be a new chapter in the relationship between Canadian art institutions and portraits: a chapter whose opening lines are not yet written. What we hope is that the essays in this issue will inspire many arts professionals to look afresh at portraiture and to reconsider its role in their practice.

Notes

1 Contributing scholars are connected with institutions in Canada, England, and France. Other contributors include the equal number of individuals who generously agreed to read texts as external reviewers, and we would like to take the time to thank them here although unfortunately the anonymity of the process means that they cannot be individually named.

2 Heather McPherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France* (Cambridge, 2001), 2. Other publications that consider the generic problems of portraiture include Shearer West, *Portraiture* (Oxford, 2004); J. Woodall, ed., *Portraiture: facing the subject* (Manchester, 1997); and R. Brilliant, *Portraiture* (London, 1991).

3 *About Face: Photography and the Death of the Portrait*, exh. cat., London, Hayward Gallery (London, 2004).

4 Marcia Pointon developed this approach in her study of the tactile attractions of the miniature, "'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England," *The Art Bulletin* 83, no. 1 (2001), 48–71.

Mot des rédacteurs

Lara Perry, University of Brighton
Eva Major-Marothy, Musée du portrait du Canada

En 2007, le Musée du portrait du Canada, un programme de Bibliothèque et Archives Canada, ouvrira ses portes dans les anciens locaux de l'Ambassade américaine à Ottawa; le Canada se joindra ainsi à la liste des pays ayant utilisé la galerie de portraits comme un solide moyen de reconnaissance et de représentation des diverses communautés qui contribuent à définir l'identité nationale. De telles collections existent déjà en Suède, en Angleterre, en Écosse, aux États-Unis et en Australie. Associé à l'État-nation moderne, ce type de collection constitue l'une des formes les plus récentes de pratiques (la création et l'assemblage) remontant néanmoins à des millénaires et provenant de contextes variés qui en ont favorisé les expressions les plus sophistiquées comme les plus primitives. Les œuvres répondant au terme générique de « portrait » recouvrent une multitude de formes et de fonctions, dont l'une a trait aux discours identitaires liés à l'histoire nationale. On peut cependant se demander quelle est la pertinence actuelle d'un concept de « portrait national » et quelle contribution l'histoire de l'art peut apporter à son élucidation. Dans ce numéro de *RACAR*, nous avons rassemblé des textes explorant divers aspects du portrait comme genre. Les articles retenus s'intéressent à des effigies exécutées dans divers médiums depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, au Canada, en Europe et autour du monde. Les rédactrices invitées de ce numéro de *RACAR* espèrent que ces textes seront en mesure de refléter l'état actuel de la recherche sur la question du portrait et d'indiquer les directions à prendre pour élaborer un cadre approprié d'analyse et d'interprétation d'une collection nationale fondée sur ce genre.

Le présent numéro a été réalisé par deux historiennes d'art, l'une professeure d'université et l'autre conservatrice de musée; il rassemble des contributions de la directrice inaugurale du Musée du portrait du Canada et d'universitaires issus d'horizons disciplinaires et géographiques divers. Leur apport collectif à la problématique du portrait représente ainsi un vaste éventail d'intérêts professionnels et un effort de collaboration internationale[1] Si les sujets abordés et la provenance des auteurs affichent d'entrée de jeu une grande variété, les articles regroupés dans ce numéro touchent à des thèmes communs dont l'exploration devrait permettre d'éclairer les liens qui se tissent entre une nation et ses portraits. Les portraits ont la réputation de résister – ou peut-être, pour être plus juste, de se dérober – aux approches usuelles en histoire de l'art, en grande partie parce que leur statut oscille entre celui d'œuvre autonome et de document. Comme l'a souligné récemment un auteur s'intéressant à la question : « Le portrait comme genre artistique est demeuré peu étudié, esthétiquement problématique et suspect au plan critique, à cause du lien persistant qui unit le représenté à son référent[2]. » Cette caractéristique du genre est à prendre en compte dans le regroupement d'une collection nationale : le portrait tient en effet plusieurs discours et pas seulement celui de « l'art ». Les problèmes d'interprétation que suscite ce statut particulier pourraient se formuler par les interrogations suivantes : Un portrait est-il d'abord et avant tout une manifestation des pouvoirs expressifs de l'artiste ou une émanation de la présence du modèle? Comment comprenons-nous la relation entre un portrait et la vie de l'individu qu'il dépeint? Comment pouvons-nous tirer des significations des manières dont les portraits articulent les valeurs propres à ceux qui les fabriquent, à ceux qui posent pour eux et à ceux qui les possèdent?

