

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MODALITÉS DE L'AUTO PORTRAIT
PHOTOGRAPHIQUE CONTEMPORAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
MAUDE ROY MATTON

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes parents, Daniel et Ginette, ainsi que ma soeur, Naomé, pour leur support indéniable tout au long de ce parcours. Votre fierté me touche profondément. Toute ma gratitude également à Pierre-Etienne, mon cher mari, pour sa présence et son réconfort.

Je souhaite également adresser un remerciement tout particulier à l'endroit de Jocelyne Lupien, ma directrice, pour ses conseils avérés et sa motivation constante alors que la mienne s'épuisait.

Et finalement, merci aux éventuels lecteurs et lectrices qui feront en sorte que ce mémoire n'ait pas été rédigé en vain.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
HISTOIRE DU PORTRAIT ET DE L'AUTO PORTRAIT EN OCCIDENT	4
1.1 Les origines : du paléolithique au Moyen-Âge	4
1.1.1 Les cours gothiques : retour aux valeurs terrestres	6
1.1.2 Pour une définition du portrait	8
1.1.3 La Renaissance et le renouvellement du portrait	10
1.2 Le miroir comme emblème de la peinture	16
1.2.1 Pour une théologie de l'image à travers les Saintes Écritures.....	17
1.2.2 Le mythe de Narcisse : les débuts de la peinture	18
1.3 Peindre l'âme, la nouvelle vocation du portrait.....	19
1.3.1 Mains et corps : miroirs des émotions	20
1.3.2 Critique du portrait	23
1.4 Le pendant académique français	25
1.5 L'autoportrait pictural : le regard tourné vers soi	27
1.5.1 Les origines de l'autoportrait	28
1.5.2 Le XIX ^e siècle : l'esprit romantique	30
1.6 Conclusion	32
CHAPITRE II	
ÉVOLUTION DU PORTRAIT ET DE L'AUTO PORTRAIT DANS LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE DU XIX ^e ET DU XX ^e SIÈCLES	34
2.1 La photographie : définition d'une pratique	35
2.2 Les photographies <i>primitives</i> : 1850-1865	39
2.3 Le XX ^e siècle : le « siècle défiguré »	43

2.4	Condition de l'autoportrait dans la photographie contemporaine (1960-1990)	47
2.5	Conclusion	54
CHAPITRE III		
	MODALITÉS DE L'AUTO PORTRAIT CONTEMPORAIN	56
3.1	L'erreur photographique comme matière première	57
	3.1.1 Apologie des défauts opératoires : l'esthétique du XX ^e siècle	60
	3.1.2 L'héritage de la modernité à la post-modernité	63
3.2	Esthétique du recouvrement	66
	3.2.1 Arnulf Rainer : visages dérobés ou la mutilation de soi	68
	3.2.2 Dirk Braeckman : la part de l'autre dans la construction du soi	70
	3.2.3 Le flou comme procédé de recouvrement dans l'autoportrait de Dieter Appelt	72
3.3	Esthétique de la métonymie	75
	3.3.1 John Coplans : le corps comme visage	76
	3.3.2 David Hockney : pour une approche phénoménologique de l'autoportrait	79
	3.3.3 L'autoportrait de dos chez Tim Hawkinson	81
3.4	Esthétique du reflet	84
	3.4.1 Les portraits d'autodisparition de Lee Friedlander	85
	3.4.2 Denis Roche : l'échappée perpétuelle	88
3.5	Conclusion	91
	CONCLUSION	92
	APPENDICE A	
	PRÉSENTATION DES FIGURES	98
	BIBLIOGRAPHIE	130

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est de répertorier différentes modalités de l'autoportrait photographique à partir de la production artistique des années 1960 à 1990. Évidemment, les catégories proposées ne sont représentatives que de l'une des multiples avenues empruntées par la photographie contemporaine et en ce sens, ces typologies ne doivent pas être considérées comme invariables. Elles visent à mettre en lumière une tendance dominante dans la pratique contemporaine, soit celle de ne plus privilégier la présence du visage lors de la création d'un autoportrait par l'emploi de procédés de masquage et de brouillage. Pour ce faire, nous avons remonté aux origines du portrait et de l'autoportrait dans l'histoire de l'art occidental en s'attardant, dans un premier temps, au médium de la peinture. En procédant de manière chronologique, il a été possible de mettre en évidence le lien étroit, pour ne pas dire intrinsèque, qui unissait ces deux genres avec le concept de ressemblance. Par la suite, nous nous sommes attardé à l'apparition de la photographie et à son incidence sur le développement du portrait et de l'autoportrait au XIX^e et au XX^e siècles. La mimésis, qui occupait jusqu'alors une place prépondérante dans le domaine de la peinture, s'est vue approprier par le médium photographique. Mais rapidement, parce que la photographie tentait au cours de cette période de définir sa pratique, l'idée de simplement copier les préceptes de la peinture semblait inconcevable pour certains photographes. Nombreux furent ceux qui se mirent à expérimenter avec les possibilités plastiques et techniques que leur offrait la photographie avec pour objectif de développer un langage proprement photographique. En dernière instance, il a été question de l'autoportrait dans le contexte de la production contemporaine avec la présentation de trois catégories d'esthétiques sous lesquelles ont pu être regroupés les autoportraits choisis comme corpus d'oeuvres. La tendance dont rend compte ce mémoire ne doit pas signifier la mort de l'autoportrait, mais au contraire, elle doit plutôt être vue comme un moyen l'empêchant de dépasser.

Mots clés :

Typologie, autoportrait, art contemporain, photographie.

INTRODUCTION

L'autoportrait, comme son analogue le portrait, sont considérés comme des résistants coriaces face au démantèlement, au XX^e siècle, des catégories traditionnelles de l'art¹. Leurs histoires, et plus particulièrement celle de l'autoportrait, témoignent de la pluralité des formes revêtues par ces deux genres au cours de leur vie dans le domaine de l'art. Entreprendre de répertorier *in extenso* tous les modes de représentation identifiables dans l'histoire de l'autoportrait et du portrait, tel ne représente pas le mandat de ce mémoire. Plus modestement, celui-ci souhaite examiner et classer les diverses modalités de l'autoportrait photographique, avec comme visée de démontrer la récurrence de certains de ces modèles. Nous nous attarderons essentiellement à l'autoportrait, à travers le médium de la photographie, dans la pratique contemporaine des décennies 1960 à 1990 inclusivement, car ce qu'on dénote au XX^e siècle, et plus spécifiquement dans la pratique de l'autoportrait, c'est un détachement face aux valeurs attribuées à l'apparence, à la ressemblance et à la mimésis². Cette tendance à camoufler, à oblitérer, à masquer et à brouiller le visage – ce dernier qui jusque-là symbolisait la pierre angulaire de l'autoportrait – s'est systématisée depuis les avant-gardes³ pour ensuite se radicaliser en un mouvement qui ne s'efforce même plus de faire figurer le sujet dans une représentation du corps dont l'appellation est toutefois demeurée « autoportrait ».

¹ Buchloh, Benjamin, « Residual Resemblance : Three Notes on the Ends of portraiture », in *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, ICA, Université de Pennsylvanie, 1994, p. 53-69.

² Bernier, Christine, « Entrevue avec Pascal Bonafoux », *Etc. Montréal*, n°68, déc. 2004/janv./fév. 2005, p. 14.

³ Le terme « avant-gardes » désigne certains artistes du XX^e siècle qui, comme André Kertész, Moholy-Nagy ou Man Ray, ont expérimenté autour du genre de l'autoportrait.

Cette problématique est au cœur de ce mémoire dont l'un des objectifs est de répertorier quelques-unes des modalités de l'autoportrait photographique contemporain qui se refuse toute volonté de ressemblance avec le sujet portraituré. Ce mémoire cherche à mettre en lumière les procédés employés par les photographes dans la fabrication d'un autoportrait qui n'a désormais que faire du visage et du corps. Le but poursuivi est également de démontrer que l'autoportrait contemporain est devenu un objet esthétique dont la nouvelle destination n'est plus de dire l'identité, mais de déranger et d'insécuriser. Pour mieux comprendre tous les enjeux entourant l'autoportrait dans l'art contemporain, il était fondamental de remonter jusqu'à ses origines et de suivre son évolution pour en arriver à la période qui nous concerne. Ce survol des prémisses de l'autoportrait n'allait pas sans faire référence à l'histoire du portrait lui-même. Nous avons donc abordé, dans un premier temps, la pratique du portrait autant que celle de l'autoportrait, mais à travers le médium de la peinture. Il a été souligné que le lien entretenu par ces deux genres avec le critère de ressemblance était, du XV^e au XIX^e siècles, considéré comme primordial. Par la suite, nous nous sommes concentré sur le médium de la photographie au XIX^e et au XX^e siècles pour explorer les conditions du portrait et de l'autoportrait avec l'apparition de ce nouveau moyen de représentation. Nous avons aussi insisté sur l'autonomisation de la photographie par rapport à la peinture, d'où découle – possiblement – le développement d'un vocabulaire plastique qui soit plus hostile à la mimésis. Le contexte de la pratique contemporaine entourant la création d'autoportraits atteste de cette mutation subie par l'autoportrait. Nous avons retenu huit autoportraits de photographes contemporains dont la démarche et les oeuvres sont exemplaires de cette orientation si singulière qui refuse le visage comme finalité de l'autoportrait. Ces autoportraits photographiques, sur lesquels sont fondées nos analyses, ont été sélectionnés exclusivement à partir de leurs qualités formelles pour ensuite être placés sous trois esthétiques différentes, mais récursives dans la pratique de l'autoportrait contemporain.

Le mémoire se divise en trois chapitres, chaque chapitre étant subdivisé en quatre ou cinq parties. Le premier fait état des débuts de l'autoportrait et du portrait dans l'art pictural en Occident, de la Renaissance au siècle romantique, tout en citant des exemples antérieurs à ces

périodes. Le second présente l'avènement de la photographie et ses effets sur le développement du portrait et de l'autoportrait. Il met également en lumière le processus de démocratisation qui entoure la diffusion de ces deux genres autrefois réservés aux classes bourgeoises. Le troisième chapitre démontre, dans un premier temps, l'influence des expérimentations réalisées par les avant-gardes sur la pratique contemporaine. Ce chapitre représente aussi le cœur du mémoire en présentant les trois esthétiques sous lesquelles nous proposons de classer les différents types d'autoportraits.

Quel que soit son style et sa place dans l'histoire de l'art récent, l'autoportrait contemporain confesse les mêmes angoisses et le même espoir de triomphe sur la mort que les autoportraits des artistes issus d'époques antérieures. En observant les images rassemblées dans ce mémoire, on peut se sentir déconcerté par la pluralité de formes que revêt l'autoportrait au fil des siècles. Pour autant, il ne s'agit pas ici d'un éparpillement d'îlots d'individualités et il nous apparaît important, par l'entremise de ce mémoire, d'esquisser un tableau général de l'archipel ainsi construit, afin de démontrer la pérennité du genre aux aurores du XXI^e siècle.

CHAPITRE I

HISTOIRE DU PORTRAIT ET DE L'AUTO PORTRAIT EN OCCIDENT

Si le portrait est un thème iconographique très présent dans l'histoire de la peinture et de la photographie moderne et contemporaine, on constate qu'il s'est généralement développé en corrélation avec les contextes social, politique et culturel auxquels il a appartenu et ce, à différentes époques et en différents lieux. Un rappel historique sur l'héritage que les maîtres du passé ont laissé à la pratique de ce genre s'impose afin de mieux comprendre les pratiques actuelles de la représentation du sujet. Il est à noter que les débuts du portrait inaugurent également l'apparition complémentaire de l'autoportrait bien que ce dernier relève d'enjeux esthétiques différents qui feront l'objet d'un chapitre ultérieurement. Nous proposons ici un survol chronologique de la pratique du portrait, plus particulièrement à travers le domaine de la peinture, dans le but de déterminer les principales caractéristiques du genre et d'offrir un panorama historique de sa constante évolution à travers les siècles.

1.1 Les origines : du paléolithique au Moyen-Âge

On doit remonter à l'an 5000 avant Jésus-Christ, dans la ville de Jéricho¹, pour retrouver ce qui s'apparente aux premières formes du portrait. À cet endroit furent retrouvés des crânes humains surmodelés dans l'argile : « L'intérieur du crâne était rempli, solidement bourré d'argile. [...] les traits du visage [...] ont été modelés avec une finesse extraordinaire. Chaque tête possède un caractère individuel fortement marqué, bien que la méthode de

¹ West, Shearer, *Portraiture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004, p. 236.

modelage soit la même pour tous.² » Leur attribuer le statut de portrait peut sembler inapproprié et on ne saurait répondre à la question de la ressemblance, mais pour Didi-Huberman la différenciation et la personnalisation des traits montrent à l'évidence qu'il s'agit bien de cela. Il s'agit de visages pourvus de traits distinctifs. Modelés autour de restes humains, ces sculptures tiennent à la fois de la relique et du portrait. Le modèle, le mort, est présent à l'intérieur de son effigie. Nous pourrions ainsi statuer que les origines du portrait sont étroitement liées à cette volonté de commémoration et par conséquent, à la mort elle-même. Georges Didi-Huberman insiste sur la nature indiciaire de ces modelages où les possibilités de représentation de l'humain se situent d'emblée dans cette oscillation entre le signe et son contact au référent³. D'autres exemples issus de l'époque égyptienne tels que des monuments funéraires de pharaons, de l'Antiquité greco-romaine comme des bustes ou des pièces de monnaie à l'effigie d'empereurs peuvent, eux aussi, ponctuer l'histoire du portrait. Mais ce n'est que beaucoup plus tard, soit vers le XV^e siècle, que la forme du portrait se systématise en Europe et devient un genre à part entière. Mais avant de nous plonger dans l'époque renaissante, il est essentiel de considérer la situation du portrait aux périodes antérieures, plus précisément au Moyen-Âge, afin de mieux comprendre les enjeux entourant la représentation d'un sujet.

Le Moyen-Âge englobe la période allant du V^e au XV^e siècle, soit de la fin de l'Antiquité, marquée par la chute de l'Empire romain d'Occident en 476, jusqu'à l'aube de la Renaissance italienne⁴. Cette époque est marquée par des querelles intestines opposant les milieux monastiques et populaires à la Cour et au haut clergé. Car dans le domaine religieux, « dès la fin du VI^e siècle, le concile de Chalcédoine jette les bases d'une doctrine nouvelle,

² Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Paris, Centre George Pompidou, 1997, p. 203.

³ Biroleau, Anne, « La véritable image », in *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003, p. 32.

⁴ *Dictionnaire Petit Robert*, Montréal, Dicorobert Inc., 1993, p. 1452.

l'orthodoxie qui sera celle de la chrétienté byzantine⁵ ». Celle-ci place l'empereur, élu de Dieu, à la tête de l'Église d'Orient et prétend faire du patriarche de Constantinople l'égal du pape de Rome. Il n'est donc pas anodin que l'art du Moyen-Âge soit fortement ancré dans les arènes politique, aussi bien que religieux. La forme du portrait se développe donc en corrélation avec ce contexte socio-politique particulier et devient un outil de propagande important. La question de la ressemblance ne se pose pratiquement pas. Seul le message véhiculé par l'image, qui devait faire appel à des signes schématisés et clairs, incarne l'ultime résultat escompté du portrait. Le traitement réservé au genre du portrait est celui de la mosaïque, l'image peinte relevant le plus souvent de l'icône. L'exemple le plus marquant de cette époque est probablement les mosaïques de l'empereur Justinien et de l'impératrice Théodora de l'église Saint Vital à Ravenne (fig. 1.1). Le choix chromatique de ces deux mosaïques ne vise pas à des effets réalistes. Il semble chercher au contraire à dissoudre la matérialité des corps dans un ensemble qui a quelque chose de sacré. Sur un fond doré, réservé comme dans les icônes à la représentation du monde divin, les personnages se tiennent de face avec des visages impassibles. Leurs yeux fixent le spectateur d'un regard presque hypnotique. Les personnages représentés sans ombre, sans relief, semblent flotter dans l'image. Les souverains, Justinien et Théodora, portent une auréole, symbole de l'amalgame de l'Église et de l'État dans l'empire byzantin. Cette mosaïque traduit bien ce sur quoi reposait la pratique du portrait à cette époque : une volonté de puissance, qu'elle soit à vocation religieuse ou politique, plutôt qu'une volonté de ressemblance.

1.1.1 Les cours gothiques : retour aux valeurs terrestres

La volonté de posséder son effigie ou de la léguer à ses descendants naît d'un désir d'éternité. On s'oppose à la caducité de la vie au travers du souvenir et de l'évocation des vertus et des valeurs qui perdurent au-delà de l'existence humaine, gravées sur l'image qu'on veut transmettre. Cette fonction du portrait, constante au fil des millénaires et dans les divers continents, est fortement enracinée dans la tradition occidentale, des momies de Jéricho aux

⁵ Deschamps, Bernadette, *Histoire de l'art*, Paris, Hachette, 1995, p. 59.

souverains mayas. Cependant, à la fin de la période classique ce genre a connu un certain déclin : pendant les siècles qui vont de la dissolution de l'Empire romain à l'âge des communes médiévales, le portrait, plutôt rare, est réservé à des personnages importants et à des circonstances particulières. Grâce à l'amélioration des conditions de vie et aux progrès économiques qui se développent dans toute l'Europe, la culture gothique redécouvre la valeur de la vie terrestre, accorde à l'homme un rôle actif dans ce monde et s'engage résolument sur le chemin de la responsabilité individuelle⁶. Cela se traduit dans l'art par un retour de personnages dotés d'une identité précise, agissant dans leur temps et dans leur milieu. La période dite de la « captivité avignonnaise » des papes (1309-1378) est un moment clé pour la naissance du portrait moderne. Le poète Pétrarque y introduit avec clarté les deux concepts sur lesquels se fonde l'histoire du genre du portrait : la vraisemblance de l'image et la valeur de la mémoire. L'exigence de ressemblance, plutôt négligée au Moyen Âge, est fondamentale pour comprendre une culture qui place à nouveau l'homme, dans les manifestations de son être physique, au centre de l'art. La diffusion du portrait dans les cours de la période du gothique tardif suggère que l'aspect humain, la physionomie de l'individu sont dignes d'être reproduits pour eux-mêmes, indépendamment de leur implication dans d'autres contextes narratifs ou religieux. C'est dans l'atmosphère raffinée de ces cours, à commencer par celles d'Avignon et de Dijon, que le portrait connaît son développement le plus important et se présente comme l'une des innovations artistiques les plus marquantes au seuil du XV^e siècle. Au début de ce siècle, tout en s'enracinant dans le terrain fertile du gothique international, le portrait ne suit pas le même rythme de diffusion dans toute l'Europe. Selon l'aire géographique et culturelle de référence, des peintures exécutées à la même époque présentent des schémas totalement différents. C'est ainsi que se multiplient les types de portraits, reflets des différentes exigences sociales et culturelles.

⁶ Zuffi, Stefano, *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 13.

1.1.2 Pour une définition du portrait

Le dictionnaire Petit Robert définit le mot portrait comme « une représentation ou une description d'une personne, plus particulièrement du visage, au moyen du dessin, de la peinture ou de la gravure⁷ ». Mais avant les dictionnaires, il y a l'usage que nous connaissons bien pour la langue française du XVI^e siècle. Le verbe « portraire » a le sens de tracer et de dessiner : c'est le trait qu'on tire pour former le contour de quelque chose ; dérivant de l'ancien verbe « portraire », du latin *protahere*, littéralement « tirer en avant ». Il s'agit donc encore, à cette époque, d'un terme au sens très général, lié à l'idée de représentation, qui se fait, au début, par un tracé. Dans l'italien du XVI^e siècle, on voit apparaître une distinction essentielle, entre *imitare*, « donner l'image de quelque chose », et *ritrarre*, « donner la copie littérale, trait pour trait, de quelque chose⁸ ». Si l'italien préfère le vocable *ritratto* issu du verbe *ritrarre* qui signifie à la fois décrire et copier ou reproduire⁹, les deux expressions traduisent la volonté d'extraire l'essence même du sujet et renvoient aux qualités invisibles mises en lumière par le tableau. Une touche de subtilité s'ajoute lorsque, pour désigner cette même opération, les artistes allemands de la Renaissance, dont Dürer, commencent à employer avec une certaine fréquence l'expression « *contra facere*¹⁰ ». En effet, le verbe « contrefaire », qui signifie falsifier, imiter de façon trompeuse, introduit un aspect négatif, ou du moins dévalorisant. Mais nous reviendrons sur cette dimension péjorative attribuée plus systématiquement au portrait en abordant l'époque classique du siècle des Lumières. La grande nouveauté du début du XVII^e siècle, c'est la spécialisation définitive du terme, qui se fixe sur la représentation de la personne humaine et, d'abord et plus généralement, par le substantif. On le constate simultanément en Espagne et en Italie, avec la publication, en

⁷ *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Dicorobert, 1993, p. 1734.

⁸ Pommier, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16.

⁹ West, Shearer, *Portraiture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004, p. 11.

¹⁰ Zuffi, Stefano, *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 7.

1611, du premier grand dictionnaire espagnol, qui définit le *retrato* comme l'image imitée d'un personnage, et la publication en 1612, du dictionnaire italien de l'académie florentine de la Crusca, qui parle d'une « figure tirée du naturel¹¹ ». En France, on constate une évolution similaire, avec un décalage dû à la date plus tardive de l'apparition des premiers dictionnaires. Ce n'est qu'en 1676 que la première édition du lexique spécialisé des termes de peinture, de sculpture et d'architecture d'André Félibien est publiée. Félibien part du verbe : « Peindre. Le mot de peindre est un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme, ou d'une femme [...]. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre.¹² » Le portrait est dès lors, et définitivement, réservé à l'image de l'homme faite à sa ressemblance. Les dictionnaires généraux de la langue française qui apparaissent autour du projet académique, sanctionnent l'option de Félibien, à commencer, en 1689, par celui de Richelet : « Portrait. Ce mot se dit des hommes seulement et en parlant de peinture. C'est tout ce qui représente une personne d'après nature avec des couleurs.¹³ » L'Académie française, dans son premier dictionnaire en 1694, ratifie l'usage établi : « Image, ressemblance d'une personne, par le moyen du pinceau, du burin, du crayon.¹⁴ » L'étymologie du terme « portrait » indique son association avec les concepts de ressemblance et de mimésis. Par contre, la ressemblance ne doit pas être prise comme un concept stable. Ce qui peut être considéré comme une représentation fidèle des traits d'une personne doit se rapporter aux conventions esthétiques et sociales en vigueur à un temps et un lieu donné. Ainsi, chaque portrait endosse cette dualité, celle de n'offrir que de manière partielle ou idéalisée un point de vue du sujet. Plusieurs auteurs se sont penchés sur la dualité inhérente

¹¹ Pommier, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 16.

¹² Félibien, André, *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1690, pp. 721-722.

¹³ Richelet, Pierre, *Dictionnaire français*. t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpr. de l'édition de Genève, 1680), p. 194.

¹⁴ Académie française, *Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, Paris, Fayard, 1694, p. 586.

du portrait et son engagement simultané avec la ressemblance et les stéréotypes sociaux. Bernard Berenson a distingué le portrait de l'effigie, le premier représentant la ressemblance à un individu et l'autre représentant plutôt le rôle social joué par un individu¹⁵. Erwin Panofsky a aussi statué sur ce dualisme spécifique au portrait :

A portrait aims by definition at two essentials [...]. On the one hand it seeks to bring out whatever it is in which the sitter differs from the rests of humanity and would even differ from itself ; and this is what distinguishes a portrait from an ideal figure or type. On the other hand, it seeks to bring out whatever the sitter has in common with the rest of humanity and what remains in him regardless of place and time, and this his what distinguishes a portrait from a figure forming part of a genre painting or narrative.¹⁶

Autrement dit, le portrait pourrait être considéré comme ayant une double vocation : celle de représenter le particulier d'un sujet, mais avec l'objectif de démontrer simultanément son appartenance au général.

1.1.3 La Renaissance et le renouvellement du portrait

Un des aspects essentiels de la Renaissance en tant que période historique liminaire est le renouvellement des thèmes et de l'art en Europe après le Moyen-Âge. Donner des bornes chronologiques précises pour cette période artistique et historique est difficile. Il est couramment admis que la Renaissance artistique commence en Italie au XVe siècle puis se diffuse dans le reste du continent, à des rythmes et des degrés différents selon la géographie. Elle se prolonge au XVI^e siècle et atteint alors, dans de nombreux pays, son apogée. La Renaissance, comme son nom l'indique, ne constitue pas un retour en arrière : les techniques nouvelles et les contextes politique, social et scientifique émergents permettent aux artistes d'innover. Pour la première fois, l'art, et plus précisément les portraits, pénètrent dans la sphère du privé : les œuvres ne sont plus seulement commandées par le pouvoir religieux ou séculier, mais entrent dans les maisons bourgeoises.

¹⁵ Berenson, Bernard, « The effigy and the portrait », in *The Aesthetics and History in the Visual Art*, New York, Pantheon Books, 1948, pp. 199-200.

¹⁶ Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, New York, Harper & Row, 1971, vol. I, p. 194.

Giorgio Vasari fut l'un des premiers à utiliser le terme *Renaissance* au XVI^e siècle; les contemporains de cette période étant conscients d'un changement profond dans le domaine artistique. Beaucoup d'humanistes ont critiqué le Moyen-Âge : déjà au XIV^e siècle, Pétrarque et Boccace parlaient de temps obscurs pour désigner les temps qui suivirent la disparition de l'Empire romain. Alors qu'au Moyen-Âge la création artistique était essentiellement tournée vers la religion chrétienne, la Renaissance artistique se voit davantage empreinte des grands thèmes humanistes et de la mythologie grecque. Le renouvellement de la réflexion philosophique, qui s'opère par un retour à l'Antiquité, fournit aux artistes de nouvelles idées : avec le néoplatonisme, l'Homme est au centre de l'univers. Les peintres et les sculpteurs n'hésitent plus à représenter la beauté des corps humains dénudés. Les enseignements de Pythagore et de Vitruve sont utilisés par les architectes pour élaborer leurs plans. La pensée se libère progressivement des contraintes religieuses et se tourne vers les aspirations au bonheur, à la paix et au progrès. Les écrivains et les philosophes s'intéressent désormais à tous les domaines de la connaissance. Ils recopient et traduisent des manuscrits et recherchent des textes nouveaux. Ces idées renouvelées se diffusent sur le continent européen grâce à l'imprimerie et aux voyages des humanistes. Les premières bibliothèques sont créées telles que la Bibliothèque apostolique vaticane (vers 1450).

Les cours princières sont les lieux privilégiés de l'épanouissement de la culture renaissante. Dans le domaine artistique, de nombreux mécènes ont constitué d'importantes collections. Ils appartiennent tous à l'aristocratie du pouvoir (princes, ducs, rois, pape) et de l'économie (grands marchands qui investissent leur argent dans la production artistique) : les Médicis dont Laurent le Magnifique qui soutient la création artistique de Verrocchio et de Botticelli, les commandes des Montefeltro concernaient des domaines aussi variés que la bibliophilie, les tapisseries ou les peintures, Ludovico Sforza (1452-1508), duc de Milan, fit travailler Léonard de Vinci et Bramante, les papes font également travailler les artistes de la Renaissance à Rome dont Michel-Ange qui réalisa la chapelle Sixtine, et les marchands deviennent eux aussi des amateurs d'art¹⁷. Les arts se développent donc dans des contextes

¹⁷ Zuffi, Stefano, *Le portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 38.

politique et social particuliers. L'Italie n'est pas unifiée et chaque prince, chaque famille qui règne sur une ville veut montrer sa splendeur et sa puissance. Les œuvres, les grands chantiers, tous liés à une commande, sont là pour montrer la magnificence de leurs mécènes. Si les artistes toscans servent de modèles, dès le XIV^e siècle, chaque centre artistique a sa propre spécificité et de fortes différences régionales persistent au XV^e et au XVI^e siècles : la peinture florentine privilégie le dessin, la peinture vénitienne donne la primauté à la couleur et Rome prend au début du XVI^e siècle, avec le mécénat pontifical et princier, une importance croissante. L'artiste de la Renaissance est un artiste complet, souvent peintre et orfèvre, sculpteur et architecte, théoricien et poète, comme l'étaient Léonard de Vinci, Verrocchio et Michel-Ange. L'artiste devient un savant, qui écrit ou utilise des traités théoriques, connaît les règles de la perspective, s'attache à la connaissance du corps humain en pratiquant les dissections, observe et expérimente. Son statut social évolue au cours du XV^e siècle au fur et à mesure que la dimension intellectuelle de l'œuvre créée est reconnue au même titre que sa dimension manuelle. La peinture prend dès lors sa place au sein des Arts libéraux.

Le portrait existait déjà au Moyen Âge, de profil, et il se diffuse maintenant dans les milieux bourgeois de la Renaissance. Les portraits viennent agrémenter les galeries de palais et des châteaux de plaisance. Ils prennent de l'importance en taille et immortalisent les personnages importants du siècle. La Renaissance sur le continent européen s'incarne alors comme une période de prise de conscience du sujet dans laquelle le concept d'individualité commence à être verbalisé¹⁸. Artiste et modèle établissent désormais une relation privilégiée autour de la commande du portrait; le peintre cherchant plutôt à réconcilier la vie intérieure du sujet avec son apparence extérieure. Car jusqu'ici, il n'avait pas été véritablement question, dans le portrait, de cette concordance. Il est toujours étonnant de constater qu'au XV^e siècle, en l'espace de quelques décennies, une infinité de nuances se sont développées à l'intérieur de ce genre, qui était très lié aux commandes et aux désirs des commanditaires.

¹⁸ Greenblatt, S., *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1984.

Cela se voit dans les formes d'expression du langage corporel et de la mimique, des gestes et du regard, souvent aussi dans les attributs emblématiques ou symboliques, qui caractérisent la personne représentée et doivent définir son domaine d'action¹⁹. Il s'agit, à la Renaissance, de la grande époque de ce genre de peinture, de l'époque de la revivification et du renouveau naturel de la représentation de personnalités privilégiées ou particulièrement estimées par la société, représentation proche de la réalité et inspirée, comme nous l'avons dit, de l'individualisme qui était largement refoulé depuis l'Antiquité finissante. Au cours de la phase initiale, par exemple chez les Néerlandais des débuts, les portraits semblent se fixer sur la reproduction microscopique exacte de l'apparence extérieure et ne laisser aucune place à la représentation psychologique. Vers la fin du XV^e siècle, ils tendent à représenter des états d'âme, à communiquer des humeurs, des attitudes intellectuelles et morales. « Cela va si loin que, dans un revirement dialectique, la représentation psychologique aboutit à la peur d'exposer sentiments et pensées.²⁰ » On préfère se retirer dans un monde intérieur énigmatique auquel le spectateur n'a accès que par allusion, plutôt que de se présenter consciemment. C'est l'époque où se sont différenciés tous les types, sous-genres et aspects, qui devaient rester marquants pour l'art du portrait au cours des siècles suivants. « Ceci est valable pour le portrait en pied, généralement réservé aux souverains et membres de la noblesse, et pour le portrait en demi-grandeur, de même que pour les nombreuses variantes du portrait en buste nettement dominant dans ce genre, où le modèle s'adresse au spectateur de différentes manières.²¹ » Celles-ci vont du portrait de profil inspiré de l'Antiquité, majestueux et hiératique, au portrait de face, frontal et souvent fort suggestif, en passant par le portrait de trois-quarts et le demi-portrait. Les postulats de la Renaissance, fondateurs de la représentation, constituent, à cet égard, une synthèse de l'héritage grec, d'une part, dans sa quête de la *mimésis*, et de l'héritage chrétien, d'autre part, quand l'image est légitimée par le dogme de l'incarnation.

¹⁹ Schneider, Norbert, *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Köln, Taschen, c1994, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 6.

Par ailleurs, les artistes et les intellectuels du XV^e siècle ont développé un débat sur la nature de l'image transmise par les portraits. Ce thème devient l'un des pôles de réflexion sur l'histoire, sur la fonction de l'art et ses limites, et permet d'aborder des questions plus délicates : la fidélité à la réalité ou son interprétation, le rapport entre l'artiste et le commanditaire, le rôle symbolique et évocateur des images, la communication établie entre celui qui est « à l'intérieur » du tableau et celui qui l'observe. « Dans les traités de l'humanisme florentin, à commencer par les écrits de Lorenzo Ghiberti, la question de l'imitation de la nature comme but suprême de l'art est abordée à plusieurs reprises.²² » Le portrait en est la pierre de touche : c'est là en effet que l'artiste doit savoir représenter la nature dans ses manifestations extérieures mais aussi saisir ses aspects « idéaux », exalter ses vertus et cacher – autant que faire se peut – ses défauts. Le portrait d'un personnage célèbre doit donc répondre à cette double exigence : il faut pouvoir le reconnaître immédiatement et, le choix de l'expression, la pose, le type de composition doivent souligner les qualités humaines et le rang intellectuel et social. Ainsi, les portraits conçus pendant la Renaissance font prévaloir une représentation du sujet construite à partir d'un véritable vocabulaire iconique qui met en évidence ce qu'Erving Goffman définit comme la « façade²³ » d'un individu, son être social. Le portrait du XV^e siècle se doit donc d'être lu et décodé rationnellement plutôt que perçu à partir d'affects ou émotivement.

Le portrait apparaît d'abord comme un moyen de reconnaissance, puisqu'il offre des personnages de l'histoire une image ressemblante : « Panainos, frère de Phidias avait, dit-on, donné des portraits ressemblants des chefs qui commandaient cette bataille²⁴ » ; Pline emploie ici l'expression *iconicos duces* : le portrait est au service de l'identification. Mais l'acte de reconnaître n'est pas incompatible avec un souci d'idéalisation qui tend à donner de

²² Zuffi, Stefano, *Le portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 22.

²³ Goffman, Erving, *The Presentation of The Self in Everyday Life*, Edinburgh, Allan Lane the Penguin Press, c1956, pp. 14-15.

²⁴ Reinach, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, Macula, 1985, p. 169.

la personne représentée une image harmonieuse tempérant le réalisme impliqué par l'identification. Signe de reconnaissance, le portrait sera aussi un moyen de connaissance; connaissance de la vie intérieure, connaissance de la destinée de l'homme représenté et connaissance de l'histoire dans laquelle s'inscrit le personnage représenté²⁵. Le portrait peut être investi d'un pouvoir d'illusion, pouvoir auquel on peut rapprocher le pouvoir exemplaire du portrait. Certes, les deux pouvoirs ne se superposent pas tout à fait, mais c'est sans doute parce qu'il y a illusion qu'il peut y avoir exemple : c'est parce que le portrait « est » la personne représentée qu'il parle de façon vivante au spectateur des exploits, des qualités, de l'histoire de ce personnage. Salluste apporte son témoignage : « J'ai souvent entendu certes que [...] tant d'hommes illustres de notre cité allaient répétant que la vue des portraits de leurs ancêtres enflammait leur cœur d'un ardent amour pour la vertu. Ce n'est pas sans doute que cette cire, ces images eussent en soi un pareil pouvoir ; mais au souvenir des exploits accomplis, une flamme s'allumait dans le cœur de ces grands hommes.²⁶ » Le pouvoir exemplaire est donc lié à un pouvoir d'évocation : le portrait n'est pas seulement la personne, mais aussi la vie glorieuse de cette personne à imiter.

Ainsi, c'est avec le XV^e siècle que le portrait individuel devient de façon significative une des premières sources d'inspiration de la peinture, renversant en quelques décennies la tendance jusqu'alors bien établie de ne pas représenter la personne humaine sans le recours à une figuration religieuse. « À l'essor du christianisme correspond un rejet du portrait lié à la crainte que la saisie de l'image de l'homme ne soit celle de l'homme même.²⁷ » Le portrait n'était donc pas perçu comme un signe, un regard, mais comme une réalité qui donnait prise sur la personne. De la célébration religieuse issue du Moyen-Âge, un glissement s'effectue vers la célébration du profane. Au XV^e siècle, le portrait individuel, détaché de toute

²⁵ Reinach, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*. Recueil Milliet, Paris, Macula, 1985, p. 311.

²⁶ Salluste, *La Conjuration de Catalina. La Guerre de Jugurtha. Fragments des Histoires*, texte traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 133.

²⁷ Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Collection «Quadriges», Paris, PUF, 1990, p. 42.

référence religieuse prend son essor dans la peinture aussi bien à Florence ou à Venise, qu'en Flandre ou en Allemagne. Il est important de mentionner que la montée dans la production liée aux portraits coïncide avec l'apparition et l'utilisation répandue du miroir. Bien évidemment, le rôle majeur joué par le miroir dans l'histoire du portrait s'est davantage manifesté dans le domaine de l'autoportrait, mais c'est également à partir d'une observation scientifique qu'est la perspective et d'un mythe, celui de Narcisse, que le miroir acquiert une importance fondamentale dans la représentation jusqu'à devenir l'emblème de la peinture. Il nous est donc impossible de passer outre cet objet, capital dans le développement du portrait et de l'autoportrait, et de l'aborder plus en profondeur tant en ce qui a trait au domaine de l'art que de la théologie.

1.2 Le miroir comme emblème de la peinture

Dans toutes les civilisations, il existe un réseau de traditions et une symbolique attachés au miroir, mais seule la civilisation occidentale attribue au miroir un rôle fondamental dans la théorie de l'image. En effet, dès la Renaissance, à partir d'une démonstration scientifique de la perspective par Brunelleschi, le miroir acquiert une importance fondamentale dans la représentation occidentale, devenant du même coup l'emblème de la peinture. Parce que le reflet est régi par les lois de la perspective, le miroir devient une référence essentielle pour le peintre qui tente de donner du monde réel une transcription aussi ressemblante qu'un reflet. Ce caractère référentiel de la représentation a été tenu en Europe pour une évidence, la restitution de l'apparence, certes soumise à la vision de l'artiste, devenant le principe fondamental de la culture artistique européenne. La Renaissance aura donc élaboré une théorie de l'art qui synthétise les Idées platoniciennes et la philosophie de Plotin. Ce dernier considère que la beauté doit être contemplée « avec l'œil intérieur » et pas seulement avec des yeux de chair. L'art ne serait plus une *mimesis* servile des apparences, mais le point de départ d'une expérience métaphysique. « Les penseurs et les artistes humanistes construisent ainsi une théorie de l'art fondée sur l'idée que le peintre, au même titre que le

philosophe et le mystique, aspire à une élévation de l'âme²⁸ ». Si l'art du peintre a recours aux sciences et requiert une maîtrise technique, le primat est cependant reconnu à l'Idée, conception essentiellement platonicienne. L'Idée est le véritable but du peintre et la source absolue de l'art. Le platonisme de la Renaissance fait de la peinture une chose « mentale » et, du peintre, non plus le simple copiste de la nature, mais son émule, en contact avec le divin. Après avoir défini une esthétique héritée de l'Antiquité et de Plotin, les postulats de la Renaissance constituent également une synthèse de l'héritage chrétien.

1.2.1 Pour une théologie de l'image à travers les Saintes Écritures

Le miroir joue un rôle fondamental dans la théorie de l'image dont les fondements sont validés par la religion chrétienne, aux sources mêmes des saintes Écritures. La théologie chrétienne fonde et légitime l'image par le dogme de l'Incarnation de Dieu en Christ. À l'image du Dieu invisible, le Christ s'est rendu semblable à l'homme, s'est fait chair pour le salut de l'humanité : « Celui qui m'a vu a vu le Père. » (Jean, XIV, 8,9) Le Christ, étant l'image du Père, est par nature ce que l'icône sera par technique et convention. L'icône comme « image artificielle » faite de main d'homme, pourra prétendre non seulement représenter le réel, mais attirer sur elle un regard de vérité. Peindre une icône du Christ, ce n'est pas vouloir enfermer son insaisissable divinité, comme ont prétendu les iconoclastes. À la différence de l'idole, l'icône n'est pas un corps opaque qui renfermerait en lui le divin, mais un corps transparent qui permet au fidèle de contempler la beauté de Dieu²⁹. Parce qu'elle est porteuse d'un au-delà du visible, ce n'est pas elle qui est vénérée mais le sujet sacré qu'elle représente. Sa fonction est donc de réitérer à la fois l'Incarnation et la Résurrection, de mettre en représentation l'image invisible qui s'est incarnée dans la chair. En livrant l'aspect physique du Christ à l'adoration, l'image conduit l'esprit vers Dieu, légitimant ainsi les vertus de l'image et de son culte. Dans cette perspective, le miroir est un motif et un instrument qui fait partie intégrante de l'art et de la culture visuelle européenne.

²⁸ Phay-Vakalis, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

La légitimation dogmatique des images par l'Église obéit également aux impératifs d'une foi ardente. La peinture a, en effet, un pouvoir d'enseignement, en particulier pour ceux qui ne peuvent accéder à la Bible par la lecture. L'image peinte va se faire le véhicule de l'historiographie chrétienne, à travers la représentation des épisodes bibliques. L'image est ainsi doublement au service de la foi, car elle donne accès au monde invisible et aux saintes Écritures. C'est à la période humaniste que le statut de l'image va changer et évoluer vers la figuration du réel. À la Renaissance, le miroir ne sera plus seulement la métaphore de la Ressemblance, au sens théologique, ou la métaphore de la peinture, mais deviendra un objet théorique qui va mettre l'accent sur les conditions scientifiques de la représentation par l'entremise de la perspective.

1.2.2 Le mythe de Narcisse : les débuts de la peinture

La première image qui se forme dans le miroir est celle du corps, le nôtre, que nous y découvrons. Le miroir joue un rôle essentiel pour l'homme qui n'a cessé de vouloir y distinguer ses propres traits, comme en témoigne le mythe tragique de Narcisse. C'est sans doute la raison pour laquelle dans son traité intitulé, *De Pictura* publié en 1435, qu'Alberti fait de Narcisse l'inventeur de la peinture :

C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors là fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine?³⁰

C'est supposer que la peinture doit être réflexive, c'est-à-dire une copie de la réalité, expliquant de ce fait la raison pour laquelle les peintres eux-mêmes n'ont pas échappé à cette fascination du miroir. Il recommande à la fin du livre II l'usage du miroir pour vérifier les faiblesses de la peinture³¹. Il s'agit pour Alberti d'amender, d'améliorer le tableau peint en le

³⁰ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, préf., trad. et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula Dedale, 1992, p. 135.

³¹ *Ibid.*, p. 195.

confrontant au miroir, et non d'imiter la nature par son entreprise. Le miroir est instrument de vérification, donc de production mécanique. Mais il n'est pas seulement « redresseur de torts³² », selon l'expression d'Hubert Damisch. Le Narcisse d'Alberti est une invention moderne que la peinture va reprendre à son compte au fil des siècles, soit pour y trouver sa légitimation soit pour s'en écarter.

1.3 Peindre l'âme, la nouvelle vocation du portrait

L'idée que la peinture peut légitimement entreprendre de figurer l'âme est un topos de la littérature artistique depuis les temps anciens jusqu'au XVIII^e siècle au moins. Au début de l'époque chrétienne, telle que nous l'avons mentionné, cette conviction se trouve renforcée par le point de vue théologique selon lequel le mystère de l'Incarnation implique un principe spirituel intimement logé dans un corps. Au XVII^e siècle, les conceptions mécanistes, en décrivant le rapport âme/corps au moyen d'intermédiaires, viennent renforcer l'idée d'une liaison nécessaire entre ce qu'on appelle affects et les expressions du visage ou les mouvements du corps consacrant ainsi jeux de mains et de corps comme les meilleurs équivalents aux paroles prononcées. Mais les mains, à elles seules, ne sauraient suffire aux artistes pour décrire les états de l'âme. « S'appuyant sur l'autorité de très anciennes légendes de l'histoire de leurs arts, peintres et sculpteurs s'autorisent à envisager les traits physiologiques comme une série de symptômes renvoyant soit à un caractère, soit à un état psychologique³³ ». Les attitudes des corps entiers leur servent pareillement à rendre l'âge, le sexe, l'appartenance sociale, un tempérament ou un état mental.

³² Damisch, Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essais*, Paris, Seuil, c2001, p. 105.

³³ Laneyrie-Dagen, Nadejje, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 58.

1.3.1 Mains et corps : miroir des émotions

Déjà dans l'Antiquité, la main est le véhicule symbolique du pouvoir. Spécialiste de l'histoire des gestes dans la peinture, l'auteur Moshe Barasch a montré comment l'autorité de l'empereur romain a pu être évoquée visuellement grâce au mouvement de l'*adlocutio*, l'empereur élevant sa main droite pour saluer l'armée³⁴. Ce motif passe ensuite dans l'art chrétien, inspirant notamment le geste de bénédiction du Christ. Dans le répertoire laïc, la main seule, quel que soit le geste du bras, a été pendant tout le Moyen-Âge et au-delà un symbole évident de pouvoir. De cette représentation encore succincte, il était naturellement tentant de passer à l'esquisse d'un message plus complexe. « La mobilité des doigts, la possibilité d'en cacher ou de les montrer tous, bien avant la mise au point d'un alphabet des muets par le médecin John Bulwer au XVII^e siècle, a inspiré au moins deux codes gestuels dont celui des moines astreints au silence et celui des marchands tenus de compter de façon à être compris partout où ils se trouvaient.³⁵ » Si, élaborés à des fins toutes pratiques, ces codes ne convenaient pas pour exprimer la plupart des émotions que les peintres auraient souhaité traduire, ils leur permettaient du moins de rendre, d'une manière immédiatement compréhensible à qui regardait leurs tableaux, une situation de discussion. À l'extrême fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, la traduction de l'argumentation grâce aux mouvements des doigts atteint son apogée. Léonard de Vinci en présente alors une théorie :

Si tu veux montrer quelqu'un en train de parler à plusieurs personnes, tu devras considérer la matière de son discours, et rendre ses gestes appropriés à cette matière. C'est-à-dire, s'il s'agit de convaincre que ses gestes soient tels qu'il les faut pour cela; s'il s'agit d'expliquer par des raisons diverses, que celui qui parle prenne avec les doigts de la main droite un doigt de la main gauche, le quatrième et le cinquième étant repliés [...].³⁶

³⁴ Barasch, Moshe, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, University Press, 1994, p. 87.

³⁵ Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 58.

³⁶ De Vinci, Léonard, *Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 1987, p.248.

Au-delà de ce langage des doigts, qui ne révèle rien sur le sens des paroles dites, les artistes, bien avant le XV^e siècle, ont utilisé un répertoire engageant bras et mains d'une manière tout aussi codifiée et compréhensible. Un exemple en est fourni par les Crucifixions et autres scènes liées au thème de la Passion, peintes dans les derniers siècles du Moyen-Âge (fig. 1.2, 1.3).

Bientôt, le corps entier devient le moyen expressif de rendre compte de l'âme, toujours selon un code que les spectateurs peuvent décrypter sans effort. À la fin du XV^e siècle, Léonard de Vinci décrit ces attitudes comme un juste moyen de représenter le désespéré : « Donne au désespéré un couteau, et qu'il lacère ses vêtements avec ses mains, et qu'avec l'une d'elles il soit en train de déchirer sa plaie. Qu'il soit debout, les jambes un peu pliées, et que son corps aussi soit penché vers la terre et les cheveux en désordre épars.³⁷ » Il ne fait pas de doute que l'auteur du *Traité de la peinture* répercute dans ces conseils une longue tradition picturale, à l'origine de laquelle, apparemment, se situe Giotto. Alberti fait d'ailleurs de Giotto le précurseur de la description picturale des affects : « On fait encore l'éloge de ce navire peint à Rome où [...] notre peintre, Giotto, a montré les douze apôtres frappés de crainte et de stupeur [...], chacun laissant voir sur son visage et dans son corps tout entier le trouble de son âme, de telle sorte que les mouvements différents des affects apparaissent en chacun.³⁸ » Dans plusieurs fresques de ce peintre, en effet, des figures montrent, réunis ou séparés, les traits décrits par Léonard. La plus remarquable d'entre elles représente l'allégorie de la colère dans la chapelle Scrovegni (fig. 1.4). Sans entrer dans le détail de la postérité des attitudes sinon inventées, du moins popularisées par Giotto, nous voudrions faire sentir avec quelle rapidité, avec quelle densité, le langage des gestes s'est introduit dans la peinture, non seulement en Italie mais dans le nord de l'Europe.

³⁷ De Vinci, Léonard, *op. cit.*, p. 247.

³⁸ Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, préf., trad. et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula Dedale, 1992, p. 179.

C'est au XV^e siècle que le visage commence vraiment, au même titre que les mains et le corps, à devenir pour les peintres le siège privilégié de l'expression des émotions. L'idée qu'il reflète les émotions de l'âme est l'une des grandes préoccupations de cette époque : avant 1450, le médecin padouan Michele Savonarole consacre à la question un traité au titre révélateur, le *Speculum Physionomia*. Assez naturellement, comme pour les gestes du corps, le travail accompli par les peintres sur les visages a consisté d'abord à y imprimer le reflet des émotions extrêmes : la peine, la rage, le désespoir sont les premiers affects que l'on peut reconnaître sur les visages peints. Le rendu d'émotions discrètes est évidemment chose plus délicate et l'animation des visages, pour exprimer des affects modérés, se fait plus progressivement. Là encore, il semble que quelques situations clefs ont inspiré les artistes et mobilisé leurs recherches. Les scènes de dispute, qui avaient déjà suscité le traitement de l'argumentation par les gestes des doigts, deviennent un lieu d'expérimentation pour montrer les pensées et les réactions des interlocuteurs par les expressions des visages.

C'est toutefois dans le portrait qu'on trouve les tentatives plus poussées pour donner vie à la figure, en restituant du modèle non seulement les traits, mais le caractère et les pensées. Durant tout le Moyen-Âge, la description des personnes – sous la figure principalement du donateur dans le domaine de la peinture – s'est trouvée bornée à un stéréotype qui n'entretenait avec le modèle aucun rapport de ressemblance physique et cherchait moins encore à donner une idée de ses traits psychologiques. Les écrivains, autant que les peintres, se sont trouvés impuissants à suggérer un caractère ou n'ont pas souhaité entreprendre cet effort, alors même, ou précisément parce que, tous adhéraient à l'idée que le corps et le visage ne sont que des reflets de l'âme. À partir du XV^e siècle en revanche, les artistes recherchent la ressemblance physique, même s'ils le font différemment dans le Sud et dans le Nord. Néanmoins, les portraits de cette époque, tant flamands qu'italiens, se caractérisent par une attitude figée, un air austère sinon morne, qui empêche qu'on puisse saisir l'intimité psychologique du modèle³⁹. Chez Van Eyck (fig. 1.5), Fouquet (fig. 1.6), Pisanello, Piero della

³⁹ Laneyrie-Dagen, Nadejje, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997, p. 76.

Francesca – pour citer les portraitistes les plus illustres du XV^e siècle – les personnages ne rient ni ne sourient jamais. Dans les peintures du Nord, cette austérité est sans doute un legs de la tradition des orants qui influence encore les portraits indépendants en buste, comme elle inspire les représentations de donateurs figurés à genoux dans les grands retables. En Italie, la physionomie figée que l'on rencontre dans les portraits se rattache à un autre héritage : celui des représentations d'empereurs sur les médailles et les monnaies antiques. Dans les deux cas, le résultat est le même : la description physique des modèles, si elle permet de se faire une idée de leur aspect, est à peu près totalement impuissante à suggérer leur caractère. À la fin du XV^e siècle, cette lacune préoccupe tout particulièrement un artiste. Unique en son genre est en effet la série des portraits d'Antonello da Messina (fig. 1.7, 1.8). Chez celui en qui Enrico Castelnuovo voit le responsable de la mutation fondamentale du portrait, d'une fonction « généalogique, éthique ou historique » vers un rôle de « contemplation tout esthétique⁴⁰ », les visages sont saisis avec un réalisme tout nordique, mais surtout, pour la première fois dans l'histoire de la peinture occidentale, avec des expressions qui révèlent la force et la singularité d'un individu.

1.3.2 Critique de l'autoportrait

Entre 1540 et 1580, le portrait entre dans l'ère de la méfiance et de la régulation. Il est au même moment soumis à une remise en cause fondamentale. Léonard de Vinci, entre autres, dénonce la fascination de l'identique à laquelle les peintres sont enclin à céder, comme si l'imitation tendait à glisser insidieusement vers l'auto-imitation : « Le peintre, qui aura les mains mal faites en donnera de semblables à ses figures, et il fera de même pour tous les autres membres, à moins qu'une longue étude l'en ait prévenu [...]. Tout ce que tu as en toi de bon ou de mauvais transparaîtra en quelque manière dans tes figures.⁴¹ » Michel-Ange, également, s'inscrit dans cette tradition : « [...] entre le modèle et son image, le tempérament

⁴⁰ Castelnuovo, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, G. Monfort, 1993, p. 47.

⁴¹ De Vinci, Léonard, *Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 1987, pp. 314-317.

du peintre fait écran, qui rend vaine toute prétention à une représentation fidèle.⁴² » Tout portrait est considéré comme un autoportrait. Vasari rapporte entre autres cette déclaration de l'artiste : « Il détestait représenter le vivant, s'il n'était pas d'une infinie beauté.⁴³ » Autrement dit, Michel-Ange refuse de soumettre le portrait à la réalité d'un modèle, au nom d'une certaine idée de la beauté que l'artiste porte en lui et qu'il refuse de sacrifier à la vérité. L'artiste dissocie brutalement la ressemblance au modèle de la fonction mémoriale ; il est vain de prétendre que le modèle survivra dans la ressemblance. Vasari finit ainsi par opposer le grand peintre qui ne cherche pas à faire un portrait fidèle, mais un beau tableau, au peintre quelconque, seulement capable de fixer la ressemblance. On a l'impression désormais que la reproduction parfaitement maîtrisée des apparences ne contente plus des esprits en quête de l'essence supérieure de la réalité. La vocation de l'art est d'être au-dessus de la nature, en l'achevant, mais non en la copiant. L'imitation est donc un principe universel, dont le portrait n'est qu'une application particulière.

La situation du portraitiste du XVII^e siècle demeure ambiguë et le prestige lié à cette pratique ne peut que souffrir devant toutes les restrictions apportées à l'épanouissement du portrait, qu'elles soient d'ordre social, philosophique ou religieux. Des réflexions désabusées de certains artistes comme Rubens ou Lanfranco⁴⁴ sur la pratique du portrait traduisent une volonté de hiérarchiser les genres de la peinture. Giulio Mancini, médecin d'origine siennoise⁴⁵, semble être le premier à tenter une classification hiérarchique des différents genres de peinture, jetant ainsi une des bases de la doctrine académique française qui, au milieu du siècle, recueille et durcit la tradition italienne en matière de théorie artistique. C'est le thème du tableau qui détermine sa place sur l'échelle de la hiérarchie, depuis l'objet

⁴² Pommier, Édouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 135.