Ce qui distingue le portrait comme genre relèverait donc de sa vocation à représenter des individus ou des groupes d'individus. On comprend que cette intentionnalité du portrait a influencé les manières traditionnelles de l'interpréter. Les connaisseurs ont, selon leur habitude, fait porter l'accent sur l'habileté de l'artiste à produire la ressemblance pendant que l'histoire de l'art s'est plutôt préoccupée de saisir les mécanismes par lesquels les portraits arrivaient à ce but. Ces analyses relient souvent les traits physiques aux traits de caractère – lecture purement physionomique – bien qu'on ait récemment plutôt eu tendance à mettre cette physionomie en lien avec le corps social plutôt qu'avec le corps individuel. L'accent mis sur la capacité du portrait à exprimer la personnalité du modèle a elle-même évolué avec les outils conceptuels de la discipline. Le développement de la théorie psychanalytique a, par exemple, favorisé une approche différente de l'individualité qui modifie de manière significative la mise en rapport du portrait avec le sujet posant. Quelle que soit, cependant, la façon d'aborder ce sujet, comme entité physique, psychique ou sociale ou comme comme une combinaison de ces trois déterminants, la relation iconographique (entendue ici comme réalisation de la ressemblance) entre un individu et son portrait est demeurée le point d'ancrage de la plupart des études sur le genre.

Le rapport étroit qu'entretient un individu avec son portrait a conféré au genre un rôle documentaire unique que le Musée du portrait du Canada met particulièrement en relief. Le nouveau musée a cette caractéristique de se rattacher aux archives et aux bibliothèque nationales plutôt qu'aux collections nationales d'art, comme c'est habituellement le cas dans les autres pays. Cette fonction archivistique se manifeste aussi dans le choix des portraits, la collection refusant de répondre à une célébration conventionnelle de la grandeur patriotique : en effet, le Musée du portrait du Canada ne regroupera pas seulement les effigies de personnages éminents, mais s'intéressera à des figures inconnues dont la représentation évoque plutôt une contribution collective à l'histoire du pays. Cet aspect renforce cependant la conception la plus répandue à propos du portrait,

celle qui le voit comme reflétant l'apparence et l'identité du modèle. Trois des essais dans le présent numéro de *RACAR* questionnent cette fonction et posent pour prémisse que les portraits ont le pouvoir de construire l'identité plutôt que de la refléter; les moyens d'y arriver résultent d'un travail d'exploration plutôt qu'ils ne transmettent un donné culturel posé a priori.

Deux autres textes abordent le problème du rapport entre la ressemblance et l'identité d'une manière qui dépasse la simple corrélation portrait/modèle. L'article de Monique Gibson et de Chantal Silverman, « Sur/Rendering Her Image : The Unknowable Harriet Tubman », examine en détail les subtiles négociations que le portrait d'une femme aujourd'hui connue sous ce nom propre établit avec les normes de la ressemblance et de l'identité. Ce qu'il y a de remarquable à propos du portrait de Tubman, c'est l'attitude de défi, plutôt que celle de conformisme, qui s'y manifeste par rapport aux représentations conventionnelles des femmes noires en Amérique du Nord au XIXe siècle. Les auteures voient cependant cette figure de la résistance davantage comme un effort de mystification historique que comme une représentation fidèle de Tubman, une image susceptible d'entretenir une vision de la nation canadienne en tant que terre de liberté et d'égalité.