⁴³ Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981, t. IX, p. 305.

⁴⁴ Pommier, Édouard, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁵ Mancini, Giulio, *Considérations sur la peinture* (vers 1614-1628), Rome, Adriana Marucchi, 1956, p. 12.

inanimé jusqu'aux figures humaines mises en situation de représenter une histoire, en passant par le paysage avec des êtres animés et le portrait. Mancini reste fidèle aux préjugés désormais traditionnels : le seul critère du portrait « simple » est la perfection de la ressemblance, et alors, « moins celui qui porte le jugement aura de culture et de discernement et mieux il reconnaîtra le modèle, plus le portrait sera jugé parfait et prouvera la perfection de son auteur, parce qu'il prouvera que cet ignorant a été stimulé par la ressemblance [...] une ressemblance assez forte pour éveiller l'esprit de cet être inculte⁴⁶ ». Au contraire, le portrait « en action » met en scène des sentiments, sur lesquels seul un « esprit épuré » peut porter un jugement. Sa position traduit l'impasse dans laquelle la théorie de l'imitation conduisait la réflexion sur le portrait, en dépit de la réussite reconnue de certains artistes dans ce genre.

1. 4 Le pendant académique français

Le constat artistique dans la France du XVII^e siècle entourant la pratique du portrait est sensiblement le même qu'en Italie. Fortement ancré dans l'héritage de la Renaissance, la société artistique instaure les paramètres de la peinture et du portrait en regard des galeries de portraits florissantes en Italie. Naturellement, ces portraits ne sauraient être associés à l'exercice du culte, mais à une contemplation solitaire qui est, pour le croyant, une source d'édification. Le portrait mémorial est justifié, grâce à son réalisme même, par la spiritualité dont il est porteur. La France et l'Italie se rejoignent également dans cette réserve de principe, présente dans les deux sphères, à l'égard de la signification du portrait, qui rejoint certaines interrogations de la pensée italienne. Ainsi, les écrits de Léonard de Vinci, d'Alberti et du Bernin, étoffés de recommandations à l'égard du portrait, façonnent la pratique de ce genre en France. Mais l'Italie propose un autre exemple à méditer sur la place et le rôle du portrait : la collection des autoportraits de peintres des Médicis à Florence⁴⁷. On sait que les artistes étaient présents dans la galerie des hommes illustres installés aux Offices

⁴⁶ Mancini, Giulio, *Considérations sur la peinture* (vers 1614-1628), Rome, Adriana Marucchi, 1956, p. 33.

⁴⁷ Pommier, Édouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 217.

en 1591. Il est avéré que certains étaient des autoportraits. Les portraits des peintres sont, dans la tradition fixée par Vasari, à la fois mémorial et mémorisation de l'histoire; en leur qualité d'autoportraits, ils sont aussi des documents sur les qualités picturales et le style des artistes eux-mêmes⁴⁸. Ils sont donc porteurs d'un discours historique et théorique. Environ quatre-vingts autoportraits, installés dans un salon donnant sur le couloir des Offices, constituent le noyau d'une collection qui n'a cessé de se développer jusqu'à nos jours. Quand Léopold de Médicis s'était décidé à constituer sa collection, il avait commencé par demander aux peintres vivants de lui envoyer leur autoportrait. Ainsi, de nombreux documents explicitent les motifs de la participation des peintres italiens et étrangers. L'autoportrait de l'artiste s'intègre ainsi au jeu des rapports des pouvoirs sociaux, et la collection de Florence constitue une sorte de glorification solidaire et réciproque de la dynastie des Médicis et de la peinture. Il n'en demeure pas moins pour les artistes que le portrait reste malgré tout un compromis incertain entre le souvenir du portrait idéal et la réalité du portrait quotidien; celui-là ne peut le rejoindre qu'en trahissant sa vocation de ressemblance.

Mais avec le XVIII^e siècle s'amorce un changement important dans la pratique artistique française. L'apparition d'une académie de peintres et sculpteurs au XVIII^e siècle aura tôt fait de contribuer à restreindre les possibilités du portrait, et de la peinture elle-même. En effet, afin d'obtenir la protection et la reconnaissance de l'Académie par le roi, Martin de Charmois, initiateur du projet, a fait du portrait du souverain l'une des principales raisons d'être de l'institution. Charmois insiste sur la force de propagande du portrait que Louis XIV trouvera à son service. Les fondateurs de l'Académie, dans leur volonté de faire reconnaître la noblesse de la peinture et de la sculpture, reprennent certains arguments qui avaient cours dans l'Italie renaissante. Avec la création officielle de l'Académie royale des peintres et sculpteurs naît une institution au service de la grandeur du royaume et de la prépondérance artistique de la France, appelée à prendre la relève de l'Italie. Ainsi sont ordonnées les

⁴⁸ Goldberg, Edward L., *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton, N.J., Princeton University Press, c1988, p. 103.

manières de représenter les corps qui sont dans la nature selon une hiérarchie fondée sur la difficulté du sujet, en partant de l'objet inerte pour aboutir au récit des actions qui mettent en scène des moments historiques. Le portrait se retrouve donc au bas de l'échelle avec la nature morte et les paysages. « Cette doctrine, typiquement française, est une expression de cette passion de l'ordre qui est l'un des fondements de la monarchie absolue, qui veut soumettre le monde, la société et la peinture à des hiérarchies parallèles dont le Roi est à la fois l'ordonnateur et le bénéficiaire.⁴⁹ » Bien que le XVIII^e siècle soit marqué par cette emprise de la monarchie sur les arts, et plus particulièrement sur la peinture, le siècle subséquent se libérera lentement du joug du roi afin de permettre la résurgence d'un genre mis à l'écart : celui de l'autoportrait.

1.5 L'autoportrait pictural : le regard tourné vers soi

Bien que les autoportraits aient été présents dans la peinture à partir du XV^e siècle, et même avant⁵⁰, ce n'est que vers la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle que les artistes se sont attardés, plus en profondeur, sur le concept d'individualité qu'avait introduit la Renaissance italienne. En guise de contestation de cette monarchie suffocante qui avait mis les arts à son service et de l'Académie qui dictait les manières de représentation, nombreux sont les artistes qui ont cherché à se soustraire au régime académique. L'un des moyens privilégiés par ces artistes fut de trouver un sujet auquel il n'avait été attribué que très peu d'importance : la figure de l'artiste. Avec pour seule arme un miroir, les peintres se sont attaqués au reflet que leur renvoyait leur propre image, instaurant un rapport intime qui avait été jusqu'ici peu exploré. Mais avant de plonger plus en profondeur dans le XIX^e siècle, il est important de revenir sur les origines de l'autoportrait qui trouvent racine pendant la Renaissance et coïncide avec l'apparition du miroir.

⁴⁹ Pommier, Édouard, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, p. 234.

⁵⁰ Bell, Julian, *Cinq cents autoportraits*, Paris, Phaidon, 2000, p. 6.

1.5.1 Les origines de l'autoportrait

« 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.⁵¹ » Au début, la diffusion du genre de l'autoportrait est certes liée à la recherche et à l'analyse de l'identité individuelle, mais il est vrai aussi que le peintre qui s'engage dans cette démarche d'autoreprésentation peut avoir d'autres intentions cachées ou ouvertement déclarées. « Pendant le XV^e siècle, l'artiste tend à s'éloigner du monde artisanal organisé en des corporations strictes, pour entrer dans celui des intellectuels.⁵² » Son statut social s'élève et son habileté n'est plus un art mécanique pratiqué au cours d'un long apprentissage, mais elle devient l'expression de sa vocation. En dépit de leur indépendance matérielle à l'égard des commanditaires, ils revendiquent leur indépendance intellectuelle. Les biographies d'artistes foisonnent au XV^e siècle, avec entre autres, *Les Vies d'artistes* que publie Vasari, et l'on constate que les peintres et leurs contemporains s'interrogent sur le statut à réserver à l'artiste dans la société. Ghiberti, Michel-Ange (fig. 1.9), Léonard de Vinci, Jacopo Pontormo, Ghirlandaio, Hans Holbein, Le Parmesan, Le Tintoret (fig. 1.10), Rembrandt (fig. 1.11), Albrecht Dürer (fig. 1.12), Rubens et Van Dyck, pour ne nommer que ceux-là, ont réalisé à un moment de leur vie, bien que parfois discrètement, un autoportrait. Certains l'ont fait moins officiellement en ne figurant que parmi une foule sur une toile, comme c'est le cas pour Botticelli (fig. 1.13), ou en n'apparaissant que parmi les ornements d'une porte, comme pour Ghiberti et ses portes du Paradis (fig. 1.14, 1.15) ; mais tous ces exemples, aussi variés soient-ils, illustrent bien cette volonté des artistes à se représenter, mais surtout, à s'accorder assez d'importance pour s'immortaliser dans une œuvre d'art.

Évidemment, la représentation de soi ne se fait pas de mémoire et tout autoportrait s'accompagne de l'emploi du miroir comme surface réfléchissante. Alors que « le miroir

⁵¹ Bernier, Christine, « Portrait de soi », *Etc. Montréal*, no° 68, déc. 2004/janv./fév. 2005, p. 8.

⁵² Zuffi, Stefano, *Le portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 285.

convexe du Moyen-Âge concentrait l'espace en offrant une vision déformée, sphérique [...], le petit miroir plan le découpe, le fragmente en fenêtres et le recopie en autant de tableaux fidèles. La réalité est devenue représentable et le miroir de *crystallin* est l'outil de l'imitation et de la ressemblance⁵³ ». Le moi occidental se développe donc en même temps que naît cette intimité nouvelle avec le miroir. La floraison des portraits et des autoportraits allant même jusqu'au concept de conscience de soi reposent sur la valeur donnée à l'image et sur la distance « objectivante » que le miroir peut opérer entre le sujet et le monde. Devant son reflet, le sujet considère une forme socialisée de son moi. Se voir et être vu, se connaître et être connu, sont des actes solidaires et sur ce double registre s'affirme, au cours des siècles, l'importance de l'image spéculaire. Si Narcisse est, selon Alberti, l'inventeur de la peinture, l'auteur de l'autoportrait, loin de se laisser englober, se plaît à se distancier de son image, et même à la manipuler pour manifester sa virtuosité, ou pour en montrer la vanité. Car le scepticisme qui accompagne les jeux de miroirs n'épargne pas la quête de soi. Si le miroir soutient l'effort d'introspection, il en montre aussi l'inutilité. L'homme est fait de « lopins » ou de « rapiècements⁵⁴ » comme disait Montaigne, et il ne saisit de lui que des bribes. L'unité a disparu et l'homme se comprend mieux en examinant les pièces qu'en considérant l'ensemble. « L'image spéculaire perd sa fonction structurante et le miroir, allégorie traditionnelle de la conscience, renonce à la limpidité : il devient même l'emblème de la fausseté et de la pensée mélancolique.⁵⁵ » Dans le même temps où s'élabore la notion de sujet, à travers les différentes pratiques du miroir et du dédoublement autoréflexif, surgit le sentiment de sa mutilation. Le miroir et l'autoportrait, disqualifiés comme outil de connaissance, n'offrent qu'une image convenue ou ressassée. Mais c'est particulièrement au XX^e siècle que ce questionnement lié à l'autoportrait comme lieu de fausse reconnaissance trouvera son véritable ancrage alors qu'émerge une crise d'identité profonde face à l'image du soi. Au XIX^e siècle, les artistes s'adonnant à l'autoportrait sont davantage concernés par

⁵³ Sennequier, Geneviève, *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, A. Somogy, 2000, p. 135.

⁵⁴ Montaigne, Michel de, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 1158.

⁵⁵ Sennequier, Geneviève, *op.cit.*, p. 146.

la valorisation de leur propre statut d'artiste, mélange d'un certain romantisme et d'une part de narcissisme.

1.5.2 Le XIX^e siècle : l'esprit romantique

L'époque romantique du XIX^e siècle est fortement ancrée dans ce concept de conscience de soi si favorable à l'autoportrait. Alors que certains autoportraits de Dürer, réalisés au cours du XVI^e siècle, et dans lesquels la figure de l'artiste était désormais perçue comme un créateur divin, un démiurge ; l'esprit romantique du XIX^e siècle se tourne quant à lui vers l'apologie des sentiments et des émotions, de la grandeur de la nature et de l'homme. Après un manque de reconnaissance de soi au siècle précédent qui valorisait la raison et le progrès technique, l'homme, mais surtout l'artiste, sent le besoin d'opérer ce retour à lui-même. Il s'agit d'une sorte de découverte de la subjectivité, ce qui explique la prolifération, chez les romantiques, des œuvres autobiographiques : récits personnels, mémoires, journaux intimes. La découverte de la subjectivité est liée à une crise de la conscience, qui resitue l'homme dans ses rapports avec le monde, à la suite des crises politiques et sociales récentes. Les classiques considéraient la raison comme l'absolu de l'homme, sa substance, alors que les romantiques privilégient la sensibilité. Le modèle classique est « l'honnête homme », satisfait et monolithique, aspirant à la perfection. Le romantique est au contraire divisé, complexe, cherchant à retrouver une unité. Courbet (fig. 1.16), Millet (fig. 1.17), Delacroix (fig. 1.18), Rousseau, Van Gogh (fig. 1.19), Vuillard (fig. 1.20), Manet sont parmi les plus illustres à avoir réalisé leur autoportrait. « Les artistes [...] thématisent dans leur autoportrait leurs propres espérances de l'art, leur insécurité face au complexe créateur, vie et mort, une recherche de réponses, de positions, de directions et de buts. Dans les 150 dernières années justement [...], apparut un déluge d'autoportraits.⁵⁶ » L'autoportrait devient tôt l'image de recherche de son identité propre, marquant bien souvent les étapes du développement de la personne et du

⁵⁶ Osterwold, Tilman, « Autoportraits – L'égo-centrisme de l'art », in *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, c1985, p. 27.

style, et pouvant également contenir la réflexion critique de l'œuvre artistique dans sa totalité. Mais la création d'un autoportrait n'implique pas seulement la simple transposition du corps physique de l'artiste en matière picturale de l'œuvre ; elle exige de lui une mise à nu, qu'elle soit d'ordre psychologique, physique ou morale, personnelle ou artistique, totale ou partielle. L'autoportrait revêt ainsi une dimension profondément intime et troublante pour le spectateur qui entre en relation avec la représentation que nous fournit l'artiste de sa propre image, car « qu'elles que soient les formes sous lesquelles il apparaît à travers l'Histoire, l'autoportrait se définit comme l'image hypostasiée de l'humanité.⁵⁷ » À travers un visage, c'est tous les autres que l'on voit, l'humanité de chaque être apparaissant par l'intermédiaire de ses traits, qui se rapportent aux éléments immédiatement reconnaissables de l'espèce. Les autoportraits, dans leur volonté de saisir la nature ou l'essence de l'être humain en représentant un visage, incarnent sans doute l'une des thématiques fondamentales de l'art, car cela permet à celui qui peint de montrer simultanément le particulier et le général. Pour le spectateur autant que pour l'artiste, les autoportraits fixent de cette façon des repères stables de notre pensée remplissant une fonction qui nous rassure, car l'artiste comme le regardeur se retrouve dans ce double que renvoie l'image. Et « l'idée du double, qui hante la pensée artistique, est liée toujours à la hantise de la mort.⁵⁸ » Joëlle Moulin a beaucoup insisté, en 1999, sur cette idée de l'autoportrait comme masque mortuaire⁵⁹. Il est vrai que les artistes ont souvent rapproché leur propre portrait du *memento mori*, créant un lien très fort entre ces deux genres picturaux historiques que sont l'autoportrait et la *vanitas*, car le moi de l'artiste « ne se découvre dans sa vérité singulière qu'en s'anéantissant⁶⁰ », comme l'avait bien démontré Louis Marin. La mort, le mystère de la mort, car c'est surtout le goût

⁵⁷ Lageira, Jacinto, « Ton visage et le mien », *Artstudio*, no° 21, été 1991, p. 67.

⁵⁸ Le Bot, Marc, « Jean Le Gac : autoportraits de dos », *Artstudio*, no° 21, été 1991, p. 126.

⁵⁹ Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 89.

⁶⁰ Marin, Louis, « Les traverses de la vanité », in *Les vanités dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, p. 28.

du mystère qui attirent les romantiques, et qui les conduit à la production d'une poétique du rêve et du souvenir.

1.6 Conclusion

En opérant ce retour aux origines du portrait, nous avons pu constater combien la volonté de ressemblance avait été évacuée de la production au Moyen-Âge pour ensuite revêtir une importance considérable aux amorces du XIV^e siècle. Le portrait, qui avait jusqu'alors profité au pouvoir religieux, s'est lentement vu investit d'une nouvelle fonction, celle de commémoration. En effet, la société du XIV^e et du XV^e siècles avait trouvé, avec le portrait, une pratique qui arrivait à témoigner de la grandeur de l'homme et de ses actions. La valeur du portrait est demeurée constante jusqu'au 18^e siècle, avant que les académies françaises proposent une hiérarchisation des genres qui considérait le portrait comme l'un des moins intéressants. Ce n'est qu'avec le XIX^e siècle que le portrait et l'autoportrait sont devenus des thèmes incontournables de la peinture, et simultanément à cette période romantique s'est développé un autre outil de fabrication du portrait et de l'autoportrait : l'appareil photographique. Vers la fin du siècle se sont concrétisées plusieurs des expérimentations en matière de photographie qui avaient été amorcées au début du siècle. L'apparition du daguerréotype en 1839 – quoique encore imparfait – contribue à l'engouement pour la forme du portrait, et conséquemment, celle de l'autoportrait⁶¹. Nombreux sont les peintres à dénoncer cette pratique « qui semblent menacer leurs moyens d'existence.⁶² » Des ateliers s'ouvrent un peu partout et « la société immonde se rua comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal⁶³ ». Malgré le courant romantique, l'une des vocations principales de la peinture académique de cette époque demeure la reproduction

⁶¹ Sayag, Alain, *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques de l'île de France*, Paris, A. Somogy, 1998, p. 85.

⁶² Amar, Jean-Pierre, *La photographie. Histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Édisud, c1993, p. 27.

⁶³ Baudelaire, Charles, « Salon de 1889 », in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p.317.

fidèle de la nature, et la photographie y excelle. Les rapports entre photographie et peinture sont de plus en plus orageux, faisant naître une querelle qui persistera au-delà du Second empire⁶⁴, bien que l'interpénétration des deux arts et leur influence réciproque soient évidentes. Bien des photographes souffraient d'un sentiment d'infériorité par rapport aux peintres et la seule réponse qu'ils aient trouvée à leurs interrogations pour hausser la photographie au niveau de l'art a été de copier l'art officiel consacré, reconnu par les autorités *compétentes* qui détiennent le savoir. Dès les années 50, ils tentent de traiter des sujets semblables à ceux de la peinture officielle. Les genres du portrait et de l'autoportrait demeurent ainsi des sujets privilégiés. La création par le photographe François Disdéri de la carte de visite photographique en 1854⁶⁵ entraîne une véritable démocratisation du portrait : « Avec le portrait photographique, le XIX^e siècle ouvre l'âge démocratique de la représentation de soi.⁶⁶ », et démontre également qu'historiquement, c'est la question de l'identification qui occupe la première production de portraits. La photographie de portrait permet, en effet, à chacun de se connaître. Mais le fait-elle vraiment? Pour Michel Frizot, « la photographie d'identité exacerbe le paradoxe conflictuel du portrait intérieur et de la vision des autres. Elle réalise sans doute, à chaque pose, et pour chacun, le portrait du grand Autre. Portrait de soi-même en Autre.⁶⁷ » Ainsi, l'art du portrait photographique s'est affranchi peu à peu du modèle pictural, inventant et affinant son propre vocabulaire, mais surtout en constituant ses propres enjeux quant aux concepts de ressemblance, d'identité, du soi et du double.

⁶⁴ Amar, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ Pinet, Hélène, *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques de l'île de France*, Paris, A. Somogy, 1998, p. 87.

⁶⁶ Grillet, Thierry, «...Et voici que la peau de son visage rayonnait...», in *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003, p. 11.

⁶⁷ Frizot, Michel, *Identités. De Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie, 1985, p. 10.

CHAPITRE II

ÉVOLUTION DU PORTRAIT ET DE L'AUTO PORTRAIT DANS LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE DU XIX^e ET DU XX^e SIÈCLES

Les éléments fondamentaux qui constituent le portrait et l'autoportrait se sont peu modifiés depuis le Moyen Âge, et même la photographie, à ses débuts, ne va pas révolutionner le genre du portrait. Au contraire, elle reprend tout naturellement les schémas esthétiques et sociaux existants : « Les poses, les fonds, les accessoires symboliques et les cadrages exploités par la peinture au cours des siècles se retrouvent sur les premières photographies¹ ». Pourtant si elle doit beaucoup à l'art pictural, juste retour des choses, la photographie va à son tour influencer la peinture. Puis, au-delà de ces échanges mutuels, elle crée son propre langage notamment dans l'art du portrait et de l'autoportrait qu'elle a prodigieusement stimulé et diversifié grâce aux artistes qui l'ont pratiqué. À l'uniformisation de la photographie commerciale qui frappe une grande partie de la production, les artistes répondent par un foisonnement d'expérimentations qui va jusqu'à l'excentricité. Nous verrons dans un premier temps comment la photographie a su créer son propre langage et s'autonomiser par rapport à la peinture, puis par la suite, comment elle a influencé le développement conjoint de l'autoportrait et du portrait avec, à l'appui, le travail des photographes les plus représentatifs de cette pratique.

¹ Pinet, Hélène, *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris, A. Somogy, 1998, p. 85.

2.1 La photographie : définition d'une pratique

L'apparition du médium photographique, coïncidant avec un renouveau autour du concept d'individu, permet au portrait et à l'autoportrait de devenir des thèmes iconographiques majeurs du XIX^e siècle. Mais dans ce domaine, et surtout dans les débuts, les photographes n'ont que peu innové selon Quentin Bajac : « [...] la plupart des photographes qui pratiquent l'autoportrait au XIX^e siècle empruntent (de manière consciente) ou réinventent (de manière inconsciente) des genres picturaux anciens codifiés au XV^e et au XVI^e siècles.² » Éprouvant de la difficulté à trouver leurs propres vocabulaires plastique et stylistique, nombreux sont les artistes à s'être réfugiés dans les standards issus de la Renaissance que ce soit par la pose du sujet, la composition ou les allégories présentes dans l'image. Puis, lentement, en même temps que se développent de nouveaux procédés techniques en matière de photographie et que s'affirme l'individualisme de l'artiste, plus les photographes sont amenés à expérimenter avec leur propre image; la tendance à travailler sur soi-même s'intensifiant à la seconde moitié du XIX^e siècle³. Grâce aux nouvelles possibilités que leur offre l'appareil photographique, les artistes de cette époque ont cherché à se distancier des standards picturaux.

Mais alors que la photographie tente de s'autonomiser par rapport à la peinture, voilà qu'elle est aux prises avec un autre problème de définition qui souligne son statut ambigu; statut qui sera le sien durant tout le XIX^e siècle. D'abord considéré comme instrument au service de l'art et du savoir, la photographie apparaît clairement dans les années 1850 comme un outil « capable de finalité artistique, car elle possède une beauté propre et des possibilités créatives jusqu'alors à peine entrevues⁴ ». Après Daguerre, de nombreux peintres

² Bajac, Quentin et Canguilhem, Denis, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*, Paris, Paris Musées, Maison de la photographie, 2004, p. 16.

³ Billeter, Erika, *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, c1985, p. 20.

⁴ Girardin, Daniel, « La photographie, invention majeure du XIX^e siècle », in *André Schmid (1836-1914)*, Musée de l'Élysée, Musée historique de Lausanne, 1998, p. 65.

s'intéressent à la nouvelle invention et à ses multiples implications et deviennent photographes. Mais pour marquer la légitimité de leur filiation, certains photographes gardent leur titre initial en y ajoutant le statut de photographe. Nous avons ainsi droit à des mentions telles que « peintre photographe », « sculpteur photographe » ou encore « graveur photographe ». C'est aussi la triple nature de la photographie, qui est à la fois une représentation du réel, une création subjective et le résultat d'un processus mécanique, qui marque les débats qui ont cours dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'acte de naissance de la photographie est marqué du sceau documentaire, remplacé rapidement par les interrogations sur ses vertus artistiques, esthétiques et scientifiques. L'enjeu n'est pas moins la reconnaissance des possibilités artistiques de la photographie que le rôle précis qu'occupe le photographe dans sa réalisation. Comme l'artiste de la Renaissance, le photographe doit trouver un nouveau statut, imposer sa position dans le champ infini des usages que son moyen de représentation, encore au stade primitif, lui permet. Un pas décisif est accompli en 1859, lorsque la Société française de photographie obtient que la photographie soit accueillie dans le même bâtiment que le Salon des beaux-arts⁵, une voie sans retour vers la reconnaissance d'un statut artistique. En fait, l'exposition est présentée dans un espace distinct, symbolisant à la fois la proximité et la spécificité de la photographie. La photographie s'adapte également dans les années 1850 à l'économie du marché. Chaque client veut être photographié selon un modèle prédéterminé. Le portrait en studio, une des principales sources de revenu des photographes du XIX^e siècle, en est l'exemple type. La clientèle doit être représentée avec ses attributs sociaux et symboliques, endimanchée et figée. Le décor lourdement symbolique du studio, le temps de pose très long, le moment solennel limitent la créativité et figent les expressions⁶. Par contre, ce ne sont pas tous les photographes qui confinent la pratique du portrait dans ces contraintes esthétiques. Félix Nadar, un des portraitistes les plus éminents du XIX^e siècle, se distancie de la production habituelle des studios. Pendant sept ans, soit de 1854 à 1860, Nadar aura produit ses portraits

⁵ Girardin, Daniel, « La photographie, invention majeure du XIX^e siècle », in *André Schmid (1836-1914)*, Musée de l'Élysée/Musée historique de Lausanne, 1998, p. 54.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

les plus célèbres et les plus réputés aujourd'hui. Fasciné par l'exploration de la figure humaine, dans un traitement sans artifice, sans emphase ni flatterie, Nadar rompt avec le goût de l'époque en matière de portrait. Ainsi développe-t-il un style extrêmement novateur par son dépouillement qu'aucun accessoire ni décor ne vient parasiter : « Nadar les photographie simplement, sans accessoire inutile, à la lumière naturelle [...]. Les poses très classiques valent surtout par la grande qualité dans le choix des expressions des modèles qui révèlent parfaitement leur personnalité et prouvent que Nadar était fin connaisseur de ses contemporains.⁷ »

La forme de l'autoportrait, et conséquemment celle du portrait, connaît un essor considérable avec l'avènement de nouveaux dispositifs photographiques. Bien que ce médium n'ait toutefois pas révolutionné le genre, il aura permis une certaine démocratisation au XIX^e siècle de cette pratique autrefois réservée aux classes bourgeoise et aristocratique. La création des premiers portraits, dont plusieurs étaient probablement des autoportraits réalisés à des fins expérimentales, remonte aux pionniers qu'incarnaient Hippolyte Bayard, Talbot ou Cornelius qui firent poser leurs proches ou posèrent eux-mêmes. Il est important de rappeler cet *Autoportrait en noyé* (fig. 2.1) que réalisa Bayard en 1840 dans lequel il se représente en cadavre, figure suicidé victime de la société et du manque d'intérêt suscité par son invention⁸ et qui incarne le paradigme même du genre. Il est ainsi plausible d'affirmer que « d'emblée, la pratique photographique de l'autoportrait, dépassant la simple dimension expérimentale et narcissique, s'inscrit dans la nécessité d'une réaffirmation forte du moi et de la définition d'une identité menacée ou déniée.⁹ » Inventeur malheureux de l'un des premiers procédés sur papier, Bayard demeure une figure oubliée des débuts de l'histoire de la photographie et ce, jusqu'à l'apparition de cet autoportrait. Ce cliché fait que Bayard est

⁷ Amar, Pierre-Jean, *La photographie. Histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Édisud, c1993, p. 51.

⁸ Poivert, Michel, « Hippolyte Bayard et la préhistoriographie de la photographie », *Revue de l'art*, septembre 2003, pp. 25-30.

⁹ Bajac, Quentin et Canguilhem, Denis, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*. Paris, Paris Musées, Maison de la photographie, 2004, p. 15.

aujourd'hui considéré, dans les histoires de la photographie, davantage comme l'inventeur d'un genre, l'autoportrait dit de fiction, que d'un procédé photographique original¹⁰.

C'est sans doute dans le domaine du portrait public de photographes professionnels que cette tradition est la plus vivace. Comme à la Renaissance, où l'autoportrait entend élaborer une nouvelle figure, celle de l'artiste, et sceller, par l'image, son autonomisation par rapport à celle de l'artisan. Les premiers temps de la nouvelle technique voient le photographe professionnel tenter de définir à la fois une identité et une pratique. « Objet fétiche de l'art et de la pratique photographique, construit, à l'origine, sur la coïncidence historique de l'apparition d'une technique et des progrès de l'individualisme, le photo-portrait est à la fois célébration du sujet – un art de la personne – et un genre artistique, un art de l'image.¹¹ » Certains progrès techniques de la photographie, tels le déclencheur à distance et le retardateur, auront permis aux autoportraits de prendre une place considérable aux côtés des simples portraits d'identités. Désormais, l'opérateur et son modèle ne font qu'un. Si de tels dispositifs mettent fin à l'incertitude sur l'auteur de la photographie, ils accentuent paradoxalement la difficulté pratique – être ici puis là – et surtout la polarité inhérente à toute pratique de l'autoportrait photographique : sans l'aide d'un opérateur, le photographe se retrouve à la fois sujet et objet, observateur et observé. Si la photographie naît à une époque qui voit s'accroître le sentiment de l'identité individuelle et connaît l'essor du portrait psychologique, entre autres avec Nadar, elle est envisagée, dès son apparition, comme un médium objectif, semblant de prime abord rendre impossible l'exploration du *moi* : le parallèle établi avec le miroir récurrent, dès les premiers temps de la photographie.

Nous connaissons en effet le rôle majeur joué par le miroir dans l'essor de l'autoportrait pictural au XV^e siècle. Le perfectionnement des techniques et une diffusion plus grande des miroirs autorisaient enfin la pratique courante de cet exercice de vérité face à son reflet.

¹⁰ Bajac, Quentin et Canguilhem, Denis, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*, Paris, Paris Musées, Maison de la photographie, 2004, p. 16.

¹¹ Aubenas, Sylvie et Biroleau, Anne, *Portrait/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003, p. 11.

L'autoportrait s'incarnait dès lors comme un genre fondé sur la démarche spéculaire puisque le miroir était devenu l'outil physique et métaphorique indispensable à sa création. La photographie propose une expérience du même type. Face à ce nouveau miroir, l'individu photographe refait la découverte de son identité singulière unique et irréductible. Par son caractère mécanique, l'expérience photographique redouble et renforce celle du miroir. Chaque homme s'y retrouve comme au « stade du miroir¹² », stade auquel l'enfant fait l'expérience de sa propre singularité. La photographie de portrait permet, d'une certaine façon, à chacun de se connaître, du moins, physiquement. L'individu, empêché physiquement de se voir lui-même cherche les moyens d'y parvenir. Des cartes de visite d'Eugène Disdéri aux photomatons et jusqu'aux recherches les plus abouties de l'esthétique contemporaine, l'autoportrait au miroir, saisi dans la frontalité la plus crue, constitue le cadre anthropologique de référence. Le portrait se superpose exactement au visage et vérifie l'identité, la coïncidence d'un sentiment de soi et d'une image physique. Le sujet doit y négocier entre les différentes couches de la personnalité et tenter de concilier le moi idéal, le moi social et le moi réel. Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes décrit, de l'intérieur, cet effort du modèle sur le point d'être photographié. Effort vain puisque l'état d'instabilité du moi lui interdit toute correspondance avec son image. Faute d'y parvenir, Barthes s'exprime en ces lignes : « Ah! Si au moins la photographie pouvait me donner un corps neutre, anatomique, un corps qui ne signifie rien.¹³ »

2.2 Les photographies *primitives*¹⁴ : 1850-1865

Bien que les efforts des photographes se soient multipliés à partir du XIX^e siècle avec l'appareil photographique, leur quête pour tenter de capturer leur véritable identité

¹² Lacan, Jacques, *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, Communication au 14^e Congrès psychanalytique international, Marienbad, International Journal of Psychoanalysis, 1937.

¹³ Barthes, Roland, *La Chambre claire*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, p. 797.

¹⁴ L'appellation de « primitives » ne fait que qualifier les débuts de la photographie.

s'apparente pour certains à un miroir imparfait. Il y a bel et bien un reflet, mais une réflexion d'ordre purement physique. La volonté de voir dans l'image l'incarnation de son être profond relève d'une certaine naïveté, mais surtout de l'impossibilité d'y parvenir, puisque tout autoportrait est en fait le portrait d'un autre : « Obviously there can never be any single truth discoverable in even the most objectified and clinical self-portrait, only mere attempts at visualizing a momentary, selected facet of the persona. The straightest and most direct self-portrait will reveal only a partial and imaginary self.¹⁵ » L'histoire de la photographie démontre en fait que les photographes sont plutôt nombreux à avoir pratiqué l'autoportrait et le portrait avec la conviction profonde d'être parvenu à saisir l'essence d'un sujet. Notons ici que dans le rendu de la ressemblance, les artistes ont souvent pris, et depuis longtemps, plus de libertés avec l'autoportrait que le portrait¹⁶.

« Le portrait et l'autoportrait soulèvent 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 société¹⁷ ». Dans le domaine des arts visuels, tout portrait ou autoportrait s'analyse également à travers la question de la ressemblance, qu'elle soit affirmée ou niée. Historiquement, c'est la question de l'identification qui occupe la première production de portraits avec le passage de ces deux genres de la sphère du privé à celle du public. « Le portrait peint avait été réservé à une caste aristocratique, obsédée par le souci de la lignée, ou à une élite bourgeoise, soucieuse de poser pour la postérité. Le portrait photographique s'offre indistinctement à la foule.¹⁸ » La photographie ouvre ainsi la possibilité d'une vision panoramique et exacte de la population. Alphonse Bertillon est l'un

¹⁵ Sobieszek, Richard A., *The Camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art; New York, H. N. Abrams, 1994, pp. 27-28.

¹⁶ Bernier, Christine, « Portrait de soi », *Etc. Montréal*, no° 68, déc. 2004/janv./fév. 2005, pp. 10-11.

¹⁷ Bernier, Christine, *loc. cit.*, p. 10.

¹⁸ Grillet, Thierry, « ...Et voici que la peau de son visage rayonnait... », in *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003, p. 11.

des premiers à construire, à partir de photographies de détenus, prises de face et de profil, une méthode efficace de reconnaissance¹⁹. Avec quatre-vingt-dix milles clichés, Bertillon dispose en 1890, au moment où paraît son livre *La Photographie judiciaire*, d'une véritable bibliothèque de têtes²⁰ qui engendre le fantasme d'une description physique de la face criminelle (fig. 2.2). Dans cette démarche, l'individu disparaît sous le type. La physiognomonie, criminelle ou non, a pu ainsi compter sur un auxiliaire de choix dans la photographie des débuts, qui non seulement illustre, mais démonte la mécanique du vivant. Si avec la peinture, la ressemblance est conquise, avec la photographie, la ressemblance est acquise. Elle n'est pas un but, mais une donnée; d'où sa fonction originelle d'identification plutôt que de représentation. Ainsi nous pouvons affirmer que les notions de ressemblance et d'identité sont étroitement reliées, tant d'un point de vue théorique que 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, 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 du « Qui suis-je? », question à laquelle l'autoportrait s'attarde plus spécifiquement. Voyons maintenant ces photographes qui ont voulu faire de l'autoportrait le miroir de l'âme ainsi que la manière dont ce genre a évolué jusqu'au XX^e siècle à travers l'histoire de la photographie.

¹⁹ Phéline, Christian, « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la photographie*, n° 17, 1985, p.63.

²⁰ Phéline, Christian, *loc. cit.*, pp. 64-65.

La réflexion amorcée précédemment montre bien que le thème de l'autoportrait ne renvoie pas aux mêmes enjeux esthétiques et interprétatifs que la forme du portrait :

In self-portraiture, however, we are confronted with a much different set of issues. No longer it is just viewing and reading the face of another, [...] in self-portraiture, where the artist and the subject are ostensibly the same person, the dynamics of reading, interpreting, [...] involve by definition a cycle of self-regard, self-presentation, self-revelation, and self-creation.²¹

Cette dynamique spécifique à l'autoportrait fut rapidement comprise par de nombreux artistes qui se sont intéressés à ce genre si particulier. Nous avons parlé précédemment du maître incontesté du portrait au XIX^e siècle qu'incarnait Félix Nadar (1820-1910), mais ce dernier s'est également adonné durant sa carrière à la création de quelques autoportraits. Réalisés dans un décor des plus simples, avec pour seul élément une toile de fond monochrome, ces autoportraits présentent Nadar sans artifice. Parfois, le regard du photographe se fait fuyant alors qu'à d'autres moments, Nadar fixe l'objectif de l'appareil. Le plus souvent, le sujet prend place assis, vêtu de ses habits de tous les jours, cadré jusqu'à la taille. Gustave Le Gray (fig. 2.3), Henri Le Secq ainsi que Charles Nègre (fig. 2.4), des contemporains de Nadar, nous ont également légués des autoportraits photographiques. Peintres de formation, ces trois artistes, avec leurs styles spécifiques, sont les plus représentatifs du grand nombre d'artistes s'étant convertis à la photographie. C'est vers 1850 que ces artistes commencent à expérimenter le médium photographique. Les innovations techniques se succèdent et permettent déjà au grand public de s'intéresser à ce qui allait devenir presque immédiatement un nouveau mode d'expression artistique, la photographie. Dès ces débuts fulgurants, ces pionniers français font preuve d'une curiosité insatiable et d'un éclectisme surprenant. Que l'on ne se méprenne pas sur cette appellation de « primitifs », le degré de sophistication, la qualité de certaines de leurs épreuves, quels que soient les procédés utilisés (daguerréotypes, négatifs papier, etc.) et le choix des thèmes (portraits, nus, paysages, monuments, natures

²¹ Sobieszek, Richard A., « Other Selves in Photographic Self-Portraiture », in *The Camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles County, Museum of Art, New York, H.N. Abrams, 1994, p. 21.

mortes) posent d'emblée les fondements de la photographie moderne : réalistes et classiques à la manière de la peinture du XIX^e siècle.

2.3 Le XX^e siècle : le « siècle défiguré²² »

Avec le XX^e siècle s'amorce une rupture d'ordre symbolique parmi les photographes qui pratiquent et expérimentent autour de l'autportrait et les contextes, tant social que politique, ont sans contredit joué un rôle crucial dans le bouleversement qu'a subi ce genre artistique à cette époque. Car traditionnellement et jusqu'à tout récemment, soit du XVI^e au XIX^e siècles, la ressemblance du portrait (ou de l'autportrait) au modèle pouvait se poser en critère d'évaluation de la qualité esthétique, bien que cette ressemblance impliqua des subtilités dans le traitement du sujet²³. Par la suite, c'est-à-dire avec l'amorce du XX^e siècle, les œuvres ont fait preuve d'un détachement face à la ressemblance au modèle, notamment à travers la pratique 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 peinture²⁴. Michel Frizot va plus loin encore : « Il y a assurément, dans la pratique objective du portrait photographique (autofabrique ou non), toute une aura mythique qui se contrefiche de l'identité.²⁵ » Les photographes du XX^e siècle ont donc contribué à l'élaboration d'un nouveau vocabulaire de l'autportrait moderne démontrant malgré tout sa persistance à travers les siècles : « Si l'autportrait a été, dès le Quattrocento et pendant plusieurs siècles, l'un des moyens essentiels nécessaires à l'artiste pour affirmer son rôle et son rang, il n'a

²² Avril, Nicole, *Le roman du visage*, Paris, Plon, 2000, p. 68. L'auteur emploie ici cette appellation pour qualifier le XX^e siècle.

²³ Marin, Louis, « Variations sur un portrait absent », *Corps écrit*, n° 5 (L'autportrait), Paris, PUF, 1983.

²⁴ Durand, Régis, « Portraits exorbités », *Art press*, n° 120, déc. 1987, p. 22.

²⁵ Frizot, Michel, « Portrait d'identité, identité du portrait », *Art press*, n° 120, déc. 1987, p. 11.

cessé d'être au bout du compte un exercice d'ordre métaphysique. Il ne cesse d'être une quête de soi, au-delà des époques comme au-delà des écoles.²⁶ »

Le XX^e siècle voit l'introduction de nouvelles inventions dans la mise en scène et le déguisement en photographie. Solarisations, photogrammes et montages offraient toutes sortes de possibilités de transformations. « Il s'agissait parfois moins de se représenter soi-même que de découvrir jusqu'où pouvaient aller les expériences, mais le photographe se servait plus volontiers d'images de lui-même²⁷ ». Ceci dit, l'autoportrait dépasse les limites de l'être intime et devient, plus que par le passé, l'expression d'un sentiment général du monde. Dès lors, l'artiste apparaît comme le sismographe de ses propres expériences certes, mais aussi de l'histoire de l'humanité, telle qu'elle se déroule durant sa vie. L'histoire du XX^e siècle, marquée par les conflits liés aux deux guerres, transparait dans la manière de certains artistes de faire l'autoportrait. Qu'ils aient été dépêchés au front ou qu'ils aient été forcé de s'exiler, ces artistes du « siècle défiguré²⁸ » s'interrogent plus que jamais sur leur propre identité, mettant de plus en plus de l'avant l'idée d'une identité fuyante et impénétrable, qui ne se traduit désormais plus par la ressemblance au portraituré. Si certains photographes ont témoigné d'un intérêt durable pour l'autoportrait, d'autres se sont uniquement concentrés sur ce thème à des moments particulièrement important de leur vie. C'est le cas notamment de John Gutmann, qui quitta l'Allemagne pour s'établir à San Francisco. Il réalisa à l'époque trois autoportraits (fig. 2.5), qui témoignent de son arrivée dans un contexte totalement étranger et de sa recherche d'une nouvelle identité²⁹. Il y a dans l'autoportrait une grande part d'autocréation puisque « l'autoreprésentation, qui est d'abord

²⁶ Bernier, Christine, « Entrevue avec Pascal Bonafoux », *Etc. Montréal*, n° 68, déc.2004/janv./fév. 2005, p. 14-15.

²⁷ Billeter, Erika, *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, c1985, p. 20.

²⁸ Avril, Nicole, *Le roman du visage*, Paris, Plon, 2000, p. 28.

²⁹ Billeter, Erika, *op.cit.*, p. 24.

une expérience intérieure, nécessite toutefois que le sujet sorte de lui-même³⁰ ». À cette rencontre du même s'expérimente forcément la rencontre d'un autre, cet autre que la photographie capture mieux que tous les autres médiums avant elle. Il est important de retracer ces artistes qui ont établis, sans véritablement le savoir, certains des fondements de l'histoire de l'autoportrait photographique. Plusieurs photographes s'offrent à nous afin d'esquisser les grandes lignes de l'histoire de la photographie au XX^e siècle, et plus particulièrement, de l'autoportrait. Oskar Schlemmer, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Jacques-Henri Lartigue, Walker Evans, André Kertész, El Lissitzky, Man Ray, August Sander, Weegee et Claude Cahun sont parmi ceux et celles qui ont ponctué l'évolution de l'autoportrait en photographie du début jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Par la suite ce sont, entre autres, Robert Morris, Andy Warhol, Lee Friedlander, David Hockney, Arnulf Rainer, Giuseppe Penone, Jeff Wall, Robert Mapplethorpe et John Coplans qui ont pris le relais, après les années 1950, de la pratique de l'autoportrait. Mais il est important de revenir au début du XX^e siècle pour voir la manière dont ces photographes se sont écartés, à divers moments, de l'autoportrait traditionnel issu du XIX^e, mais aussi, afin de repérer ces façons de faire l'autoportrait récurrentes pendant tout le XX^e siècle.

Voulant se détacher du critère de ressemblance prisé par le XIX^e siècle, bien d'autres singularités émergent sur cette courbe de la pratique de l'autoportrait – et du portrait – photographique de cette époque. Des partis très volontaires comme l'autoportrait de dos ou l'autoportrait *post-mortem*, mais aussi des pratiques expérimentales (fragmentation) et des accidents (captation du photographe dans un miroir, présence de l'ombre portée, surexposition, flou, etc.). La « désintégration de l'identité subjective³¹ » conduit la génération artistique du début du XX^e siècle à remettre en question de façon radicale les règles traditionnelles de représentation. Ce qui pouvait se concevoir à l'époque comme

³⁰ Mayrand Céline, « Se révéler, disparaître », in *Autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine. Self-Portraits in Contemporary Canadian Photography*, Québec, J'ai VU, c2004, p. 33.

³¹ Zuffi, Stefano, *Le portrait*, Paris, Gallimard, 2001, p. 193.

anecdote ou comme accident, a été lucidement investi d'une valeur plastique par les photographes modernes du XX^e siècle³² si l'on pense à André Kertész (1894-1985). Ces thèmes présents dès les origines de la photographie n'ont cessé depuis d'être retravaillés. Dans un autoportrait réalisé en 1927, Kertész se présente de profil en train de tenir son appareil photographique qui repose sur un trépied (fig. 2.6). Jusqu'ici, rien de surprenant. Ce qui étonne dans la photo de Kertész c'est qu'il se soit représenté en ombre portée comme le fait Walker Evans la même année (fig. 2.7). « Le procédé de l'ombre portée est abordé par les photographes comme l'une des expérimentations majeures de la nouvelle technique de représentation³³ ». Ce que cependant ces artistes n'ont pu et ni même probablement voulu faire, c'est de donner à leurs projections la ressemblance requise par la définition traditionnelle de l'autoportrait. Cette ressemblance est en effet un critère vérifiable uniquement par le reflet spéculaire et non par l'ombre portée, proposant ainsi une réflexion sur la nature de l'autoportrait. El Lissitzky (1890-1941) quant à lui utilisera la surimpression ou la superposition de plusieurs images en une seule dans son autoportrait *Le constructeur* (1924) qui superpose son visage, sa main tenant un compas ainsi que le quadrillé d'une feuille millimétrique démontrant son appartenance avec le mouvement constructiviste (fig. 2.8). Max Ernst (1891-1976) procèdera de manière semblable, mais en faisant appel au collage plutôt qu'à la surimpression photographique (fig. 2.9), tout comme John Heartfield (1898-1941), figure engagée du mouvement dada (fig. 2.10). Man Ray a opté quant à lui pour les images surexposées ou solarisées, caractéristiques de son travail, qui ne sont pas le fruit du hasard mais d'un dosage savamment étudié par l'artiste. Bien qu'il ait réalisé plusieurs autoportraits, nous privilégierons ceux qui ont été manipulés techniquement. L'un de ses autoportraits solarisés (fig. 2.11) le représente avec sa caméra, de profil, une composition similaire à celle qu'a réalisé Kertész dans son autoportrait de 1927. Certains autoportraits, comme ceux de Kertész ou de Man Ray, ont quelque chose d'une profession de foi, particulièrement évidente lorsque le photographe se représente avec les instruments de sa

³² Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 36.

³³ Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 115.

profession, ici l'appareil photographique. Il est intéressant de mentionner à ce sujet l'autoportrait photographique d'Edward Steichen qui se photographie avec les attributs du peintre, ne semblant pas encore décidé de sa carrière. Ce n'est que des années plus tard, soit en 1908, qu'il se photographie avec son appareil alors qu'il était devenu un photographe consacré (fig. 2.12). Léon Gimpel a, de son côté, privilégié les déformations, le plus souvent occasionnées par des miroirs déformants. La production de Gimpel remonte par contre au tout début du XX^e siècle, l'autoportrait en question datant de 1900 (fig. 2.13). Parmi les thèmes de l'autoportrait figurent le déguisement, le masque ainsi que les rôles d'emprunts. Le jeu des transformations touche également la photographie et cette tendance à se mettre en scène intervient dans la thématique de l'autoportrait. Claude Cahun est un exemple notoire d'artistes qui ont exploré l'autoportrait sous le signe du travestissement (fig. 2.14). Oscillant entre la personnification féminine et masculine, toujours à la limite de l'une et de l'autre, les autoportraits de Cahun mettent en évidence le concept d'identité comme une pluralité de visages soulevant simultanément la question du genre. Le thème du masque devient le leitmotiv de sa démarche photographique : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages³⁴ ». Avec ces exemples, nous pouvons constater que plusieurs artistes expérimentent et tracent de nouvelles avenues au genre de l'autoportrait en photographie; avenues qui seront empruntées et renouvelées tout au long du XX^e siècle et ce, jusque dans la pratique contemporaine.

2.4 Condition de l'autoportrait dans la photographie contemporaine (1960-1990)

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 siècle³⁵. L'artiste devait, traditionnellement, se représenter de manière à « faire venir à coïncidence le regard de l'autre

³⁴ Cahun, Claude, *Aveux non avendus*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Édition du Carrefour, 1930, p. 13.

³⁵ Rose, Barbara, « Self-Portraiture. Theme with a Thousand Faces », *Art in America*, vol. 63, jan./fév. 1975, pp. 66-73.

et celui qu'on porte sur soi³⁶ » en travaillant selon sa facture, son style propre, privilégiant une conception fondée sur les théories psychologiques classiques et qui décrit une individualité stable et constante, un moi permanent et invariable qui seraient l'expression de l'identité essentielle de la personne³⁷. Or, depuis Freud, on convient plutôt qu'il s'agit d'un sujet dynamique, multiple, hétérogène, et les philosophes de la *différance* (Deleuze, Derrida) proposent maintenant un moi incertain, vacillant, témoignant d'une subjectivité fluctuante et insaisissable. Que ce soit par l'utilisation du miroir, du flou, de la fragmentation ou de la mise en abyme, les artistes offrent non pas un autoportrait à proprement parler, mais un autoportrait dont la valeur repose sur la dualité du soi et de l'autre. Le portrait traditionnellement défini comme « la représentation d'une personne considérée pour elle-même³⁸ » est sensiblement mis à l'écart.

L'existence de caractéristiques propres à l'autoportrait demeure une question bien équivoque. Nous avons vu antérieurement qu'il existe des traits, bien que très sommaires, quant à la définition du genre de l'autoportrait, mais il demeure difficile de les établir avec certitude puisque depuis ses débuts, l'autoportrait fut l'objet de bouleversements incessants quant à la définition de ses paramètres. Par contre, une chose demeure incontestable, la création d'un autoportrait implique une prise de distance de l'artiste avec son propre corps : « Le peintre qui trace son autoportrait perçoit son corps comme une chose détachée de lui : comme si ce corps, pour lui, était un corps étranger, une chose étrange.³⁹ », mais qui lui est à la fois intimement lié. De plus, l'autoportrait assure généralement, au spectateur et à l'artiste, une certaine sécurité puisqu'il fixe visuellement des repères stables qui établissent des signes de reconnaissance du sujet dans l'image. Ces deux propriétés semblent des paramètres

³⁶ Foucault, Michel, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF, p. 23.

³⁷ Gilbert, André, « Le photographe et son double », in *Autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine*, Québec, J'ai VU, c2004, p. 19.

³⁸ Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.

³⁹ Le Bot, Marc, « Jean Le Gac : autoportraits de dos », *Artstudio*, n° 21, été 1991, p. 122.

plausibles quant à la définition du genre de l'autoportrait, mais il existe également certaines caractéristiques, toujours entretenues autour de la forme plus traditionnelle de l'autoportrait, qui sont parfois considérées davantage comme des mythes que des spécificités à proprement parler. L'une de ces qualités généralement attribuée à l'autoportrait est celle de la saisie de l'essence d'un individu générée par un souci de ressemblance avec le sujet portraituré. La seconde est celle de l'autoportrait vu comme un outil d'affirmation d'une identité, d'un statut (artiste, femme, homosexuel, etc.). La troisième relève d'un enjeu personnel introspectif et narcissique motivé par la volonté de l'artiste à mieux se connaître. La quatrième réside quant à elle sur un rapport avec autrui d'ordre phénoménologique. La phénoménologie intervient quand le peintre se sait regardé, la présence de l'autre détruisant ses certitudes et modifiant son attitude⁴⁰. L'autoportrait devient alors le support d'une absolution, d'une rédemption de ce qu'il est ou de ce qu'il croit être. Mais nous l'avons dit, l'autoportrait contemporain évolue continuellement et revêt de plus en plus diverses formes, s'éloignant simultanément de la forme canonique du genre. Jean-Marie Schaeffer fait état de cette situation chez certains photographes et met de l'avant le concept « d'anti-portrait » pour définir les mutations qui s'opèrent chez ces artistes dans leur manière de faire l'autoportrait :

Nous serions donc les témoins d'une rupture décisive : le passage du portrait à l'anti-portrait. Le phénomène est indéniable : il existe actuellement chez un certain nombre de photographes une tendance à dé-construire le portrait canonique. C'est ainsi qu'on s'efforce de dé-visager le visage, que ce soit par le flou, par l'agrandissement démesuré du détail, par la lacération de la surface sensible, etc.; ou alors on se défait du visage comme tel, non pas dans une visée formaliste (par exemple afin de faire ressortir la plasticité du corps), mais pour mettre en avant la corporéité comme chair aux dépens de l'expressivité humaine; le corps lui-même est souvent morcelé.⁴¹

Cette citation de Jean-Marie Schaeffer soulève un point important, celui de ne plus privilégier la présence du visage lors de la création, ici d'un portrait, mais qui peut tout aussi bien s'appliquer à l'autoportrait, nous poussant ainsi à nous interroger sur la valeur du visage à l'époque contemporaine.

⁴⁰ Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 136.

⁴¹ Schaeffer, Jean-Marie, « Du portrait photographique », in *Portraits singulier pluriel 1980-1990*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 17.