Selon cet article, l'identité du modèle ne serait donc ni complètement occultée ni complètement révélée par son portrait. La fragilité de ce type de représentation est évoquée par Cynthia Foo, dans son essai « Portrait of a Globalized Canadian : Ken Lum's *There is No Place Like Home* ». L'œuvre de Lum combine textes et images de manière à ce que les deux modes d'énonciation en viennent progressivement à se contredire et finissent par éroder l'expression des identités sociales sur laquelle se fonde le portrait. Cette stratégie d'élaborer un portrait dans le but de le subvertir est familière aux pratiques artistiques contemporaines. On pense par exemple aux célèbres re-configurations du soi de Cindy Sherman, ces réincarnations sans fin d'individualités qui ne se distinguent qu'en apparence puisqu'elles sont des travestissements d'un même sujet. On peut aussi évoquer les photographies noir et blanc de sculptures en cire d'Hiroshi Sugimoto, des clichés qui confèrent à des objets inanimés un étrange effet de présence humaine. Dans le travail de tous ces artistes, le portrait est à la fois convainquant et frauduleux, et ces états contradictoires sont maintenus en tension par la structure même de l'image. Les œuvres dénoncent la faillite du portrait à présenter quoi que ce soit de fiable ou de significatif à propos de l'individu qu'il a la prétention de dépeindre. En dernière analyse, ces images et leur mode de production démontrent à quel point un portrait sert à déguiser, plutôt qu'à révéler, l'identité du modèle.

On trouve chez Sherman et Sugimoto deux des productions les plus connues à s'attaquer aux conventions de la ressemblance et de la duplication, et à exposer la vacuité sous-jacente à toute forme de portrait. Dans les pratiques artistiques contemporaines, sinon dans celle du genre en tant que tel, il s'est développé une conception plutôt cynique de l'image portraiturée, conception soulignée par le titre d'une récente exposition annonçant « La Mort du portrait[3] ». Si cette approche déstabilisante du rapport entre un modèle et son portrait est tout à fait familière aux pratiques de l'art actuel, elle ne va pas sans difficultés pour l'étude du portrait historique. Problématiser les rapports du portrait à ses divers protagonistes présente en effet certaines limites. Est-il par exemple possible d'établir des différences entre le travail photographique de Kem Lum et ce qui trouve à s'exprimer dans le portrait d'Harriet Tubman? L'article de Foo considère que les préoccupations identitaires de Lum sont suffisantes pour que l'on puisse aborder sous l'angle du portrait une production qui ne correspond pas aux paramètres traditionnels du genre, dans le sens où celle-ci ne s'intéresse pas vraiment à l'individualité des modèles. Déterminer de quelles manières et à quelles conditions devraient s'établir les limites du portrait comme genre mériterait sans doute une recherche et une réflexion plus poussées, particulièrement en regard du biais documentaire qu'adopte une collection de l'importance de celle du Musée du portrait du Canada.

Si le statut documentaire du portrait est devenu aujourd'hui une réalité fragile, existe-t-il des discours plus aptes à nous faire saisir la valeur de ces représentations? La collection nationale de portraits met fortement en lumière la nécessité de ne pas réduire les œuvres à une simple approche artistique, c'est-à-dire à une approche centrée sur la signature d'un producteur. Les critères de la maîtrise artistique et de la valeur esthétique achoppent complètement quand il s'agit de saisir ce qui fait la véritable signification d'un portrait. Tous les textes du présent numéro de *RACAR* s'intéressent d'une manière ou d'une autre au dépassement, par les objets dont il traitent, du cadre trop restreint qu'a tendance à imposer le dispositif conventionnel du portrait. Cette tendance est évidemment caractéristique de l'histoire de l'art actuelle et pourrait apparaître à certains comme un pur phénomène de mode. Cependant, plusieurs auteurs ont pris soin de bien spécifier que leurs recherches portent sur les fonctions sociales plutôt que sur les dimensions esthétiques du genre, des fonctions qui ont d'ailleurs présidé à la production et à la collection des portraits à travers l'histoire et qui justifient l'interprétation qu'on en fait aujourd'hui. Trois des articles du présent numéro portent sur des collections de portraits et défient, en tant que tels, toute justification de leur objet en termes de valeur esthétique : l'étude d'Anne-Élisabeth Vallée, « L'Intérêt et les limites de la recherche sur l'art de la miniature au Canada », qui procède à une analyse des miniatures de la collection de Bibliothèque et Archives Canada, insiste d'autant plus sur ce point qu'elle doit se mesurer à une grande quantité

d'objets anonymes. Produites par des exécutants qui ne pouvaient pas prétendre (et peut-être même n'y aspiraient-ils pas) à une forme quelconque de reconnaissance historique, ces miniatures sont aujourd'hui des objets dont on ignore en grande partie le nom des auteurs et l'identité des modèles. Leur intérêt ne peut donc pas se fonder sur leur caractère exemplaire en termes de performance artistique, pas plus qu'il ne peut reposer sur l'importance historique des individus représentés. Si un portrait ne possède ni valeur documentaire ni valeur esthétique fortes, peut-on prétendre qu'il ait encore une quelconque valeur?

L'article de Chantal Turbide, « Catherine de Médicis et le portrait : esquisse d'une collection royale au féminin », explore cette valeur de rechange que peuvent offrir les portraits et les collections de portraits. Turbide étudie une collection européenne assez ancienne qui met en évidence des pratiques motivées par bien autre chose que les critères artistiques conventionnels. Son étude insiste en effet sur les objectifs politiques, les intérêts dynastiques et les investissements affectifs d'une collectionneuse de portraits chez qui les sphères du public et du privé se trouvaient fortement imbriquées. L'intérêt de cette collection de portraits, regroupés durant l'ancien régime, réside dans le témoignage qu'elle apporte sur les relations de pouvoir qu'une reine de France peut investir dans cette activité et non dans la valeur intrinsèque des objets collectionnés. Les motivations idéologiques qui sous-tendent cette collection avaient jusqu'à ce jour été négligées par une histoire de l'art privilégiant la valeur artistique des objets (avec, comme prémisse, des rapports de pouvoir définis au masculin).

Pour Turbide, la valeur d'un portrait réside dans sa capacité à témoigner d'un contexte historique où vient s'inscrire l'intervention d'un sujet et non pas dans les qualités stylistiques ni dans la conformité physionomique de son portrait. Elle consiste en la reconnaissance d'un statut et dans le mode d'échange qui s'établit entre l'effigie et le spectateur. On pourrait dire qu'il s'agit d'une valeur fondamentalement performative : c'est ce que le portrait fait qui est important et non qui il représente.[4] Une telle approche n'implique pas que l'on s'éloigne de manière significative des conventions qui lient un individu à son portrait; elle est plutôt une formulation de cette relation qui reflète une conception différente de la notion de sujet. Cette approche interprétative du portrait a en effet comme fondement une théorie performative du sujet, telle qu'on la retrouve chez Judith Butler. Cette dernière soutient que l'individualité se construit par l'action posée dans une situation donnée plutôt qu'elle ne se trouve définie a priori, dans un sens absolu. Selon cette optique, le portrait, à l'instar de l'individu portraituré, acquiert substance et valeur dans un système de transactions et d'échanges : celui qui lie le modèle, l'artiste, le donateur, le commanditaire et le spectateur. Ce n'est donc pas une instance statique mais une instance agissante ou agie qui constitue le centre d'intérêt. Il ne suffit pas de mettre le portrait en contexte – c'est-à-dire d'opérer une description des circonstances présidant à sa production et à sa réception – mais de le voir comme étant lui-même une élaboration signifiante, un agent à part entière des valeurs qu'il met en scène.

Tous les articles de ce numéro adoptent ce modèle à un niveau ou à un autre, d'où l'accent mis sur la commande, la présentation et la collection plutôt que sur l'objet en tant que tel. Trois des études s'occupent exclusivement des transactions qui permettent au portrait de se constituer, dans son processus de fabrication, son dispositif visuel ou dans les rituels sociaux avec lesquels il a partie liée. La contribution de Meaghan Clarke, « (Re)Viewing Whistler and Sargent : portraiture at the fin-de-siècle », s'intéresse à une production qui ne considère pas le portrait comme simple transcription de la ressemblance physique et de l'appartenance sociale. Clarke envisage ses portraits comme mode spécifique d'interaction entre deux individus, dans ce cas un artiste bien connu et des femmes critiques. Ensemble, l'artiste et le modèle arrivent à produire des images qui défient les conventions du portrait fin-de-siècle, où l'artiste devait se présenter comme l'élément actif et le modèle féminin, comme l'élément passif. Des portraits par l'entremise desquels se négocient les hiérarchies sociales retiennent aussi l'attention de Kristina Huneault, dans sa recherche sur les portraits miniatures représentant des Amérindiens. Elle soutient que ces portraits sont à la fois faciles à ignorer, à cause de leur petit format, mais qu'ils constituent aussi une voie d'accès privilégiée au problème du sujet, surtout à cause du type de manipulation et d'interaction qu'ils suscitent. Huneault considère ces portraits comme des sites de croisements culturels entre peuples colonisés et peuples colonisateurs. Enfin, l'article d'Angela Carr, « Leaders, Legends and Felons : negotiating portraiture, from veneration to vandalism », examine des portraits associés à ce que l'on pourrait appeler des rituels politiques : des usages de portraits servant à sceller des alliances (ou au contraire, à les briser) entre les individus représentés. Dans tous ces textes, c'est bien la fonction performative plutôt que l'objet lui-même qui retient l'attention et l'intérêt.