« Quelles que soient les formes sous lesquelles il apparaît à travers l'Histoire, l'autoportrait se définit par la présentation du visage compris comme l'image hypostasiée de l'humanité.⁴² » À travers un visage, c'est tous les autres que l'on voit, l'humanité de chaque être apparaissant par l'intermédiaire de ses traits, qui se rapportent aux éléments immédiatement reconnaissables de l'espèce. L'autoportrait est un soi-même comme visage. Il n'est pas seulement une reproduction picturale ou photographique de moi-même, il est avant tout une construction artificielle qui tente pourtant de percer à jour ce que mon visage a de plus naturel, de plus immanent, de plus connu. Je me pense en me voyant. Mais croire que ce visage exprime ou dit quelque chose, n'est-ce pas croire encore au visage comme étant le reflet de l'intériorité? Mais pourquoi ne puis-je m'empêcher de voir dans un autoportrait, la totalité sinon au moins une partie de ce que j'appelle « moi » et qui semble me constituer? L'autoportrait individuel acquiert dès lors une capacité à représenter l'humanité des autres, il est signification pour celui qui se redécouvre à travers cet autre visage dont le caractère étranger n'est qu'apparent puisqu'on lui impute un contenu existentiel partageable par tous. À l'évidence, autrui que nous voyons dans un visage n'est pas une personne vivante avec laquelle je peux avoir un échange verbal, même si l'œuvre *s'adresse* au spectateur. Mais en exemplifiant une représentation du visage, la photographie permet de franchir le seuil conduisant à une possible définition d'une altérité qui se passerait du langage. Toute la force de l'argument des tenants de cette forme d'altérité provient de ce que le rapport avec l'autoportrait n'est pas celui d'une intersubjectivité dont la parole constituerait le lien, mais celui d'une intersubjectivité qui s'établit par le visible. Il y a dans le visible quelque chose qui n'est pas réductible aux mots. L'échange n'est pas verbal, mais fonctionne par renvois et reflets : le miroir qu'est le visage d'autrui me reflète et je me reflète en lui. « Le problème rencontré dans l'autoportrait est que le spectateur éprouve de grandes difficultés à regarder une œuvre représentant un visage sans faire référence à l'existence effective de milliers de visages qu'il peut rencontrer.⁴³ »

⁴² Lageira, Jacinto, « Ton visage et le mien », *Artstudio*, n° 21, été 1991, p. 67.

⁴³ *Ibid.*, p. 74.

Mais dans plusieurs autoportraits issus de la production contemporaine, cette possibilité de tisser un lien avec le sujet portraituré ne peut s'établir que partiellement. « C'est que sans doute, l'art du XX^e siècle a cessé de se donner le visage comme évidence. Soit pour le défigurer, [...] soit pour le conquérir, comme si la visagité n'allait plus de soi, mais se devait retrouver, se gagner au terme d'un difficile parcours.⁴⁴ » Il y a peu d'autoportraits traditionnels (de face, regard vers spectateur) dans ces œuvres, mais des figures lointaines, parfois floues et mal discernables. Ce rendu esthétique sème un doute chez le regardeur, peut-être même pourrions-nous dire, un inconfort. Mais ce doute que nous éprouvons excite notre désir d'identifier ce qui ainsi tend à se dérober à nos yeux. Cette présentation partiellement obstruée que font les artistes de leur propre corps ne semble toutefois pas diminuer en rien la valeur de l'autoportrait puisqu'elle s'inscrit dans une situation contemporaine où l'on tente constamment de se reconstruire, de se reforcer une identité, tout en comprenant l'impossibilité d'une construction tout à fait personnelle et véridique. Bien au contraire, la création d'autoportraits non traditionnels, qui camouflent partiellement le sujet, conservent et peut-être même surpassent, ce lien émotif qui unit le spectateur au portraituré qui figure dans l'autoportrait dit canonique. Une citation de l'artiste Jean Le Gac, qui veut que « détourner l'intérêt de l'objet principal permet de l'y fixer indirectement avec plus d'intensité⁴⁵ », abonde dans ce sens. Certains artistes ont travaillé l'autoportrait, mais avec cette particularité qu'ils semblent toujours avoir évité la confrontation, l'affrontement avec le modèle vivant qui est dans ce cas-ci eux-mêmes⁴⁶. Le visage de l'artiste s'éloigne de cette appellation de vitrine de l'âme et de cette idée de ressemblance, préférant se dérober au regard du spectateur. L'accent n'est donc plus porté sur l'intériorité, cette mer profonde, et sur ce qui de cette intériorité, se refléterait sur le visage et passerait à travers lui pour se concrétiser dans une forme, l'expression entendue au sens classique du terme. Les artistes contemporains ont ce désir de « faire de l'autoportrait une chose esthétique dont la nouvelle

⁴⁴ Baqué, Dominique, « L'impossible visage : le visage comme énigme », *Art press*, no° 317, p. 43.

⁴⁵ Le Bot, Marc, « Jean Le Gac : autoportraits de dos », *Artstudio*, no° 21, été 1991, p. 126.

⁴⁶ Tuffelli, Nicole, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », *Artstudio*, n° 21, été 1991, p. 86.

destination n'est pas de dire l'identité, [...] mais de déranger plutôt, de troubler et d'insécuriser, c'est ce que l'on peut voir des maintes tentatives et expériences qui vont jusqu'à gommer la face [...] pour lui substituer la part de vide, d'absence et d'inexistence qui se dissimulait derrière sa façade.⁴⁷ »

Les procédés employés par les photographes dans la création d'autoportraits demeurent sensiblement les mêmes qu'avaient explorés et expérimentés les artistes modernes du début du XX^e siècle, et desquels nous avons fait état. Seule différence peut-être est la présence généralisée de ces moyens formels dès la moitié du XX^e siècle dans la production d'autoportraits. En effet, alors que les photographes du début du siècle n'utilisaient pas tous de manière systématique ces procédés, et pas seulement dans l'autoportrait, ceux de l'époque contemporaine ont tôt fait de se les approprier, et ce, d'une manière beaucoup plus radicale. Nous ne pouvons parler, en ce qui a trait à l'autoportrait, de rupture brutale avec le passé, mais plutôt de discontinuités de l'histoire de l'autoportrait. Elles sont d'ordres divers, autant d'ordre plastique que théorique, et les représentations de soi qui n'ont que faire d'une reconnaissance, en sont les plus évidents symptômes au cours du XX^e siècle⁴⁸. Le concept de ressemblance n'incarnant plus la finalité de l'autoportrait, les photographes contemporains développent ainsi un vocabulaire nouveau autour de la redéfinition du genre et amorcent de nouvelles interrogations liées à l'identité. Andy Warhol (1928-1987) est l'un des artistes les plus importants à s'être attardé à sa propre image, produisant différents types d'autoportraits. De 1942 à sa mort en 1987, Warhol a réalisé une grande diversité d'autoportraits qui, à l'instar de la plupart de ses œuvres, se revendiquent comme de purs jeux de surface⁴⁹. Plusieurs autoportraits tardifs le montrent le visage couvert d'un voile à imprimé camouflage (fig. 2.15). Derrière ce déguisement familier, ses traits disparaissent, dominés par les motifs

⁴⁷ Louis-Combet, Claude, « Du paraître comme de l'être : l'autoportrait », in *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autoportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, c2005, p. 178.

⁴⁸ Bernier, Christine, « Entrevue avec Pascal Bonafoux », *Etc. Montréal*, n° 68, déc. 2004/jan./fév. 2005, p. 15.

⁴⁹ Steiner Barbara et Yang, Jun, *Autobiographie*, Paris, Thames & Hudson, c2004, p. 52.

colorés de la surface. Toute sa vie, Warhol a également été attiré par le monde des travestis, univers omniprésent dans ses œuvres. Au début des années 1980, il portait un épais maquillage et des perruques, autre forme de déguisement qui lui permettait d'incarner un personnage féminin. Le travail de Pierre Molinier (1900-1976) abonde également en ce sens. Dans une démarche par contre plus sombre que celle de Warhol, Molinier privilégie le travestissement dans sa production, mélange d'érotisme et de fétichisme féminin (fig. 2.16). John Coplans (1920-2003), quant à lui, construit des autoportraits sur le mode de la fragmentation; fragments captés de son propre corps (fig. 2.17). Ainsi, ses mains, ses pieds, son dos et son sexe deviennent, chacun à leur tour, des autoportraits, mais non plus au sens habituel du terme. « Il considère son corps avec une passion froide, en négligeant tout caractère physiognomique, puisqu'il ne montre jamais son visage.⁵⁰ » Avec Coplans, le visage n'est plus nécessaire pour concevoir un autoportrait, témoignant d'une approche extrêmement présente au XX^e siècle : « The new face photography dismiss as myth the belief that a successful portrait captures or reveals the essence, the inner being. [...] The producers of the new face imagery construct their work founded on a belief that illusions and falsehoods abound. They have broken with the faith, so to speak, of *face value*.⁵¹ » La démarche du photographe Denis Roche (1937-) s'inscrit aussi dans cette volonté de reconsidérer, pour ne pas dire exclure, le visage comme absolu de l'autoportrait. Procédant sur un mode autobiographique, parce que répertoriant avec précision divers moments de la vie du photographe, les autoportraits de Roche mettent plus souvent en scène son reflet que sa véritable personne. Un peu à la manière de l'écrivain, Roche réalise ses autoportraits par contournement, en tournant autour du sujet, son approche évitant tout contact direct ou frontal avec sa propre personne⁵² (fig. 2.18). Dans un rapport au temps très marqué, le reflet du photographe et de son environnement, dévié sur une surface réfléchissante (soit par

⁵⁰ Chevrier, Jean-François, « John Coplans », in *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autoportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, 2005, p. 47.

⁵¹ Ewing, William, « Making Faces. The portrait is dead/Je t'envisage – La disparition du portrait », *Next Level*, n° 4, 2003.

⁵² Argand, Catherine, « Écrivains/Entretiens : Denis Roche », *Lire*, mai 2001, p. 18.

l'entremise d'un miroir ou d'une vitre), confirme la présence de l'artiste en un lieu et à un moment précis, parfois à plusieurs années d'intervalle. Certains autoportraits de Roche, dans leur composition, proposent aussi de s'interroger sur les rapports entretenus avec l'autre, démontrant que tout portrait de soi ne peut exister qu'à travers le regard de l'autre.

2.5 Conclusion

Quoi qu'il en soit, ce miracle de la reproduction, en assurant au portrait la garantie parfaite du *trait pour trait*, a conforté la logique de l'identité et de la reconnaissance dans les premiers temps. Puis par la suite, la photographie s'est employée à conquérir son autonomie par rapport à la fatalité de l'identique. Pour être un art, en effet, il lui faut faire la preuve de sa capacité transformatrice. Les photographes, maintenus dans la stricte observance du réel, ont dû forcer le verrou de l'illusion mimétique. Le point de vue du photographe a pris le relais pour infléchir le programme photographique : ne plus « tirer » le portrait, mais tourner autour, s'inscrire dans la périphérie, dans une sorte de marginalité. Sans aller jusqu'à oublier le visage, cette libération conduit le photographe à échapper à l'évidence du visage. Moins radical que l'abolition complète du visage, le recours à la mise en scène met en concurrence le visage avec son hors-cadre – qu'il s'agisse du cadre étroit : le visage capteur (nez, bouche, yeux), ou du cadre élargi : le visage contour (la tête). Le visage cesse d'être le concept unificateur du portrait. Tous les jeux sur le dédoublement, la démultiplication des reflets, contribuent à ruiner ainsi la centralité du visage dans le portrait. Mais bien souvent, comme un écho parasite, la présence du miroir – reflet plus souvent de l'absence – rappelle que tout visage ne prend vie que dans la perception d'un tiers et que, faute de cet autre, il demeure une forme vide en attente de sens. Et, d'une manière qui nous est contemporaine, qu'avec la surface vaine de ce miroir, c'est l'effacement de la figure qui est programmé par le XX^e siècle. Ainsi s'amorce le processus d'une désacralisation du visage humain qui sape ainsi le socle culturel de la représentation. L'imitation rendue impossible, c'est la possibilité même de la mimésis qui s'évanouit et entraîne la disparition de la figure elle-même. Cette bascule amorcée au XIX^e siècle par la volonté d'autonomisation du médium de la photographie trahit

l'effacement du portrait et de l'autoportrait qui quitte ainsi l'axe majeur, depuis le XV^e siècle, des yeux et de la mise à distance du monde.

CHAPITRE III

MODALITÉS DE L'AUTO PORTRAIT CONTEMPORAIN

L'autoportrait est un véritable genre dans la peinture comme dans la photographie, un genre aux frontières et aux règles fluctuantes, mais où se condensent remarquablement la plupart des questions liées à l'identité. Depuis ses débuts, on aura noté un changement dans l'orientation que prennent les artistes dans leur propre mise en scène. Le Moi se multiplie et devient étroitement lié avec cet autre, cet étranger que nous renvoie notre propre image, mais qui fut jadis accepté comme nôtre. Il importe de mettre en lumière certains des moyens récurrents qu'ont employés les artistes dans leur façon de construire l'autoportrait photographique. Les autoportraits sélectionnés ici démontrent la polarité existante entre la volonté des artistes à s'autoreprésenter, mais simultanément et paradoxalement, une incapacité à y parvenir. L'objectif de ce mémoire relève donc d'une catégorisation, basée sur les caractéristiques formelles de ces différents types d'autoportraits photographiques, et qui vise à déterminer quelles sont ces nouvelles modalités de représentation de l'identité. Pour ce faire, nous appuierons notre problématique sur la production de huit artistes : celles de Dirk Braeckman, Dieter Appelt, Arnulf Rainer, John Coplans, David Hockney, Tim Hawkinson, Lee Friedlander et Denis Roche. Nous procéderons à la présentation des trois catégories d'esthétique basées sur ce corpus, et parallèlement, nous regrouperons chaque autoportrait issu du corpus sous l'une de ces trois typologies, en démontrant avec précision les raisons, plastiques et formelles, qui ont motivé ce choix. Mais il est d'abord nécessaire de mettre en parallèle la production artistique des avant-gardes avec la pratique contemporaine, puisque ce

sont elles, au départ, qui ont privilégié l'emploi de ces procédés plastiques et qui leurs ont imputé une grande valeur esthétique et ce, bien avant les artistes contemporains.

3.1 L'erreur photographique comme matière première

Dans le domaine de l'histoire de la photographie, l'autoportrait, aussi bien que le portrait, occupe une place importante. Dès ses débuts au XIX^e siècle, le médium de la photographie aura permis à de nombreux photographes des expérimentations sur les plans formel et esthétique. Nombre de ces épreuves furent considérées à l'époque comme ratées dues aux anomalies formelles présentes dans l'image photographique. Un premier examen des photographies du XIX^e siècle et du début du XX^e montre déjà combien les erreurs d'autrefois ressemblent à celles d'aujourd'hui. En 1925, Laszlo Moholy-Nagy écrivait : « Depuis l'invention de la photographie, et malgré sa formidable diffusion, rien n'est venu bouleverser en profondeur son principe et sa technique.¹ » Tout étonnant que cela puisse paraître, cette déclaration de Moholy-Nagy demeure encore valable aujourd'hui; « le registre des erreurs les plus communes n'ayant guère varié depuis Daguerre² ». L'ombre portée, le reflet du photographe capté lors de la prise de vue, l'empreinte de pas ou de main, le flou, tous sont apparus à l'origine comme accidents non désirés lors de la création. Mais à partir du XX^e siècle, et ultimement dans la pratique contemporaine, ces imprévus techniques allaient rapidement être considérés comme possédant des valeurs artistique et plastique : « Dans un champ de l'art contemporain déjà très perméable, où les artistes aiment à adopter des attitudes extérieures à leur corporation et à s'emparer d'objets étrangers dont ils changent le statut, il n'est pas étonnant de voir certains d'entre eux porter intérêt aux erreurs des photographes. Plus nombreux encore sont les photographes contemporains qui reproduisent

¹ Moholy-Nagy, Laszlo, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (traduction de l'allemand par Catherine Wermester), Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 91.

² Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 28.

volontairement cette esthétique défectueuse.³ » L'auteur Clément Chéroux s'est penché sur cette question, s'attaquant à l'étude d'un corpus de photographies vouées à être détruites ou négligées, le plus souvent par les auteurs eux-mêmes. En prenant les mille formes du raté, il en démontre l'étonnante postérité. Les manuels techniques, dès le milieu du XIX^e siècle, mais surtout à partir des années 1880, sont une source abondante et, comme le souligne Clément Chéroux, au-delà de la description des erreurs, ces publications définissent par défaut ce qu'est une bonne photographie⁴. Ces constats permettent à Chéroux de s'interroger sur les critères de jugement du ratage qui, variant selon les époques et les points de vue, constituent un révélateur hors pair de ce qu'on attend de la photographie et de son rapport fluctuant à la mimésis.

Les œuvres choisies pour ce mémoire mettent précisément en évidence ce phénomène de l'erreur photographique. Non seulement les artistes s'emploient-ils à créer volontairement des œuvres recourant à ces valeurs plastiques, mais en plus, ils s'entêtent à valoriser ces accidents dans l'élaboration d'autoportraits photographiques. Dans la pratique contemporaine, de nombreux auteurs comme Jean-François Chevrier et Pascal Bonafoux ont questionné cette problématique, allant même parfois jusqu'à remettre en question l'existence, de nos jours, du genre même de l'autoportrait. Des auteurs comme Philippe Lacoue-Labarthe ont proposé diverses 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 un autoportrait, ou l'organisation formelle de l'œuvre⁵. Mais 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

³ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁵ Lacoue-Labarthe, Philippe, « Retrait de l'artiste en deux personnes », *Parachute*, n° 25, hiver 1981, p. 11.

autoportrait?⁶ » Car il faut bien qu'on nous dise que la personne représentée est la même que l'auteur de l'image, puisque « rien dans la constitution ni la qualité formelle de l'image ne distingue un portrait d'un autoportrait⁷ ». Les arts visuels se doivent d'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. Mais les artistes contemporains procèdent bien souvent à l'inverse de cette proposition, préférant tout mettre en œuvre, y compris les dites erreurs photographiques, avec l'objectif de brouiller les pistes entre le portraiturant et le portraituré. Ce que l'on constate, c'est que si les erreurs demeurent les mêmes depuis les débuts de la photographie, leur perception change en fonction du lieu et du moment où elles sont évaluées. Un critère reste stable (l'erreur), l'autre varie (la perception). Une réponse s'impose, par son évidence même, quant à ce phénomène changeant de la perception. Elle consiste à expliquer ce renversement en bloc des normes esthétiques en vigueur par l'esprit subversif qui anime les avant-gardes. Dans son ouvrage sur l'art moderne, Denys Riout rappelle que celui-ci est, en effet, marqué par une profonde remise en cause des références antérieures, un véritable « bouleversement des valeurs », or, précise-t-il, « l'attrait exercé par l'échec, le ratage, relève pour partie d'un tel renversement.⁸ » Kirk Varnedoe a également démontré que, précisément, l'art moderne était moderne parce qu'il s'était, pour une part, construit « au mépris des règles⁹ ». Dans leurs discours autant que dans leurs actes, les artistes de la modernité n'ont cessé de mettre au point des stratégies d'inversion des conventions. Il faut donc se reposer la question de Danto¹⁰, mais d'une toute autre manière : en interrogeant l'artiste plus que le regardeur, l'intention plus que la réception. Il importe désormais moins de savoir pourquoi certains motifs sont tour à tour perçus comme des échecs puis des réussites que de comprendre les

⁶ Lejeune, Philippe, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit*, n° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF, 1983.

⁷ Lang, Luc, « Cindy Sherman : un visage pour signature », *Artstudio*, n° 21, été 1991, p. 116.

⁸ Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, p. 254 et 320.

⁹ Varnedoe, Kirk, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne?*, Paris, A. Biro, 1990.

¹⁰ Danto, Arthur, *Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1981, p. 23.

raisons qui ont poussé les avant-gardes, dans un premier temps, puis à leur suite les artistes contemporains, à régulièrement adopter des formes visuelles jugées fautives. Une observation plus détaillée, de certaines des erreurs privilégiées par les avant-gardes, s'impose.

3.1.1 Apologie des défauts opératoires : l'esthétique du XX^e siècle

Avant les avant-gardes, le statut de l'ombre change. Stoichita a très bien montré combien la première moitié du XX^e siècle était marquée par « la reformulation moderne du thème classique¹¹ ». Selon Stoichita, cette « reformulation » du rôle de l'ombre dans l'art en général, et dans la peinture en particulier, doit beaucoup à la photographie. « Ce développement, écrit-il, est une conséquence extrême du renversement esthétique apporté par la pratique photographique.¹² » À cette époque, la photographie a d'ailleurs déjà elle-même entamé, depuis quelques années, ce travail de réhabilitation de l'ombre. Cette ombre portée, qui avait été chassée des images pendant près d'un siècle, est en effet, à partir des années 1920, massivement réintégrée au vocabulaire de la modernité photographique. Le photographe semble désormais vouloir se la réapproprier et devient alors « montreur d'ombres¹³ ». Alfred Stieglitz, Laszlo Moholy-Nagy, André Kertész et Umbo dans des clichés plus isolés, puis plus tard Lee Friedlander, Jacques-Henri Lartigue, Denis Roche, à travers des séries entières, font alors de cette ombre portée, autrefois honnie, le sujet même de leurs photographies. De manière quelque peu paradoxale, ce sont exactement les mêmes raisons qui avaient auparavant poussé le photographe à proscrire l'ombre portée de l'image qui l'incitent désormais à la reconsidérer. Ces clichés où s'allonge la silhouette de l'opérateur sont considérés, avec les avant-gardes, comme d'authentiques propositions

¹¹ Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 122.

¹³ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 72.

esthétiques et « le défaut de l'auto-ombromanie a définitivement cédé la place à la pratique de l'autoportrait en ombre portée.¹⁴ » Les photographes André Kertész et Istvan Hanga (fig. 3.1) ont tous deux réalisés, en 1927 et 1933 respectivement, des autoportraits en ombre portée, témoignant ainsi de la réhabilitation, par le XX^e siècle, de ce défaut opératoire. Laszlo Moholy-Nagy est un autre artiste qui s'est intéressé aux erreurs du médium photographique voyant ici un moyen de remettre en cause les préceptes de la bienséance photographique : « L'ennemi de la photographie, c'est le conventionnel [...]. Le salut de la photographie vient de l'expérimentation. Celui qui expérimente n'a pas d'idée préconçue sur la photographie. [...] Il ne pense pas que les erreurs photographiques doivent être évitées, elles sont des erreurs banales uniquement d'un point de vue historique conventionnel.¹⁵ » L'usage que Moholy-Nagy fit de l'ombre portée se situe d'ailleurs parfaitement dans cette logique (fig. 3.2, 3.3). S'il a ainsi, régulièrement et volontairement, inclus la projection de sa propre silhouette dans ses images, c'est tout d'abord pour rappeler que la photographie n'est pas l'enregistrement objectif et spontané d'une sorte d'œil « omnivoyant », mais qu'elle est, au contraire, le produit d'un dispositif technique lui-même régi par un opérateur. Ainsi, à rebours d'une tradition séculaire qui avait tendance à faire disparaître l'auteur et la technique, au profit d'une valorisation du sujet, Moholy-Nagy les réintroduit dans l'image pour signifier leur importance constitutive. Après la Seconde Guerre mondiale, nombreux furent ceux qui s'engagèrent sur la voie expérimentale que Moholy-Nagy avait ouverte, en poursuivant ses expérimentations, en mettant en pratique ses théories, ou en radicalisant ses positions. Certains de ses anciens étudiants de l'*Institute of Design* de Chicago, mais aussi ailleurs et plus tard, Ugo Mulas (fig. 3.4) et Timm Rauter sont parmi ceux qui entreprirent d'explorer, peut-être plus systématiquement, toutes les caractéristiques du médium photographique, et pour ce faire, usèrent régulièrement de ses défauts.

¹⁴ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 79.

¹⁵ Moholy-Nagy, Laszlo, *Vision in Motion*, Chicago, Paul Theobald and Company, 1956, p. 197.

L'autre défaut, dont il sera maintenant question, apparut au départ, et à maintes reprises, dans les photographies d'Eugène Atget pour ensuite être repris par les avant-gardes. Le fait est connu : Eugène Atget, qui photographia de 1900 à 1927 les devantures des magasins parisiens, laissait souvent se refléter les façades, les rues et même sa propre silhouette sur la surface des vitrines et se mélanger à leur contenu¹⁶ (fig. 3.5). La fréquence de ce motif dans les images d'Atget laisse entrevoir qu'il ne considérait probablement pas ces reflets comme des erreurs et qu'il leur imputait une certaine valeur esthétique, d'où l'intérêt suscité par le photographe auprès des avant-gardes, particulièrement auprès de Man Ray¹⁷. L'engouement pour Atget à Paris contribua sans conteste à ce que le motif du reflet se propage à travers l'univers visuel des avant-gardes. En 1925, « *La Révolution surréaliste*¹⁸ » affiche en couverture de son numéro une photographie de Man Ray représentant une vitrine à Saint-Sulpice où des articles religieux se superposent à la façade d'un immeuble en vis-à-vis (fig. 3.6). Le reflet qui fait désormais partie de la panoplie des propositions esthétiques, et non plus des erreurs techniques, s'impose dès lors comme une référence visuelle de la photographie d'avant-garde. Des exemples en Europe sont répertoriés chez Henri Cartier-Bresson, Berenice Abbott, Germaine Krull, Florence Henri et Herbert List, puis dans les années 1940, le thème est exporté aux États-Unis, réapparaissant entre autres dans les images de Louis Faurer qui intitule « *Collage*¹⁹ » plusieurs de ses photos de devanture, et chez Lisette Model (fig. 3.7) qui perçoit les vitrines comme des « *photomontages naturels*²⁰ ». Depuis, l'engouement pour les surfaces réfléchissantes à la devanture des magasins ne s'est pas amenuisé. Cet intérêt connaît un renouveau dans les années 1960 et 1970 avec la série

¹⁶ Buisine, Alain, « Vitrines et simulacres » et « Le reflet du photographe », in *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 183-192 et pp. 203-208.

¹⁷ Le Bart, Luce, « Du naïf au pionnier. Le cheminement d'une œuvre à l'origine artisanale », in Jean-Claude Lemagny (dir.), *Atget. Le pionnier*, Paris, Marval, 2001, p. 19-24.

¹⁸ *La Révolution surréaliste*, n° 3, 15 avril 1925, couverture.

¹⁹ Faurer, Louis, Centre national de la photographie, Paris, 1992.

²⁰ Model, Lisette, cité par Jain Kelly, *Darkroom 2*, New York, Lustrum Press, 1978, p. 69.

d'autoportraits de Lee Friedlander (fig. 3.8), certains travaux de Dan Graham, et plus récemment, dans les photographies de Denis Roche qui montrent que le thème est loin d'être épuisé²¹. Nous avons fait état ici de seulement deux « figurations accidentelles²² » réappropriés par les avant-gardes, par contre, il est important de mentionner que « les accidents de la photographie : modifications inopinées du sujet, mais aussi solarisations, taches, flous [...] ne furent pas non plus mésestimés.²³ »

3.1.2 L'héritage de la modernité à la post-modernité

Dans une suite logique, il est maintenant nécessaire de s'interroger sur la récurrence de ces *erreurs* dans l'autoportrait contemporain. Dans un entretien avec Pascal Bonafoux²⁴, Christine Bernier lui demandait d'évaluer cette nouvelle forme de l'autoportrait photographique qui rejette le visage, figure ultime jusqu'alors garante de la valeur même de l'autoportrait. Comment expliquer de tels écarts au sein d'un genre perçu comme trans-historique, un genre dont nous avons désormais dépassé – ou élargi – les limites. Voici l'hypothèse avancée par Pascal Bonafoux à ce sujet :

Au bout du compte, lorsque l'autoportrait se défait au XX^e siècle des comptes qu'il est censé rendre à l'apparence, à la ressemblance, à la mimésis, il se pourrait bien qu'il soit alors enfin la métamorphose qu'implique le mythe de Narcisse. En 1435, Leon Battista Alberti assura dans le premier traité de peinture de la civilisation occidentale : « [...] *que le Narcisse converti en fleur aura été l'inventeur de la peinture; et d'ailleurs si la peinture est fleur de tout art, toute l'histoire de Narcisse vient ici à propos.* » [...] Or, nul doute à avoir, c'est au Narcisse des métamorphoses d'Ovide que songe Alberti, à ce Narcisse auquel la mort est épargnée par la métamorphose. La ressemblance abandonnée

²¹ Cawley, Charles, « Refletage », in *History of Photography*, vol. 19, n° 3, 1995, p. 272.

²² Breton, André, « L'Amour fou » (1937), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992, pp. 680-681.

²³ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 109.

²⁴ Écrivain, historien de l'art et professeur ayant travaillé sur l'autoportrait.

a cédé la place à la métamorphose. Dernière affirmation de l'autoportrait : je suis mon œuvre.²⁵

Pour Pascal Bonafoux, l'autoportrait contemporain incarne l'un des révélateurs les plus intenses de l'histoire de l'identité dans la civilisation occidentale. L'autoportrait reste donc un genre fluctuant qui n'a cessé de subir bon nombre de modifications pour échapper à sa propre fin. Il ne se situe donc pas en rupture avec la tradition de l'autoportrait, mais en continuité, quoique construit selon de nouvelles normes. Bonafoux encore nous explique : « Autre métaphore, celle d'un jeu de cartes, c'est le même jeu toujours qui est distribué siècle après siècle, mais on change la donne. [...] Au XX^e siècle, pour la première fois, aura été distribué un joker singulier : celui d'un autoportrait qui peut n'avoir que faire d'être un portrait.²⁶ »

Bien qu'il existe une dualité inhérente et essentielle du visage en général, comme l'auteur Richard Sobieszek le souligne : « In any given face two distinct selves are revealed concurrently : a readily available exterior self formed by the face and its distinctive features and a relatively privileged interior self only hinted at by the visible face.²⁷ » ; les propriétés concernant l'autoportrait ne relèvent pas des mêmes enjeux que ceux soulevés par le portrait. Dans l'autoportrait, là où l'artiste et le sujet sont incarnés par une seule et même personne, les concepts d'interprétation, de lecture, d'analyse et de représentation implique par définition une grande part d'auto-présentation, d'auto-révélation et d'auto-crédation. Dans la production artistique contemporaine, l'intérêt des artistes pour l'autoportrait s'est encore énormément développé et accentué depuis l'ère de la photographie jusqu'à l'avènement de technologies de pointe encore plus complexes. Aujourd'hui, l'autoportrait endosse de plus en plus une dimension anonyme. Construit puis déconstruit, manipulé puis monté de toutes pièces, ne subsiste de lui que son procédé de fabrication. Les artistes présentés ici

²⁵ Bernier, Christine, « Entrevue avec Pascal Bonafoux », *Etc. Montréal*, n° 68, déc.2004/jan./fév.2005, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²⁷ Sobieszek, Richard A., « Others selves in Photographic Self-Portraiture », in *The Camera I. Photographic Self-Portraits*, New York, H.N. Abrams, 1994, p. 21.

s'inscrivent dans une perspective « anti-portraitiste », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, dans la mesure où le face à face traditionnel de l'artiste avec lui-même ne revêt plus l'importance capitale qu'il avait jadis. La quête d'essence et de vérité du soi n'est désormais plus recherchée par les photographes. Le contact, le plus simpliste soit-il, avec l'autoportrait photographique rappelle aux artistes cette fiction, cette aliénation primordiale de l'identité issue du premier « stade du miroir²⁸ » que nous décrivait Lacan.

Tel que vu précédemment, nombreuses sont les manières de concevoir l'autoportrait pour les photographes contemporains. L'une des tendances de l'autoportrait entre les années 1960 et 1990 illustre bien que, désormais, le visage – et par extension l'autoportrait – n'est plus possible sous sa forme canonique, comme le confirme André Rouillé : « Au carrefour [...] de l'héritage de l'art moderne et de l'évolution de la photographie se manifeste ce qui s'éprouve en de nombreux points de la culture contemporaine : la défaite du visage et une mutation radicale du sujet. C'est que le ressort s'est brisé par lequel les hommes ont longtemps demandé à l'image de reproduire leurs traits²⁹ ». Le phénomène est indéniable, d'où l'intérêt de ce mémoire, mais il ne s'agit là que d'une des tendances de l'autoportrait photographique contemporain, et non pas d'une évolution qui témoignerait d'une mutation définitive et systématique. Les trois esthétiques proposées dans ce mémoire confirment cette orientation et cherchent à mettre en évidence la récurrence de trois (des nombreux) procédés formels qu'emploient les photographes contemporains dans leur construction de l'autoportrait. Dans ses réflexions sur la post-modernité³⁰, Jean-François Lyotard situait la photographie du côté d'une stabilisation du référent, de son ordonnancement à un point de vue qui le dote d'un sens reconnaissable, du côté d'une protection contre le doute. Mais aujourd'hui, les artistes s'inscrivent au contraire dans l'ébranlement de la croyance et dans la déconstruction de la transparence illusoire de la réalité qui caractérisaient la modernité et que vient radicaliser la

²⁸ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 97.

²⁹ Rouillé, André, « Éclipses du visage », *La Recherche photographique*, n° 14, p. 4

³⁰ Lyotard, Jean-François, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

post-modernité : « Faire valoir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir [...], faire l'allusion à l'imprésentable, par des présentations visibles.³¹ » Ainsi, plutôt que de dévoiler une vérité que dissimulerait la surface des choses, ces autoportraits, dans leur singularité et dans leur succession, opèrent un travail de défamiliarisation, d'étrangement, ouvrant une zone d'incertitude dans le trop de certitude des savoirs et des pratiques contemporaines concernant le sujet : « Loin de proposer une forme unifiée, apaisante, qui permette de contenir ce que la contemporanéité cherche souvent à fragmenter, le miroir que ces autoportraits tendent à leur auteur, le miroir qu'ils nous tendent participe le plus souvent à la réouverture ou à la déconstruction du rapport à soi.³² » Maintenant, afin de mieux comprendre cette variation qui s'opère dans la pratique contemporaine, variation qui se trouve appliquée lors de la création d'autoportrait photographique, il est essentiel de voir quels sont les moyens plastiques utilisés – nous ferons état ici de trois esthétiques – et la manière dont ils adhèrent à cette mouvance à travers la photographie des années 1960 à 1990.

3.2 Esthétique du recouvrement

Cette première catégorie regroupe des autoportraits qui valorisent des procédés visuels de masquage ayant été réalisés lors de la prise de vue ou ultérieurement à la création de la photographie. Bien que chaque autoportrait soit singulier sur le plan formel, tous se rejoignent dans une esthétique que je qualifierais de *recouvrement*. Par définition, le verbe recouvrir (duquel le mot recouvrement est issu) signifie couvrir de nouveau ou entièrement, et s'emploie figurément pour signifier masquer ou cacher³³, d'où la désignation de ce substantif pour cette première esthétique. Il est à noter que cette même expression de recouvrement se doit d'être comprise autant sur un mode littéral que figuré puisque la nature

³¹ Corin, Ellen, « Au-delà du miroir, l'échappée du regard », in *Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine. Self-Portraits in Contemporary Photography*, Québec, J'ai VU, c2004, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 40.

³³ *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition (1932-1935), tome 2, p. 474.

du recouvrement est autant de l'ordre du pictural (aplat de peinture sur l'image) que du photographique (élément présent dans l'image elle-même). Les photographes, en procédant par recouvrement dans l'élaboration de leurs autoportraits, attestent d'une nouvelle façon, plutôt radicale et inhabituelle, de construire l'autoportrait; un autoportrait dont la valeur repose maintenant sur l'absence partielle ou totale du visage du portraituré. Ces artistes travaillent l'autoportrait, mais avec cette particularité qu'ils semblent toujours avoir évité la confrontation, l'affrontement avec le modèle vivant. Ils l'évitent d'abord en se choisissant eux-mêmes, tout en maintenant à certaines reprises l'intervention d'un tiers. Ils l'évitent également en privilégiant, chacun à leur manière, cette esthétique de recouvrement. Les photographes semblent ne plus avoir la volonté de se mettre en scène complètement et privilégient davantage la création d'une image dans le but de s'y soustraire, se déroband au regard du spectateur. Ce refus du signe mimétique qui caractérise ces œuvres, symptôme d'une identité mille fois repensée et insaisissable, met de l'avant un questionnement sur la valeur de l'autoportrait. Désormais, l'anonymat partiel ou total du sujet, que crée le recouvrement, réitère la valeur de l'autoportrait photographique dans la mesure où les artistes ont finalement compris que cette représentation de l'absence comme garante de leur identité était peut-être la seule véritable figuration possible de leur Moi. L'objectif de ce chapitre est donc de démontrer de quelle façon s'opère la rupture chez ces artistes par rapport à la forme dite traditionnelle de l'autoportrait. Les trois artistes et autoportraits sélectionnés pour représenter cette esthétique sont Arnulf Rainer et son autoportrait *Angst* (1969-1973) issu de sa série *Face-Farces*, Dirk Braeckman et son œuvre *Autoportrait avec ma mère* (1988) ainsi que Dieter Appelt avec l'autoportrait *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atembauch Schafft* (1977). Nous aborderons la démarche de chaque artiste et leurs œuvres individuellement puisqu'elles s'éloignent, d'une pluralité de façons, de l'autoportrait canonique, et nous cermerons leur manière de mettre en scène cette esthétique dite de recouvrement.

3.2.1 Arnulf Rainer : visages dérobés ou la mutilation de soi

Philosophe, historien de l'art et peintre de formation autodidacte³⁴, cet artiste d'origine autrichienne a touché à différents médiums tout au long de sa carrière, s'adonnant aussi bien à la performance qu'à la gravure. Rainer n'a entrepris la pratique de la photographie que pendant les années soixante et ce n'est que vers la fin de cette décennie qu'il s'est véritablement adonné à la création d'autoportraits, s'appropriant au début des images déjà existantes. Le principe de la création de Rainer est de recouvrir de pigment ou de ratures des photographies, des images qu'il a choisies, connues ou non, et ce procédé se voit également appliqué à l'autoportrait. Cette fascination de l'artiste pour son propre visage a donné naissance à une série importante, *Faces-Farces*, série dans laquelle Rainer « se défigure et se maltraite³⁵ ». En revêtant les expressions les plus convulsives, l'artiste se met en scène dans la photographie et devient le sujet violent de l'image qui est ensuite raturée, lacérée puis griffée à la pointe sèche. Dans ses œuvres réside ainsi une grande part de brutalité et Rainer se retrouve, du moins dans ses autoportraits, à incarner la victime et le bourreau. Les œuvres de Rainer soulève la question à savoir comment a-t-il pu être si obsédé par le portrait et en même temps l'attaquer, l'effacer, de sorte que ce qu'il nous donne à voir est un visage défiguré, à peine reconnaissable, voire invisible. Une citation de l'artiste s'avère ici essentielle pour tenter de répondre, du moins partiellement, à cette question : « Ce n'est que lorsque je commençai à retravailler, en les dessinant, les photographies de mes *farces* physiologiques, que je fis une découverte étonnante : toutes sortes de personnages nouveaux me sont soudain apparus qui, tout en étant MOI, ne pouvait se manifester par le seul mouvement de mes muscles.³⁶ » Ces autoportraits ne prétendent donc pas être d'harmonieuses expressions corporelles, mais tendent plutôt vers une recherche des êtres

³⁴ Rainer n'est resté que trois jours à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Voir Pacquement, Alfred, *Arnulf Rainer. Mort et sacrifice*, Musée national d'art moderne, Paris, Centre George Pompidou, 1984, p. 6.

³⁵ Hoffman, Werner, « La dialectique complémentaire », in *Arnulf Rainer. Mort et sacrifice*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou, 1984, p. 8.

³⁶ Rainer, Arnulf, *Arnulf Rainer. Facefarces, Bodyposes 1968-1975*, Galerie Stadler, Paris, 1975.

nombreux, possibles et impossibles, qui se cachent en chacun de nous. Pour appuyer nos propos, une œuvre a été sélectionnée, *Angst* (fig. 3.9), afin de mieux comprendre de quoi relève l'esthétique du recouvrement en rapport avec la construction de l'autoportrait photographique. Le procédé de recouvrement avec lequel travaille Rainer est à la fois dévoilement d'un geste où est maltraité le visage, mais aussi l'expression d'une seconde naissance par l'action picturale. Cet anéantissement de l'image dans un acte quasi rituel par une sorte de voile épais de matière témoigne d'une impossibilité à regarder l'autre en face, et dans le cas qui nous intéresse, à *se* regarder en face. C'est introduire entre l'image et soi, artiste ou spectateur, une barrière, une protection qui sépare l'image de celui qui la regarde. D'un côté la figuration perd dans cette matière sa visibilité, de l'autre, l'œil du spectateur est empêché d'exercer sa fonction; une fonction qualifiée par Rainer de « cannibale³⁷ » dans la mesure où le spectateur, dont le regard est généralement habitué à tout saisir d'un seul coup, ne peut plus opérer cette fonction devant les autoportraits de l'artiste.

Le recouvrement, dans son épaisseur de matière picturale, fonctionne comme un miroir opaque et absorbant entre deux forces antagonistes. De celui qui peut voir, le spectateur, mais aussi de celui qui ne voit plus, à travers son portrait, mais qui en tant qu'image – et si la puissance de celle-ci est posée d'avance – pourrait encore avoir un pouvoir qu'il s'agit pour l'artiste d'empêcher à tout prix d'exister. En d'autres mots, il s'agit d'aveugler le regard de part et d'autre du recouvrement, d'aveugler le portrait et le spectateur, et alors, sans aucune possibilité de communiquer, chacun est renvoyé à soi au-delà de sa propre image et de sa propre ressemblance. Ce qu'il reste du portrait, c'est cette image intermédiaire entre l'invisible, ce qui est enseveli par et sous le recouvrement, et l'apparence, c'est-à-dire ce que l'œil peut en voir. Il en reste aussi cet acte, ce geste, cette matière qu'est le recouvrement, signe d'une ambivalence face au visage, au portrait de lui dont la valeur mimétique est absente et qui pourrait bien encore avoir le pouvoir d'être présent et agir comme celui qui regarde. L'autoportrait dans son œuvre met à jour par ailleurs son acte créateur : créer un

³⁷ Tuffelli, Nicole, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », *Artstudio*, no° 21, été 1991, p. 89.

portrait, un visage, une image comme pour se soustraire à l'image et pour la quitter; et ce dans une quête de (re)connaissance de soi : « Tous mes travaux photographiques retravaillés sont nés d'une quête d'identification, de transformation de mon moi³⁸ ». Ainsi, les autoportraits de Rainer fonctionnent et se construisent par un procédé dit de recouvrement; un recouvrement qui a pour but de désacraliser le visage, le réduisant à l'anonymat et de rejeter toute volonté de ressemblance physique de l'artiste avec sa propre image. En d'autres mots, le recouvrement est à double face. En même temps qu'il confère une valeur expressive à ces autoportraits photographiques que le geste pictural de l'artiste fait revivre, il semble remettre en cause la ressemblance et le statut de l'image.

3.2.2 Dirk Braeckman : la part de l'autre dans la construction du soi

La présence de la figure humaine marque le début du travail personnel de Braeckman en 1985 alors qu'il commence à explorer les thèmes du portrait et de l'autoportrait³⁹. Il est significatif, pour ce mémoire, que les images retenues et les plus fascinantes de l'artiste soient celles dans lesquelles le sujet est présenté de manière incomplète par le gommage et le brouillage des détails, par le masquage partiel ou l'oblitération. Si, dans l'autoportrait, il y a généralement face à face entre l'artiste et son modèle, il est indéniable que Braeckman l'évite, comme le témoigne l'autoportrait présenté ici. Dans plusieurs autoportraits de Braeckman, le regard ne dispose d'aucun point ou objet précis où se poser, se trouvant soumis à un certain aveuglement. Procédant parfois comme Rainer, c'est-à-dire en recouvrant la photographie de matière picturale (fig. 3.10), Braeckman propose ici un autre type de recouvrement dans son œuvre *Autoportrait avec ma mère* (fig. 3.11). La photographie représente l'artiste, le corps à demi perceptible. Il s'est montré en pied, placé de trois quarts et assis sur une chaise, rien qui semble à première vue déranger le spectateur. Mais ce qui étonne dans l'œuvre de Braeckman, c'est l'emploi que fait l'artiste d'une photographie

³⁸ Tuffelli, Nicole, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », *Artstudio*, no° 21, été 1991, p. 92.

³⁹ Braeckman, Dirk, « Portraits limites », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 56.

d'époque de sa mère, alors jeune fille, et qui est habillée pour sa première communion⁴⁰. La photographie sert en fait à le camoufler, plus spécifiquement à cacher son visage. De ce même portrait se dégage une pureté et émane un caractère religieux, presque sacré. Nous serions tenté ici de dresser un bref parallèle avec une certaine photographie représentant une mère au jardin d'hiver, une image dont fait l'éloge Roland Barthes dans son livre *La Chambre claire* : « La photographie était très ancienne. Cartonnée, les coins mâchés, d'un sépia pâli [...]. J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère. Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours [...]. Telle était pour moi la Photographie du Jardin d'Hiver.⁴¹ » La photographie de Braeckman met en évidence cette affection de l'artiste envers sa mère par la mise en scène de son propre portrait, et surtout, par la valorisation de cette même photographie au profit du portraituré lui-même. Le portrait photographique ainsi employé opère une mise en abyme de la photographie dans l'autoportrait. Mais cette mise en abyme est double. Elle s'opère, comme nous venons de le dire, par la présence de la photographie de sa mère dans l'autoportrait photographique, mais elle s'incarne également par la figure de la mère elle-même. Cette dernière agit, par l'entremise du portrait de la mère, comme l'incarnation du passé de Braeckman et à la limite, la figure de la mère personnifie partiellement l'artiste, une part de son identité; l'autre devenant le garant de la présence du soi. L'autoportrait de Braeckman, par sa composition particulière, met en évidence la thèse défendue par Clément Rosset qui réfute l'hypothétique substrat de l'identité personnelle et pose comme principe que notre identité sociale, donc construite en partie par notre famille, est notre seule identité réelle⁴². Autrement dit, Rosset soutient que le trouble identitaire n'implique pas que nous ayons derrière notre identité officielle (sociale), une identité secrète.

⁴⁰ Arbaïzar, Philippe, « Portraits, singulier pluriel », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 39.

⁴¹ Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 106-109.

⁴² Rosset, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 23.

Alors que chez Rainer, le recouvrement relève plutôt de l'ordre du pictural, dans l'autoportrait de Braeckman, le recouvrement se situe à l'intérieur même de la photographie et du côté de l'iconographie. L'esthétique du recouvrement chez Braeckman se conçoit davantage comme un recouvrement symbolique, la photographie de la mère restituant partiellement la présence de l'artiste. Elle lui *donne* un visage, reconstituant une partie de son identité par l'entremise de son image. L'emploi que fait Braeckman de portraits divers dans la création de ses autoportraits s'est systématisé dans sa production des années 1980. Dans plusieurs de ses œuvres, dont *Autoportrait avec ma mère*, Dirk Braeckman met en scène sa relation avec les images. L'intrusion de la figure de personnes auxquelles il est passionnellement lié suggère son attachement aux images mais aussi leur emprise sur les sentiments : « Peut-être y a-t-il un aspect thérapeutique. Ces images évoquent des souvenirs très durs, celui de ma mère et d'anciens amours.⁴³ » Un fil conducteur court à travers ces portraits, ils se répondent d'une certaine façon; tous sont à des degrés différents l'expression d'une identité menacée. Aussi ne cernent-ils pas seulement des singularités, ils rappellent autant ce qui les rapproche, la part commune à tout visage. « L'autoportrait contemporain se libère dans une large part des codes qui dictent la ressemblance, qui scellent la représentation et le nom.⁴⁴ » Il est plus proche de la dialectique au cours de laquelle s'élabore l'identité. Il laisse désormais sa place au doute.

3.2.3 Le flou comme procédé de recouvrement dans l'autoportrait de Dieter Appelt

En Occident, le miroir est cet objet qui offre une image de soi, une image du corps qui fonde l'identification, cette dernière se faisant à partir de « l'imgo du semblable⁴⁵ », pour reprendre un terme de Lacan. Ce processus, certes, est antérieur au miroir; « le miroir n'a pas

⁴³ Braeckman, Dirk, « Portraits limites », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 57.

⁴⁴ Arbaïzar, Philippe, « Portraits, singulier pluriel », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 39.

⁴⁵ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 98.

créé la réflexivité, mais dès qu'il est apparu, il a métaphorisé ce processus.⁴⁶ » Depuis les études de Lacan sur le « stade du miroir⁴⁷ », on n'a pas cessé d'interroger les fondements spéculaires de l'identité. Lacan lui-même soutenait que le processus d'identification s'établit à partir d'une mise à distance de soi à soi, autrement dit à partir d'une altérité; écart introduit par le miroir. Toute ressemblance, en photographie comme en peinture, n'est en fait qu'une correspondance entre l'image intérieure que le spectateur se fait d'une chose et l'image que lui en procure le médium. La référence au miroir nous engage également sur une autre voie, comme le souligne Serge Tisseron : « Chacun est vu par autrui sans savoir comment il est vu et sans même savoir qui le voit. Ce trouble particulier à la dimension du visuel se retrouve comme fixé et amplifié dans la photographie. [...] le modèle photographié est en même temps voyant et vu et sitôt l'image développée, il est en même temps celui qui se voit à la fois comme voyant et comme vu.⁴⁸ » Quant à la photographie, elle a été saluée à ses débuts comme un moyen de réaliser parfaitement les images ressemblantes auxquelles la peinture ne parvenait qu'imparfaitement, mais ce mythe s'est rapidement trouvé contredit. L'autoportrait de Dieter Appelt, *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atembauch Schafft* (La tache que produit le souffle sur un miroir), quoique plus tardif, est un exemple de ce changement de statut du médium photographique.

Cette photographie de Appelt (fig. 3.12) fit son entrée dans le monde de l'art comme le paradigme parfait de la photographie contemporaine. Dans cet autoportrait, l'artiste se met en scène, dos au spectateur et face au miroir qui reflète partiellement son visage. Vu de dos et loin de s'offrir au regard du spectateur, l'artiste semble nous refuser l'accès à l'oeuvre, préférant un tête-à-tête intime avec lui-même. L'autoportrait vu de dos incarne un paradoxe important, et dans la création d'image de soi, est la plus paradoxale des images puisque

⁴⁶ Neyrat, Yvonne, *L'art et l'autre. Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 34.

⁴⁷ « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, pp. 93-100.

⁴⁸ Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Flammarion, 1996, p. 94.

l'artiste se représente tel qu'il ne se voit pas ou que très rarement. Il relève donc une certaine ambiguïté : « Le dos est cette stature où le sujet promène une singularité qui ne peut pas composer parce qu'elle lui échappe. [...] Le dos endosse le monde dans un rapport absolument passif, où la volonté a baissé la garde. Il propose un rapport sans rapport qui définit la solitude.⁴⁹ » Ce type d'autportrait est peut-être une occasion de rendre manifeste que nul ne peut regarder sa propre vérité en face. Par la composition privilégiée par l'artiste, le spectateur se voit ainsi placé dans une position ambiguë de voyeur appréhendant le sujet portraituré par son dos et assistant à un moment intime de l'artiste en dialogue avec son image. Mais ce qui frappe dans l'œuvre de Appelt, c'est que le reflet que nous renvoie le miroir du visage de l'artiste est incomplet. En effet, le souffle produit par la respiration de Appelt, lorsqu'il entre en contact avec la surface du miroir, crée une condensation, un flou, qui camoufle en partie le visage reflété de l'artiste.

Les enjeux entourant la photographie floue sont nombreux. Dans un premier temps, l'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception. Elle inverse également le rapport habituel à la photographie reconnu pour être celui de la durée; le flou étant aussi bien le signe d'un devenir que celui d'un effacement. Ainsi l'œuvre de Appelt témoigne de l'infini flottement des choses, jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait autres et pourtant toujours en devenir⁵⁰. Serge Tisseron dans son livre *Le mystère de la chambre claire* traduit bien cette particularité de la photographie floue : « Elles n'embaument pas le mort déjà immobile qui est en chacun de nous, mais au contraire, elles exaltent le devenir toujours imprévisible qui caractérise le vivant.⁵¹ » L'artiste met également en évidence les concepts de trace et d'empreinte. Son souffle agit comme empreinte, atteste d'un passage, d'une mise en contact fortuite d'un objet avec une surface réceptrice tandis que la photographie agit

⁴⁹ Enaudeau, Corinne, « Vu de dos », in *À travers le miroir. De Bonnard à Buren* (dir. Claude Pétry), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 93.

⁵⁰ Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, Paris, Éditions Flammarion, 1996, p. 89.

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

comme trace attestant, quant à elle, du désir qu'a eu celui qui l'a laissée de réaliser une inscription.

Cet autoportrait en particulier soulève tout un questionnement quant à la valeur identitaire de l'autoportrait où ce dernier cesse d'être une figuration possible de l'identité pour devenir le témoin de l'impossibilité de cette quête. Dans le miroir, le reflet de l'artiste est sans cesse modifié par les effets du temps, alors que la photographie offre de lui un instantané fixe. L'artiste s'efforce d'immobiliser ce qui n'est qu'éphémère. Alors même qu'il a à peine déclenché l'obturateur, son visage n'a déjà plus de référent. En proie à de difficiles concessions, le photographe construit de lui une fiction qui n'est jamais fidèle à la réalité. Seule la série pourrait rendre compte, mais de manière artificielle parce que séquentielle, de la véritable temporalité du sujet dans le miroir. L'éviction pure et simple de la composition de ce symbole même de l'éphémère n'a jamais suffi à assurer à l'artisan d'illusions une réelle éternité.