Que peuvent apporter tous ces aperçus critiques à l'élaboration d'une politique de développement pour le Musée du portrait du Canada? La plupart des observations qui émanent des diverses contributions à ce numéro de *RACAR* peuvent en effet s'appliquer à toute situation concernant le portrait. La constitution d'une collection nationale reposant sur ce genre pose quant à elle la difficile question des balises que l'on doit donner au concept de nation et à la nature de sa « représentabilité ». Dans l'univers de la mondialisation postmoderne, il n'existe par exemple pas de définition facile de la citoyenneté. Le contexte spécifique de l'identité nationale

canadienne et des aspects politico-culturels qu'elle confère à la question du portrait est évoqué dans quatre articles du présent numéro, ceux de Foo, de Gibson et Silverman, de Huneault et tout particulièrement celui de l'historienne de la photographie Lilly Koltun (« A New Portrait Gallery for Canada : Stacking or Unpacking a National Narrative »), la première directrice du Musée du portrait du Canada. Toutes ces études approchent la question avec une conscience aiguë des difficultés que pose la représentation d'une nation à la fois unie et diversifiée, une nation aspirant à l'égalité mais consciente de la distance qui sépare encore ses aspirations de la réalité. Le problème de l'identité raciale occupe une place importante dans ces articles et l'on peut ici regretter qu'aucun des textes soumis n'aborde la pratique artistique des Premières Nations. Nous sommes d'accord avec Koltun qu'il n'y a aucune raison de les exclure d'une problématique du portrait national; l'étude de Kristina Huneault offre par contre un modèle fécond pour élaborer une dialectique des rapports entre les pratiques artistiques des Premières Nations et celles des nations européennes.

Pour chacun des auteurs concernés par le contexte canadien, les portraits ont ce pouvoir de rendre visuellement tangibles une expérience idéalisée et totalisante de la nation aussi bien qu'une vision beaucoup plus fragmentaire. La remarque de Koltun à l'effet que « nous n'avons pas à nous fixer sur une interprétation unique » d'un portrait, pas plus que sur une vision unique de l'histoire nationale, attire l'attention une fois de plus sur une approche du portrait et de la collection de portraits comme un lieu d'élaboration de significations et non comme simple reflet d'une réalité statique. Développer un modèle performatif d'interprétation interpelle la manière dont les historiens, les artistes et les conservateurs traitent aujourd'hui leur objet, qu'il s'agisse de portraits ou de tout autre type d'œuvre. Ce que nous présentons dans ce numéro ne fait qu'inaugurer un nouveau chapitre dans les relations que les institutions canadiennes entretiennent avec les portraits, un chapitre dont les premières lignes ne sont peut-être pas encore écrites. Nous espérons que le présent regroupement d'études inspirera plus d'un professionnel intéressé par la question à porter un regard neuf sur les portraits et sur l'impact qu'une analyse renouvelée du genre peut avoir sur sa propre pratique.

Notes

1 Les auteurs de ce numéro ont des liens avec des institutions au Canada, en Angleterre et en France. D'autres contributions émanent d'un nombre équivalent d'individus qui ont généreusement accepté de lire les textes à titre d'évaluateurs externes et nous aimerions les remercier ici, malgré l'anonymat imposé par le processus de révision savante.

2 Heather McPherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2001, p. 2. Parmi les autres publications à s'intéresser au problème générique du portrait, on peut signaler : Shearer West, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004; J. Woodall, dir., *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester University Press, 1997; R. Brilliant, *Portraiture*, Londres, Reaktion Press, 1991.

3 *About Face : Photography and the Death of the Portrait*, Hayward Gallery, Londres, juin–septembre 2004.

4 Marcia Pointon a proposé cette approche dans son étude des attractions tactiles des miniatures, « 'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England », *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 1 (2001), pp. 48–71.