3.3 Esthétique de la métonymie

Grammaticalement, la métonymie est une figure rhétorique qui consiste à mettre un mot à la place d'un autre dont il fait comprendre la signification, les deux termes étant unis par un rapport de contiguïté (cause/effet, contenant/contenu). Mais à l'intérieur même de ce procédé de langage se trouve la synecdoque qui représente un cas particulier de la métonymie. Elle produit un effet de style permettant de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre. Autrement dit, elle permet d'exprimer un tout par une de ses parties, un objet par sa matière et vice-versa. Dans le cas des autoportraits sélectionnés pour ce mémoire, nous ne retiendrons que la première fonction de la synecdoque, c'est-à-dire sa capacité à figurer la partie pour le tout. L'esthétique de la métonymie devrait donc plutôt se lire comme esthétique de la synecdoque, mais puisque cette dernière incarne une artère sous-jacente à la figure principale de la métonymie, il était concevable que la première proposition soit privilégiée. Tout comme les photographies présentées préalablement, les œuvres

regroupées sous la catégorie d'esthétique de la métonymie proposent des images qui ne font plus du visage, ni du corps le thème central du genre de l'autoportrait, et ce, en recourant à un procédé plastique différent. L'esthétique de la métonymie, appliquée à l'autoportrait photographique, se définit comme la représentation d'un objet ou d'un fragment de corps qui devient garant de la présence du portraituré dans l'image. Robert A. Sobieszek rapporte lui-même ce constat dans la pratique de certains photographes : « The visage of the artist need not actually appear in his or her self-portrait, but simply having a part stand for the whole⁵² ». Il est important ici de démontrer les nuances entre cette esthétique et celle exposée précédemment. Dans les deux cas, le photographe est physiquement présent dans l'image, à la différence que dans cette deuxième catégorie, les procédés de réalisation de l'image ne cherche pas à obstruer le regard du spectateur. En effet, alors que l'esthétique du recouvrement présente des sujets partiellement camouflés, l'esthétique de la métonymie offre au regardeur la possibilité de tout voir mais par petits fragments. Notons cependant que tous deux se refusent clairement toute monstration, complète ou partielle, du visage. Les autoportraits correspondant à l'esthétique de la métonymie sont ceux du photographe John Coplans, *Hand Palm* (1999), celui de David Hockney, *En marchant dans le jardin zen du temple Ryoanji, Kyoto* (21 février 1983) et *Blindspot* (1991) de Tim Hawkinson. Isolons maintenant chacune des œuvres qui se retrouvent dans cette catégorie et distinguons les procédés employés pour concevoir l'autoportrait photographique contemporain.

3.3.1 John Coplans : le corps comme visage

La pratique photographique de Coplans s'est développée plutôt tardivement dans sa carrière artistique⁵³. En prenant son corps vieilli comme objet, mais également comme prétexte, Coplans nous convie à une expérience qui est à la fois autobiographique et

⁵² Sobieszek, Robert A., « Other selves in Photographic Self-Portraiture », in *The Camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles, Los Angeles county Museum of Art, New York, H. N. Abrams, 1994, p. 27.

⁵³ Chevrier Jean-François, « John Coplans », *Photographies*, n° 8, septembre 1985, p. 93.

impersonnelle. En d'autres termes, l'expérience proposée par les œuvres de Coplans se construit tant sur le plan de l'intime, en présentant des images de son corps nu, que sur celui de l'universel, le vieillissement n'échappant à personne. Régis Durand souligne cette particularité des photographies de Coplans : « Par sa capacité remarquable d'enregistrement, elle (la photographie) permet de transférer en quelque sorte à l'image du corps qu'elle produit la capacité de sentir et de penser : *Comme si mon corps devenait mon esprit*, disait Coplans. Et du même coup, d'échapper au caractère individuel de l'autoportrait, pour en faire quelque chose d'universel [...]»⁵⁴ ». Bien au-delà d'une volonté de provocation, les autoportraits de Coplans dépassent largement toute sociologie. À vrai dire, il ne s'agit pas d'autoportraits, au sens habituel du terme puisque Coplans n'a aucune volonté d'introspection ni d'expression : « Je n'avais aucune idée a priori sur ce que je faisais. Je prenais des photos, et je les regardais. J'en ai pris encore, et j'ai commencé à me rendre compte que dans chaque photographie où j'étais impliqué, il y avait quelque chose d'autre : ce n'était pas seulement moi.⁵⁵ » Ne cherchant pas à définir son identité en termes psychologiques, le photographe considère son corps avec une passion froide, en négligeant tout caractère physionomique, puisqu'il ne montre jamais son visage. Les mains, les pieds, le dos, le torse, chaque fragment de corps devient, par la dimension monumentale des œuvres, une totalité, un autoportrait à part entière.

La démarche de Coplans, en regard de sa production d'autoportraits, se caractérise par une prédilection pour les très gros plans, grâce à un cadrage serré, et par une manière de faire qui révèle une clarté exemplaire de la description photographique : « En plus du plaisir que l'on peut éprouver devant une telle exhaustivité de l'activité artistique qui tire parti en profondeur de la vigueur, de la luminosité, de la note prise à son degré le plus élevé il y a le plaisir de la surprise, la révélation de ce à quoi l'on se trouve soudain confronté, de façon si

⁵⁴ Durand, Régis, *Le temps de l'image. Essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, Éditions de La Différence, 1995, pp. 135-136.

⁵⁵ Coplans, John, « Vu du dedans », in *John Coplans. Autoportraits*, Marseille, Musées de Marseille, Arles, Actes Sud, 1989, p. 13.

amplifiée et avec tant de limpidité.⁵⁶ » L'œuvre sélectionnée ici, *Hand, Palm* (fig. 3.13), traduit bien cette richesse par son traitement lumineux qui met en évidence la finesse de la texture de la main, du grain de la peau. Les références à la photographie moderne, à Walker Evans notamment, sont fondamentales dans la démarche de Coplans qui s'oriente vers la recherche de formes pures, de clarté et d'effets de surface. La frontalité, le cadrage et le grand format sont, quant à eux, des dérivés de la peinture moderniste⁵⁷, mettant en valeur la surface de l'image. Les photographies s'imposent au spectateur, les lignes marquées du corps, si savamment exposé, portent à la contemplation. La main n'est plus simplement une main, le dos devient une forme géométrique, une sculpture; les pieds, un paysage. Le corps, chaque partie, chaque marque ou pli, chaque fragment se suffit à lui-même, faisant du visage un artifice non nécessaire dans la construction de l'autoportrait. L'œuvre *Hand, Palm* s'inscrit essentiellement dans l'esthétique de la métonymie par sa manière de présenter des fragments de corps qui figurent une partie pour le tout : « Chez John Coplans, l'autoportrait passe par la fragmentation métonymique du corps, ce qui revient à dire : *Je suis ce pied, ces mains et ce torse, mais je suis aussi ce corps marqué par la vie et le temps*. Ce sont non seulement des indices de l'auteur, mais aussi des signes du temps sur le corps.⁵⁸ » Il faut même aller plus loin à propos de Coplans puisqu'il ne s'est pas intéressé du tout à son visage. En quelque sorte, il l'exclut et c'est d'autant plus remarquable qu'il intitule tous ses travaux photographiques : « autoportraits ». Mentionnons que dans cette oeuvre, le choix des mains ne repose pas seulement sur la valeur esthétique de celles-ci, mais il renvoie aussi à toute la question de l'identité. Paul Schilder, dans *L'image du corps*, affirme que les mains expriment le « je » puisqu'elles sont l'organe de préhension et de contact avec l'autre, l'organe du toucher et ce faisant, elles deviennent le lieu sûr de cette frontière entre soi et

⁵⁶ Lifson, Ben, « John Coplans », in *John Coplans. Autoportraits*, Marseille, Musées de Marseille, Arles, Actes Sud, 1989, p. 47-48.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁸ Cyrroulnik, Philippe, *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autoportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, c. 2005, p. 189.

l'autre⁵⁹. Les mains témoignent également de notre identité, judiciaire entre autres, car elles sont le siège même des empreintes, singulières et uniques à chaque individu. Nous venons de le mentionner, le corps ainsi fragmenté a pour fonction – et la capacité – de signifier la personne complète, mais bien plus que cela : le corps devient visage.

3.3.2 David Hockney : pour une approche phénoménologique de l'autportrait

Icône du pop art, aux côtés du célèbre Andy Warhol, David Hockney est un artiste aux multiples talents et il s'avère exemplaire de cet intérêt commun, à la fois pour l'autportrait et pour la photographie. Son œuvre est en grande partie autobiographique, nourrie par ses rencontres, ses amours masculines et ses voyages comme en témoigne l'œuvre sélectionnée ici, *En marchant dans le jardin zen du temple Ryoanji, Kyoto* (fig. 3.14). En 1963, l'artiste se rend en Californie et change sa technique, passant de la peinture à l'huile à l'acrylique, des graffitis aux portraits naturalistes. Employant d'abord la photographie comme moyen de documentation, l'artiste fait des images photographiques son point de départ dans la création de ses portraits⁶⁰. Dans son autobiographie, Hockney écrit : « Me tourner vers le naturalisme était pour moi me libérer. Je pensais que, si je le désirais, j'étais capable d'exécuter un portrait ; voilà ce que signifie me libérer.⁶¹ » De retour à Londres en 1967, Hockney utilise de plus en plus ce médium dont il s'approprie les ressources et les possibilités techniques. L'artiste devient alors fasciné par les conditions perceptuelles que lui procurent la photographie dont celle de voir à travers une ouverture, un cadre, ce qui lui permet de poser un regard différent sur les choses. Le contexte des années quatre-vingt marque un tournant important dans la production photographique de l'artiste, un moment durant lequel prend forme une esthétique que nous qualifierons de *métonymique*. Les prémisses de cette esthétique trouvent leur origine au cours de l'été 1981, alors que Hockney revisite l'héritage

⁵⁹ Schilder, Paul, *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1968.

⁶⁰ Moulin, Joëlle, *L'autportrait au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 130.

⁶¹ Webb, Peter, *David Hockney*, trad. Pierre Saint-Jean, Paris, La Différence, 1991, p. 161.

cubiste dans des photocollages⁶². Les portraits réalisés alors par Hockney se construisent par l'addition de polaroïds, et plus tard de photographies 35 mm, qui fragmentent la figure en plusieurs mouvements courbes et réalisent autant de temps séquentiels, déroulant une action et rendant compte de l'expérience spatio-temporelle du sujet. S'appropriant les principes cubistes, il construit avec ses polaroïds une phénoménologie de l'espace et de la durée. Quand son œuvre est un autoportrait, Hockney réduit ce dernier à un élément métonymique de son corps : les pieds. Pieds chaussés qui, démultipliés par plusieurs clichés, marchent vers le temple où se trouve à *Nara, le Bouddha géant*; pieds nus qui traversent la chambre pour rejoindre *Gregory regardant la neige tomber*, ou encore pieds recouverts de chaussettes noires et rouges, saisis *En marchant dans le jardin zen du temple Ryoanji, Kyoto* de 1983.

Cet autoportrait photographique de Hockney se construit en deux parties : celle donnant à voir le lieu et l'autre montrant le corps de l'artiste. Cette rupture formelle entre le lieu, situé dans la partie supérieure de l'œuvre, et le corps, situé dans la partie inférieure, semble les positionner indépendamment l'un de l'autre. Par contre, la jonction se trouvant dans le coin inférieur gauche laisse entrevoir la présence du corps de l'artiste dans ce lieu, indiquant le point de départ de son déplacement dans l'espace et établissant un lien entre les deux unités iconiques. La structure de l'œuvre repose également sur un procédé de fragmentation qui subdivise en environ 160 unités l'image globale et la ponctue, et fait aussi appel à un procédé d'accumulation qui combine ces fragments et restitue l'œuvre dans sa totalité. En d'autres mots, l'autoportrait se conçoit comme une addition de plusieurs moments vécus dans un même lieu, des temporalités qui sont évoquées à travers les changements de lumière et de texture propre à chaque fragment. Ainsi l'œuvre s'organise en deux parties : celle représentant le lieu et qui occupe la plus grande superficie, et celle figurant l'artiste ou plutôt une partie de son corps, sa présence ayant été réduite à un élément métonymique soit les pieds. Les pieds sont déchaussés et revêtus chacun d'un bas noir et d'un bas rouge. L'œuvre étant fragmentée, chaque pied figure individuellement sur une photographie et évolue en alternance l'un avec l'autre. Cette disposition à l'horizontale des pieds qui traversent l'image

⁶² Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1999, p. 132.

de gauche à droite crée une impression de mouvement. L'angle de vue également qui nous est donné montre les pieds en plongée, c'est-à-dire vus de haut. Le choix délibéré de ce point de vue traduit la présence de l'artiste et son regard porté par l'entremise de l'appareil photographique qui capturerait chaque pas de son déplacement. Notons également la présence des deux pieds dans le coin inférieur droit qui, positionnés comme au départ, représentent la fin du mouvement. Cette trame narrative, en plus d'agir comme indice d'une temporalité dans l'œuvre, intègre une notion de durée, une durée propre à l'évolution du corps de l'artiste dans l'espace du lieu. L'autoportrait de Hockney se construit sur le souvenir de la vision globale qu'il a eu d'un endroit et par la sensation tactile, posturale et kinesthésique du déplacement de son corps à ce moment précis. Ce n'est plus un déplacement mécanique du corps, mais un mouvement qui implique la prise de conscience de chaque pas sur le sol. L'œuvre proposée par Hockney, malgré le fait que les pieds soient à eux seuls garants de la présence du sujet, peut être considérée comme un autoportrait. Nous l'avons vu chez John Coplans, l'omission du visage ne diminue en rien la valeur de l'autoportrait, au contraire, il contribue à enrichir les *vocabulaires*, plastique et théorique, entourant ce genre jusqu'alors peu renouvelé. L'autoportrait de Hockney s'inscrit donc en continuité avec cette ramification de la pratique contemporaine qui rejette l'aura sacrée du visage en recourant à l'esthétique de la métonymie, telle qu'exposée ici.

3.3.3 L'autoportrait de dos chez Tim Hawkinson

Le dernier autoportrait présenté dans cette catégorie de l'esthétique de la métonymie est l'œuvre *Blindspot* (fig. 3.15) de Tim Hawkinson. Mieux connu pour ces sculptures cinétiques grand format, Hawkinson a aussi une production importante en photographie, en dessin, en gravure et en peinture. Le sujet central du travail de Hawkinson est le plus souvent son propre corps qui est manipulé, agrandi et animé, l'artiste produisant des autoportraits pour la plupart non conventionnels et dont les enjeux relèvent à la fois du corps physique, mais également métaphysique : « His œuvre is a meditation on the body in all its physical manifestations and on human consciousness in all its metaphysical aspects. Imagery and

themes of corporeality and spirituality abound [...], as do contemplations of time and eternity.⁶³ » Son œuvre *Blindspot* s'inscrit dans cette optique, se construisant à partir de fragments photographiques du corps de l'artiste, mais à partir d'images montrant des parties de son corps inaccessibles à la vue sauf par l'utilisation du miroir. Employant le photocollage comme procédé plastique, Hawkinson a amalgamé des photographies des régions de son corps qu'il ne pouvait voir directement; parcelles de son « moi inconnu ». Nous l'avons souligné précédemment, et nous le réitérons avec une citation de Richard Sobieszek, le procédé de la fragmentation est récurrent dans la pratique contemporaine : « Fracturing and multiplying the self-image are other avenues for constructing the self.⁶⁴ » Comme John Coplans, Hawkinson privilégie l'utilisation de fragments photographiques de son propre corps, sans toutefois recourir à l'usage de grands formats, et à la manière de Hockney, construit son œuvre par l'accumulation de ces mêmes fragments. Hawkinson a disposé, sur une surface, ces fragments photographiques en une forme suggérant l'idée d'une peau, animale peut-être, disposition non pas innocente et à partir de laquelle nous pouvons dresser un parallèle avec ce *moi-peau*, concept de Didier Anzieu⁶⁵ résumé en ces termes par Jocelyne Lupien dans un article sur Tim Hawkinson :

Le moi-peau [...] est cette enveloppe épidermique qui, outre sa fonction première qui est de contenir et de protéger le corps interne, a aussi pour fonction de fournir une image externe du corps. C'est donc le corps perceptif qui est ici mis en scène, le corps qui s'auto-perçoit et qui découvre ses multiples identités en adoptant un point de vue que ne peut lui fournir la perception visuelle directe mais auquel seul le processus indiciel lui fait accéder.⁶⁶

⁶³ Fox, Howard N., « Speaking in Tongues : The Art of Tim Hawkinson », in *Tim Hawkinson*, New York, Whitney Museum of American Art, Los Angeles County Museum of Art, New York, Harry N. Abrams, 2005, p. 30.

⁶⁴ Sobieszek, Richard A., *The Camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, New York, H. N. Abrams, 1994, p. 29.

⁶⁵ Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, NRF Gallimard, 1981, p. 333.

⁶⁶ Lupien Jocelyne, « Tim Hawkinson. Le corps comme lieu de la sculpture », *Espace*, n° 51, printemps 2000, p. 13.

La manière dont sont organisées ces parcelles photographiques dans l'œuvre de Hawkinson veut peut-être souligner la double vocation de ce *moi-peau* où la découverte du soi devient inévitablement la découverte des réalités au-delà de son propre corps, de l'invisible rendu visible, de l'inconnu devenant connu. Et dans ce cas-ci, comme les deux autoportraits précédents, le visage est absent de l'image. Des parties telles que le dos, la nuque, le derrière de tête, les fesses, l'arrière des mollets et des cuisses composent cet étrange autoportrait.

Ce point de vue de dos, que nous donne à voir *Blindspot*, devient un procédé paradoxal lorsqu'il s'agit de concevoir un autoportrait puisque l'artiste présente les parties de son corps qui lui sont inconnues. Alors que traditionnellement, un autoportrait montre l'artiste comme il se voit et se reconnaît, cette œuvre met en scène un étranger, pour Hawkinson lui-même et ce, malgré que ces images soient celles de son propre corps. L'auteure Corinne Enaudeau souligne pourtant la valeur de ce type d'autoportrait : « Si le portrait est autoportrait, portrait du soi, [...] notre hypothèse est pourtant que le dos est matière à portrait, non pas ces portraits qui révèlent la face par la médiation du miroir, mais ceux qui font du dos lui-même une face.⁶⁷ » Ainsi est-il désormais possible d'affirmer que le visage n'est plus nécessaire dans la construction d'un autoportrait. Chez Hawkinson, l'autoportrait fait prendre conscience de cette polarité inhérente à chaque individu qui ne connaît qu'une *face* de lui-même, le devant, bien que l'envers de son corps fasse partie de lui. L'œuvre met aussi en évidence la multiplicité des « sois » qui ont été et qui sont maintenant en chaque individu, montrant que personne ne peut se concevoir comme un être singulier et unique. « Je est un autre⁶⁸ » écrivait Rimbaud. En contemplant l'autoportrait *Blindspot*, rien ne semble plus vrai, car cette œuvre fait s'entrechoquer à sa surface l'envers et l'endroit du corps, l'extériorité et l'intériorité, le moi social et le moi intime d'un sujet, le soi et son autre. L'autoportrait en est ici réduit à être fractionné, mais il est simultanément un amalgame de ces mêmes fragments. Susan Sontag affirmait que « The self is a text – it has to be deciphered [...]. The self is a

⁶⁷ Enaudeau, Corinne, « Vu de dos », in *À travers le miroir. De Bonnard à Buren*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Rouen, Musée des beaux arts, 2000, p. 95.

⁶⁸ Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 249.

project, something to be built.⁶⁹ », et de plus en plus, nous le voyons, les artistes, comme les photographes, s'approprient cette idée du soi à déchiffrer, du soi en constant devenir; comme le fait l'autoportrait présenté ici. Les certitudes de notre perception ne peuvent qu'être ébranlées.

3.4 Esthétique du reflet

Comme son nom l'indique, cette catégorie regroupe les œuvres où le photographe est totalement absent de l'image et où seuls des signes indiciels garantissent la présence du sujet. Rappelons que chaque signe indiciel se construit sur un principe, celui d'un rapport qui est de l'ordre de la contiguïté physique ou causale, de la proximité réelle : « Un index est un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui (cela, c'est l'icône), ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder (cela, c'est le symbole), que parce qu'il est en connexion dynamique, y compris spatiale, et avec l'objet individuel d'une part, et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe d'autre part.⁷⁰ » De ce fait, l'esthétique du reflet se veut regrouper des artistes qui procèdent, dans la création d'autoportraits photographiques, par la trace, par l'ombre portée ou par le reflet. Il est important de mentionner que le concept de reflet proposé ici est aussi l'équivalent du reflet dans le miroir, bien qu'il ne sera pas précisément question du miroir mais de vitrine, et que le reflet constitue en contrepartie une image spéculaire. Bien que celle-ci ne soit pas mimétique comme celle que renvoie le miroir, elle garde tout de même certains traits distinctifs du corps dont cette image est le signe, d'où le choix de l'inclure dans cette catégorie. Ainsi, à défaut d'être simplement un indice, le reflet se situe autant du côté de l'icône que celui de l'indice, endossant la dénomination d'icône indicielle. L'ombre portée, quant à elle, parce qu'elle

⁶⁹ Sontag, Susan, *Under the Sign of Venus*, New York, Vintage Books, 1978, p. 117.

⁷⁰ Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe* (anthologie de textes choisis, traduits et présentés par Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978, p. 158.

maintient fort peu de ressemblance avec le sujet, si ce n'est la forme de la silhouette, se situe plus du côté de l'indice *pur et dur* de par sa relation avec son référent : « [...] l'ombre comme telle, on l'a dit, n'est que fugacité; elle n'a d'autre temps que celui-là même de son référent. En ce sens, c'est un index presque pur : le principe de la connexion physique entre le signe et son objet y fonctionne dans l'espace et dans le temps.⁷¹ » Le corpus de cette catégorie s'est donc constitué à partir de la série d'autoportraits de Lee Friedlander de laquelle fut retenue l'une des nombreuses photographies, *Canyon de Chelly* (1983), qui donnent à voir l'ombre portée et le reflet dans leur composition. À cette oeuvre fut ajoutée une photographie de Denis Roche, *24 décembre 1984, Atlantic Hôtel, chambre 301*.

3.4.1 Les portraits d'autodisparition de Lee Friedlander

C'est en 1970 que Lee Friedlander publie son livre *Self Portrait*⁷² qui « se présente comme la réunion de plusieurs autoportraits, réalisés à des époques très différentes et dont l'évidente fréquence sur les planches de contact a conduit Friedlander à les rassembler.⁷³ » Effacé, fractionné, incomplet, chaque autoportrait apparaît très souvent différé par réflexion ou par ombre portée. Ainsi, de façon marginale dans l'histoire de la photographie, la fonction et le sens même de l'autoportrait sont renvoyés à l'absurdité : la structure éclatée des images fait de *Self Portrait* un livre antihéroïque où l'identité se dérobe et nie toute complaisance narcissique ; plus que d'autoportraits, il s'agirait presque de dé-révélation, voire de portraits d'autodisparition photographique. De cette série fut sélectionné l'autoportrait, *Canyon de Chelly* (fig. 3.16), exemplaire, à sa manière, de cette esthétique du reflet. Cette photographie, réalisée dans une grande simplicité, emploie l'ombre portée comme moyen de construction de l'autoportrait. Friedlander a photographié sa silhouette projetée sur un sol rocailleux, sablonneux et aride de l'Arizona. Sa pose indique clairement

⁷¹ Dubois, Philippe, « L'ombre, le miroir et l'index », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, p. 18.

⁷² Friedlander, Lee, *Autoportrait. Photographies de Lee Friedlander* (introduction par John Szarkowski), Paris, Centre Nationale de la Photographie, 1992.

⁷³ Malle, Loïc, *Lee Friedlander*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p. 5.

son action, les deux mains étant mobilisées au niveau du visage pour ajuster l'appareil. Les contours de sa silhouette sont très définis, contrastant avec la blancheur du sol que le soleil est venu surexposer. Tel que démontré dans les chapitres précédents, Friedlander n'est pas le premier photographe à concevoir un autoportrait en ombre portée, mais chez Friedlander, ce procédé est plus que récurrent, comme l'est également le reflet en vitrine. Face à cet autoportrait, nous souhaitons nous attarder à l'ombre portée et à ses caractéristiques, pourrions-nous dire, spécifiques.

Une des principales caractéristiques de l'ombre est précisément sa qualité d'adhérence au corps⁷⁴. Du réel, elle dépend ontologiquement, car elle est « taillée dans le tangible⁷⁵ ». Elle exprime une surface et un contour, la découpe ou la coupure d'un corps. Elle est un signe qui surgit dans l'espace et dans le temps de son référent, et comme le souligne Philippe Dubois, « l'ombre affirme toujours un *ça est là*⁷⁶ ». Mais alors que la photographie affirme toujours un « *ça a été là*⁷⁷ », la pure présence référentielle de l'une vient s'opposer à la nécessaire antériorité de l'autre. Cette dualité se voit par contre amenuisée lorsque les deux *procédés*, photographie et ombre portée, se conjuguent en une image, et dans ce cas-ci, dans un autoportrait. En effet, alors que l'ombre ne vivait que dans l'instant, photographiée, elle s'inscrit dans la durée. La photographie vient en quelque sorte arracher l'ombre au temps de son référent pour la fixer et l'arrêter dans un temps qui lui est propre. Autre qualité de l'ombre, celle de rendre présent l'absent. Comme la photographie, elle affirme l'existence d'un référent, mais en oblitère la présence. Le travail réalisé par Gombrich sur les ombres

⁷⁴ Mauron, Véronique, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Édition Hazan, 2001, p. 57.

⁷⁵ Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.

⁷⁶ Dubois, Philippe, « L'ombre, le miroir, l'index », *Parachute*, no° 26, printemps 1982, p. 18.

⁷⁷ Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 120-121.

portées souligne que, de manière générale⁷⁸, l'apparition de l'ombre atteste de la matérialité d'un être ou d'un objet, car ce qui projette une ombre est forcément réel⁷⁹. Rappelons l'histoire de *Peter Schlemihl*⁸⁰ qui, étant dépourvu d'ombre, n'avait plus sa place dans le monde réel. En ce qui concerne l'autoportrait lui-même, Friedlander renverse le modèle traditionnel de la photographie qui délivre une image fidèle de la réalité. Plutôt qu'une image en positif, comme le tirage définitif d'une photographie, la photographie en ombre supprime les traits du visage et du corps. L'autoportrait coïncide avec une étape du procédé photographique : le négatif. Dans ce retournement, le visage se transforme en une image d'ombre, une image *négative* et « ne reste alors que la silhouette, l'ombre, cet absolu archétypal de la présence de l'absence, humaine surtout.⁸¹ » Avec l'avènement de l'ombre dans la constitution de l'autoportrait, toute possibilité de ressemblance est évacuée, « la ressemblance étant un critère vérifiable uniquement par le reflet spéculaire.⁸² » Cette photographie n'est pas une icône dont on détaillerait les traits, mais une image indicielle : une constitution lumineuse de l'autoportrait, un signe qui désigne sans véritablement donner à voir, une présence par indice. Par son autoportrait en ombre portée, Friedlander tente peut-être d'illustrer les propos de Lévinas qui affirme que « l'œuvre présente son auteur en l'absence de l'auteur⁸³ », reconnaissant que l'autoportrait est une « présence à la troisième personne (qui) marque exactement la simultanéité de cette présence et de cette absence.⁸⁴ »

⁷⁸ À l'exception des Grecs de l'Antiquité qui croyaient qu'après avoir pris congé du monde réel, les hommes ne survivaient qu'en qualité d'ombres parmi les ombres. Si l'on pense également à Platon et à l'allégorie de la caverne, l'ombre représente le stade le plus éloigné de la vérité.

⁷⁹ Gombrich, Ernst H., *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, c1996, p. 25.

⁸⁰ L'histoire de *Peter Schlemihl*, tel que raconté par Adelbert Von Chamisso, qui vend son ombre au diable et se rend compte de l'importance qu'elle revêt aux yeux des hommes, lesquels prennent grand soin de l'éviter.

⁸¹ Guideri, Remo, *Claudio Parmiggiani*, Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 1989, p. 54.

⁸² Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 117.

⁸³ Lévinas, Emmanuel, *Le Moi et la Totalité*, in *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 39.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

En rompant avec la mimésis, ici par l'entremise de l'autoportrait, *Canyon de Chelly* de Lee Friedlander témoigne de l'une des nombreuses voies empruntées par l'art contemporain, une avenue où la suggestion se substitue à la monstration, où le corps se dématérialise en une ombre.

3.4.2 Denis Roche : l'échappée perpétuelle

Un combat avec le temps dont il sait qu'il sortira perdant, c'est ainsi que l'écrivain Denis Roche envisage la photographie qu'il pratique depuis plusieurs décennies en amateur éclairé. Depuis trente ans qu'il photographie en noir et blanc, aucun de ses sujets n'est édifiant. Autoportraits, portraits, nus, paysages, natures mortes, tout cela le plus souvent en vacances. C'est la manière de rendre ces sujets qui leur confère une présence singulière : baroquisme des jeux de miroirs, reprise incessante des mêmes lieux, expérimentation formelle, répétition amoureuse. C'est donc avec un trouble exquis que l'on parcourt l'œuvre de Roche qui réussit un rare exploit : transformer la photo en récit, mettre à mort la mélancolie propre à un art qui ne rend éternel que ce qui est défunt, confondre l'instantané et le perpétuel. La démarche photographique de Roche s'apparente également à sa manière de faire en écriture, préférant éviter toute confrontation directe avec le sujet de l'image : « Lorsque'on écrit rien ne se joue de manière frontale, on passe son temps à prendre des chemins de traverse, à tourner autour, à habiller la chose pour pouvoir la dire. Prenez Proust : sa phrase est un lacis, un contournement, une échappée perpétuelle. [...] Je travaille de la même façon en photographie. Je cadre par des ébrasements de fenêtres, je recours aux pare-brise, aux reflets, aux miroirs, aux vitres, aux encadrements.⁸⁵ » Le choix d'une photographie de Denis Roche afin de compléter cette esthétique du reflet semblait donc aller de soi. L'autoportrait choisi, *24 décembre 1984, Atlantic Hôtel, chambre 301* (fig. 3.17), fait partie d'une série d'autoportraits à deux qui mettent en scène le photographe et sa compagne, Françoise⁸⁶.

⁸⁵ Argand, Catherine, « Entretien avec Denis Roche », *Lire : magazine littéraire*, mai 2001.

⁸⁶ Roche, Denis, *Les preuves du temps* (préface de Gilles Mora), Paris, Le Seuil, 2001, p. 13.

Cette pratique de l'autoportrait à deux fut amorcée au début des années 1970 avec l'omniprésence de Françoise, sa compagne. La photographie est conçue de manière à faire coïncider le reflet de Roche, situé d'un côté de la vitre, au visage de sa compagne restée à l'intérieur. La mer agitée, la balustrade, le ciel couvert, « le noir, le vent, les traces, le bitume⁸⁷ » viennent également se superposer à la surface de la vitre, accompagnant la silhouette du photographe. La composition, de par la place qu'elle donne aux différents éléments, souligne l'importance du lieu autant que celle des deux sujets; le visage et le corps de Françoise demeurant toutefois un peu plus perceptibles que le reflet de Roche. Véronique Mauron insiste sur cette importance accordée au lieu : « Le reflet est un signe indiciel qui montre le modèle, sujet de la représentation et référent situé à l'extérieur de la représentation, c'est-à-dire dans le monde *parergonal*. Comme l'installation, il déborde de son cadre strict pour englober ce qui le constitue, le lieu qui le rend possible, d'où il surgit et dont il constitue l'image.⁸⁸ » Gilles Mora a souligné la dualité inhérente et si particulière aux autoportraits à deux de Roche : « Il subsistera longtemps, dans les autoportraits à deux qu'il réalise, ce déséquilibre entre lui-même, saisi dans l'instabilité ou la lancée d'une trajectoire, et la femme/compagne définie comme un élément immobile vers lequel, fatalement, s'accomplira la dite trajectoire.⁸⁹ » Dans cet autoportrait, comme dans bien d'autres, flotte un fort désir d'équilibre, ce point d'arrêt qu'il lui faut atteindre, toujours menacé par l'incessant va-et-vient des formes, des ombres et des reflets; et surtout, depuis les premières photographies jusqu'aux plus récentes, l'étonnante stabilité féminine de la compagne, présente à toutes les étapes des opérations visuelles les plus compliquées comme le repère fixe, minéral, en direction duquel s'engouffre le point de fuite de chaque photographie prise. La présence récursive de l'autre dans les autoportraits de Roche témoigne possiblement d'une quête d'identification chez le photographe. Pour l'auteure Yvonne Neyrat, « le processus

⁸⁷ Roche, Denis, *Ellipse et laps* (préface d'Hubert Damisch), Paris, Maeght Éditeur, 1991, p. 77.

⁸⁸ Mauron, Véronique, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Édition Hazan, 2001, p. 161.

⁸⁹ Roche, Denis, *Les preuves du temps* (préface de Gilles Mora), Paris, Le Seuil, 2001, p. 14.

d'identification s'établit à partir d'une mise à distance de soi à soi, autrement dit à partir d'une altérité⁹⁰ » ou pour reprendre une expression de Lacan, à partir de « l'imago du double⁹¹ ». L'autoportrait de Roche s'inscrit, dans une certaine mesure, dans cette optique par la composition de l'image qui fait coïncider le reflet du photographe au visage de sa compagne et parce qu'il se construit essentiellement sur ce rapport intime et nécessaire avec l'autre. Le modèle et son image, incarnée ici par le visage de l'épouse dans lequel celui de Roche se fond, valent l'un pour l'autre. La plupart des autoportraits sont accompagnés de repères chronologiques (date, lieu) ou de textes qui font état des « circonstances⁹² » de création de l'image. Roche fonctionne ainsi sur deux registres, celui de l'autoportrait photographique, mais aussi sur celui de l'autobiographie littéraire qui vient compléter en quelque sorte l'image. Denis Roche a un jour affirmé ceci : « J'écris pour être seul, je photographie pour disparaître. » Nulle autre phrase ne pourrait être plus juste, car lorsqu'il active le déclencheur, Roche passe dans le temps, il disparaît, au moment même où il tente de se fixer comme tous ces éléments (la mer, la balustrade, le ciel, Françoise et le photographe) qui se sont amalgamés à la surface de la vitre. Ils ont fait corps une fraction de seconde et la photographie rend compte, par ce photomontage naturel, de cette harmonie, de cette beauté, en cet autoportrait déjà perdu. Autrement dit, dans cette photographie, l'image et le monde se déroule en même temps, se reflètent mutuellement, échangent leur rôle de modèle et de signe. Le temps du reflet coïncide avec la simultanéité de l'être-là. La représentation physique du photographe, du moins clairement, n'est pas indispensable pour désigner cette photographie comme autoportrait. Le reflet, icône indicielle, peut à elle seule légitimer l'appellation d'autoportrait parce qu'elle entretient la double qualité de monstration et de ressemblance. Cette dernière ne renvoie pas une image aussi ressemblante que ne le ferait le

⁹⁰ Neyrat, Yvonne, *L'art et l'autre. Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 113.

⁹¹ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 98.

⁹² Terme créé par Denis Roche, les « circonstances » d'une photographie désignant l'entour de la prise de vue, son « histoire », cette montée des événements qui précipitent inéluctablement le déclenchement. Sorte de hors-champ, les « circonstances » relèvent du récit, de ce que l'image photographique ne dit pas, mais dont elle est une sorte de précipité.

miroir, image spéculaire par excellence, mais elle le fait avec un *degré d'iconicité* différent. Un signe iconique, comme l'est ici le reflet sur la vitre, se reconnaît selon divers degrés et à défaut de posséder toutes les propriétés du sujet représenté, il reproduit plutôt certaines conditions de perception de l'objet, plus précisément des codes de reconnaissance⁹³. L'artiste connaît ces codes préexistants, et selon Eco, possède la liberté de jouer avec eux, en les mélangeant et en les remaniant, toujours avec l'objectif d'en reconstruire de nouveaux. Roche, parmi bien d'autres artistes, procède de cette façon et élabore un nouveau langage autour de l'autoportrait photographique, un discours qui met de l'avant une esthétique de l'absence, de l'omniprésence, et en ce sens, la photographie de Roche se doit d'être considérée comme un autoportrait.

3.5 Conclusion

Malgré le fait que ces autoportraits aient été triés sur le volet parmi toute la production contemporaine et que chez certains artistes, ils ne constituent qu'un aspect de leur démarche artistique, il n'en demeure pas moins que cette tendance à déconstruire le visage, à le mutiler ou à l'omettre complètement, existe bel et bien. Tous ces exemples rendent compte, chacun à leur manière, d'une tendance majeure chez les photographes contemporains qui ne maintiennent plus l'aura sacrée du visage dans leur construction de l'autoportrait. Cette mutation s'opère d'une pluralité de façons, lesquelles ont été regroupées sous trois catégories d'esthétiques dans ce mémoire. Cette typologie proposée ici ne se veut pas fixe et exclusive, mais elle souhaite indiquer quelques-unes des directions empruntées et leur récurrence chez les photographes contemporains. Avec la multitude de formes qu'il prend, et comme en témoigne ces trois esthétiques, l'autoportrait contemporain veut peut-être signifier que l'être est toujours ailleurs que là où on le voit, et toujours perdu quand on croit l'avoir trouvé. C'est pourquoi, même achevé et dans le regard qu'il nous adresse, l'autoportrait n'a pas de fin.

⁹³ Eco, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, c1972.

CONCLUSION

Le but visé par ce mémoire était de présenter diverses modalités de l'autoportrait à travers la pratique photographique contemporaine des années 1960 à 1990. Ces modalités ont pu être envisagées à partir des qualités formelles et iconographiques de huit autoportraits issus de la pratique artistique de huit artistes. La sélection de ces autoportraits s'est faite sur une base commune à toutes ces images, soit la construction d'un autoportrait fondée sur le masquage, le brouillage, l'oblitération et l'omission, dans un premier temps, du visage, et dans un deuxième temps, du corps entier. Nous l'avons dit en introduction, l'objectif n'était pas de répertorier tous les procédés de « fabrication » de l'autoportrait contemporain, mais de souligner la récurrence de certains de ces motifs.

Pour ce faire, il a d'abord été question, dans le premier chapitre, de l'histoire du portrait et de l'autoportrait à travers le médium de la peinture, le tout réalisé avec une approche chronologique qui effectuait un panorama plutôt exhaustif de ces deux genres. Il a été démontré que les origines du portrait pouvaient remonter à l'époque paléolithique où certaines formes de rituel de commémoration s'apparentaient à ce genre dont l'appellation était jusque-là non officialisée. Nous avons également souligné la valeur moindre qui était attribuée à la ressemblance au cours du Moyen-Âge au profit d'une imagerie propagandiste à vocation essentiellement religieuse. Par la suite, c'est le contexte de l'époque gothique et le retour aux valeurs terrestres qui marquent la réapparition de l'importance de la ressemblance dans la pratique du portrait. Autre point marquant de ce retour du concept de ressemblance ont été les variations concernant la définition du mot « portrait ». En Italie comme en France, quoi que plus tardivement, les dictionnaires ont ratifié que le mot « portrait » allait s'appliquer uniquement à la représentation de l'homme et ce, avec le plus grand souci de ressemblance au modèle. *Mimésis* et portrait sont dès lors devenus indissociables. La

Renaissance incarne, quant à elle, la période de renouvellement du portrait qui devient un genre privilégié par les cours princières et par l'Église. La Renaissance est aussi le lieu d'un changement majeur entourant le statut de l'artiste. Ce dernier voit la valeur de son travail reconnu à l'intérieur du cercle fermé des arts libéraux qui avait jusqu'alors exclu la peinture. Mais la reconnaissance attribuée à l'artiste et au médium de la peinture ne va pas sans faire de débat autour de la relation que doit entretenir le peintre par rapport à la ressemblance, à la mimésis. Le XV^e siècle marque également le rôle joué par le miroir dans la théorie de l'image en regard de la religion chrétienne qui fait de la peinture le véhicule de l'historiographie ecclésiastique. Le miroir a aussi été un acteur important dans le domaine de la peinture, faisant parfois référence au mythe de Narcisse pour légitimer que la peinture se devait d'être une copie de la réalité. Par cette orientation factice que prend la peinture, il est aussi évident de constater comment les artistes de la Renaissance se sont appropriés le corps et sa gestuelle pour traduire, de manière codifiée, l'intériorité, l'âme d'un sujet.

Évidemment, omettre de parler du contexte français aurait été un erreur. Subissant sensiblement la même évolution, quoique plus tardivement que l'Italie, la France adopte les mêmes préceptes artistiques en matière de portrait. C'est avec le XVIII^e siècle que la France marque un tournant majeur dans l'histoire de la peinture avec la création de l'Académie royale où les arts sont rapidement devenus soumis aux ordonnancements du roi. Le XIX^e siècle allait remédier à cette situation en s'appropriant un genre plutôt négligé jusque-là : l'autoportrait. Le siècle romantique, en opposition avec le siècle de la raison qu'incarnait le XVIII^e, est au plus près des sentiments et des émotions, célébrant la grandeur de la nature. L'autoportrait était le genre par excellence pour illustrer ce retour à la subjectivité, concept clé du XIX^e. Nous avons vu par la suite que l'avènement de la photographie allait, lui aussi, profiter aux genres de l'autoportrait, et aussi du portrait. Apparu au début du XIX^e siècle, ce nouveau médium a matérialisé ce à quoi aspiraient les peintres académiciens dans leurs tableaux : une représentation fidèle de la réalité. Dans ses débuts, la photographie a toutefois éprouvé de la difficulté à trouver un vocabulaire qui lui soit propre, optant plutôt pour la reprise des thèmes de la peinture. C'est dans le deuxième chapitre que nous nous sommes

attardés plus en profondeur aux nouveaux enjeux instaurés par le médium de la photographie au cours du XIX^e et du XX^e siècles en matière de portrait et d'autoportrait.

En effet, le deuxième chapitre traitait du changement de paradigme instauré par la photographie dans le domaine de l'art. Au départ au service de la documentation, ce nouveau médium s'est rapidement retrouvé au centre d'un débat sur la nature de l'image qui interrogeait la valeur de ses qualités artistiques. Au XIX^e siècle, comme à la Renaissance, l'artiste s'est trouvé aux prises avec la définition de sa pratique, en tant que photographe, mais aussi du médium qu'il pratiquait. Ce n'est que vers la moitié du siècle que la photographie acquiert un statut équivalent aux autres pratiques artistiques et sa valeur se voit désormais reconnue dans le domaine de l'art. Parallèlement à la définition de la pratique photographique, il a été souligné que l'autoportrait et le portrait faisaient de plus en plus d'adeptes; la photographie permettant la démocratisation de ce genre autrefois réservé aux classe bourgeoises. À l'aube du XX^e siècle, par contre, nous avons mis en lumière le changement qui s'est opéré chez les photographes, et conjointement dans le domaine de la peinture; c'est-à-dire la rupture d'avec la ressemblance dans les modes de représentation. L'autoportrait est devenu le genre de prédilection pour les artistes en quête de vérité et qui placent le concept d'identité au cœur de leurs préoccupations. On rejette la manière traditionnelle de faire pour se tourner vers des procédés plus marginaux et ce qui pouvait se concevoir à l'époque comme anecdote ou comme accident a été lucidement investi d'une valeur plastique par les photographes modernes du XX^e siècle¹. Ce chapitre fait également état de la situation de l'autoportrait dans l'art contemporain mettant en évidence l'héritage issu des avant-gardes. Le passage de la modernité à la post-modernité fut également marqué par l'apparition de nouvelles théories, si l'on pense aux philosophes de la *différance* que sont Derrida et Deleuze, qui permettent un discours encore plus étoffé en ce qui a trait à la notion d'identité et à l'autoportrait lui-même. Il a aussi été établi que la pratique contemporaine témoigne d'une approche plus radicale en matière d'autoportrait photographique, une

¹ Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003, p. 36.

tendance où le visage n'est plus le concept unificateur ou pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer, où l'autoportrait est plutôt « anti-portrait ». Le flou, la lacération de la surface sensible (pellicule photographique), l'agrandissement démesuré du détail, le masquage, le morcellement de l'image, tous ces procédés rendent compte d'une mutation, non pas définitive, mais très visible dans l'art contemporain, d'où l'intérêt de ce mémoire.

Le troisième chapitre expose, quant à lui, les paramètres de la recherche, énonçant les trois catégories sous lesquelles sont regroupés les différents autoportraits. Un retour sur le XX^e siècle, mais spécifiquement sur le développement de l'autoportrait, s'est avéré nécessaire afin de constater l'influence prépondérante des avant-gardes sur la photographie contemporaine. Il a été établi que les autoportraits en ombre portée et employant le reflet comme procédés de base avaient été exploités par les photographes modernes tels que André Kertész, Laszlo Moholy-Nagy ou Man Ray. Plusieurs auteurs ont été cités (Pascal Bonafoux, Richard Sobieszek, André Rouillé, Jean-François Lyotard) afin de soutenir nos propos et confirmer la récurrence de quelques-unes de ces modalités dans l'autoportrait photographique. Nous avons proposé trois esthétiques : celle du recouvrement, celle de la métonymie et celle du reflet, chacune se basant essentiellement sur les qualités formelles de huit autoportraits sélectionnés. L'esthétique du recouvrement faisant référence à des œuvres dont le sujet était partiellement caché ou masqué, soit par un aplat de peinture sur l'image, soit par un élément venant bloquer la vue dans l'image elle-même. Le plus souvent, c'était le visage auquel l'artiste s'attaquait. L'esthétique de la métonymie, quant à elle, regroupait des œuvres qui faisaient figurer une partie pour le tout, et dans ces cas-ci, une partie du corps attestait de la présence de l'artiste. La fragmentation et l'agrandissement exacerbé d'un fragment de corps étaient les moyens privilégiés pour construire l'autoportrait. Le visage était, pour chacune des œuvres, complètement absent de l'image et le corps se résumait à un élément métonymique. Et en ce qui concerne l'esthétique du reflet, elle se fondait sur la représentation d'un signe indiciel (ombre portée, reflet en vitrine) qui assurait la présence du portraituré grâce à un rapport de contiguïté. Dans ces autoportraits, le sujet n'était physiquement plus présent dans l'image.

Le miroir, tout comme le genre de l'autoportrait, joue un rôle fondateur dans la construction du moi. Il est cette surface réfléchissante sur laquelle nous pouvons projeter notre esprit, notre âme et notre imaginaire pour nous construire. Par l'entremise de ce mémoire, il a été démontré que ce dialogue avec le miroir a fait l'objet d'un renversement depuis le XX^e siècle, mutation qui s'est systématisée jusqu'à devenir l'une des tendances dominantes de l'art contemporain. Cette dernière consiste à omettre la présence du visage et du corps dans la conception de l'autoportrait. Paradoxalement, ce sont ces deux figures qui avaient jusqu'alors défini ce genre. Ce changement de paradigme s'opère de diverses manières, si l'on se réfère aux trois catégories d'esthétique, et dans différents médiums, dont celui de la photographie. Ce n'est pas l'autoportrait qui est en voie de disparition, mais plutôt une certaine pragmatique du visage, c'est-à-dire la manière traditionnelle d'appréhender le visage comme une donnée fixe de l'identité. Reconnaître ce fait, c'est admettre que l'autoportrait puisse ne pas être mimétique, comme en a fait état ce mémoire, et c'est lui accorder un potentiel de subversion et d'invention essentiel à sa pérennité.

APPENDICE A

PRÉSENTATION DES FIGURES



Figure 1.1 *L'empereur Justinien et l'impératrice Théodora*, vers 547, mosaïque, Église San Vitale, Ravenne, ©Dagli Orti.



Figure 1.2 Cenni di Peppo Cimabue (1240-1302), *La Flagellation du Christ*, c.1280, tempera sur panneau de peuplier, 24,77 x 20 cm, Frick Collection, New York, 1950.



Figure 1.3 Konrad Witz (1400?-1445?), *Pietà*, c. 1440, huile et tempera sur panneau, 33,34 x 44,45 cm, Don de Mme Helen Clay Frick, 1981, Frick Collection, New York.



Figure 1.4 Giotto (1267/1276-1337), *Allégorie de la colère*, 1302-1305, fresque, 50 x 46,25 cm, Chapelle Scrovegni, Église de l'Arena, Padoue.



Figure 1.5 Van Eyck (1391/1400-1441), *Les époux Arnolfini*, 1434, huile sur chêne, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londres.



Figure 1.6 Jean Fouquet (1420-1478/1481), *Portrait de Charles VII*, vers 1454-1455, huile sur bois, 98,8 x 84,5 cm, Paris, Musée du Louvre, département des peintures, photo crédit RMN – G. Blot.



Figure 1.7 Antonello da Messina (1429/1430-1479), *Portrait d'un homme*, vers 1475, huile sur panneau, 35,6 x 25,4 cm, National Gallery, Londres.

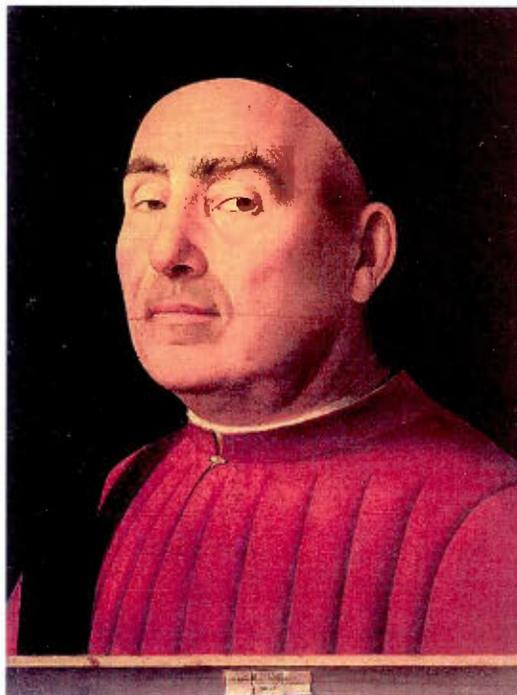


Figure 1.8 Antonello da Messina (1429/1430-1479), *Portrait d'un inconnu*, 1476, huile sur bois, 30 x 25 cm, Museo della Fondazione Culturale Mandralisca, Cefalù, Palerme.



Figure 1.9 Michel-Ange (1475-1564), *Le Jugement dernier* (autoportrait en la dépouille de Saint Bartholomé – détail à droite), 1536-1541, fresque, Chapelle Sixtine, Vatican, Rome.

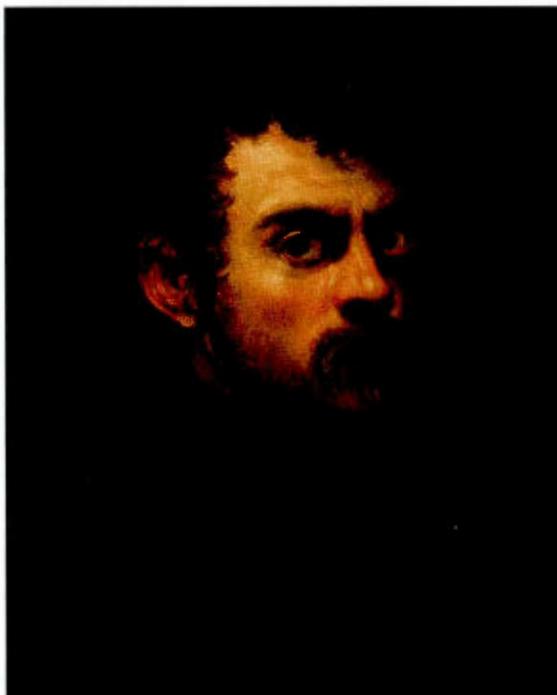


Figure 1.10 Le Tintoret (1518-1594), *Autoportrait*, vers 1545-1550, huile sur toile, 45,7 x 38 cm, Museum of Art, Philadelphie.



Figure 1.11 Rembrandt (1606-1669), *Autoportrait*, 1658, huile sur toile, 131 x 102 cm, Frick Collection, New York.



Figure 1.12 Albrecht Dürer (1471-1528), *Autoportrait*, 1500, huile sur toile, 67 x 49 cm, Alte Pinakothek, Munich.



Figure 1.13 Botticelli (1444/45-1510), *L'Adoration des Mages* (détail à droite), 1476, tempera sur bois, 111 x 134 cm, Uffizi, Florence.

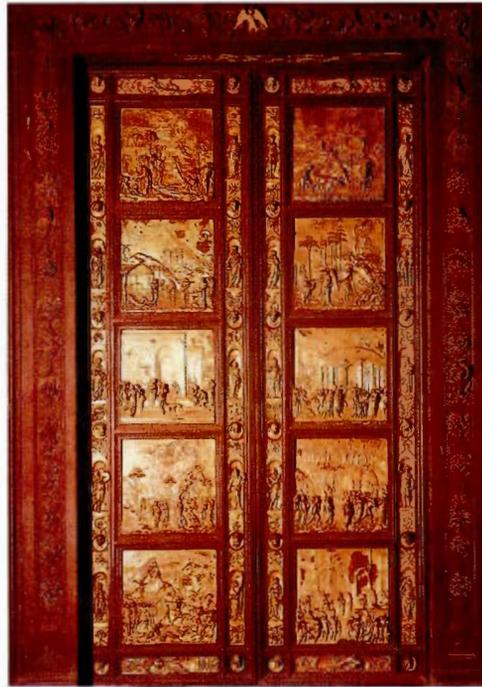


Figure 1.14 Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *Les portes du paradis*, 1450, bronze et bois, Baptistère de Florence.



Figure 1.15 Lorenzo Ghiberti, *Autoportrait*, 1450, détail de l'encadrement en bronze doré, portes du paradis, Baptistère de Florence.



Figure 1.16 Gustave Courbet (1819-1877), *Autoportrait ou Le Désespéré*, 1841, huile sur toile, 45 x 54 cm, collection particulière.



Figure 1.1 Jean-François Millet (1814-1875), *Autoportrait*, 1845-1846, crayon et craie noire sur papier bleu-gris, 56,2 x 45,6 cm, Musée du Louvre, Paris.

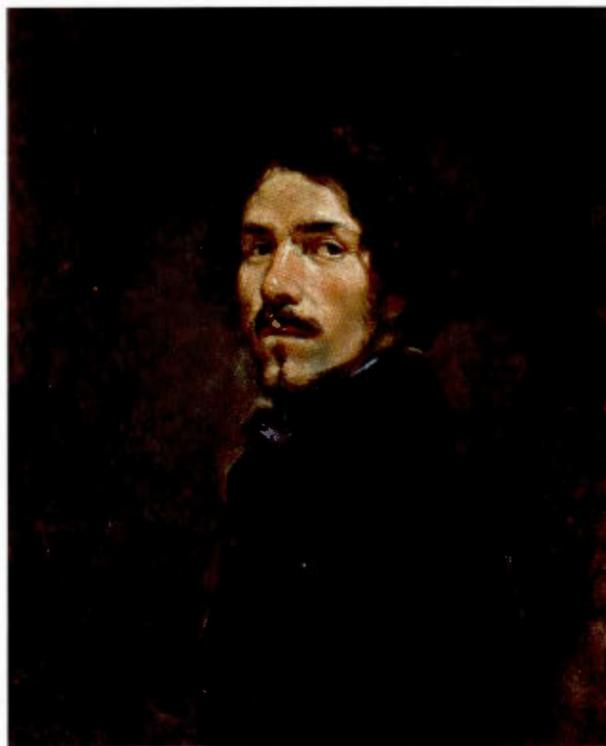


Figure 1.18 Eugène Delacroix (1798-1863), *Autoportrait*, vers 1842, huile sur toile, 66 x 54 cm, Uffizi, Florence.

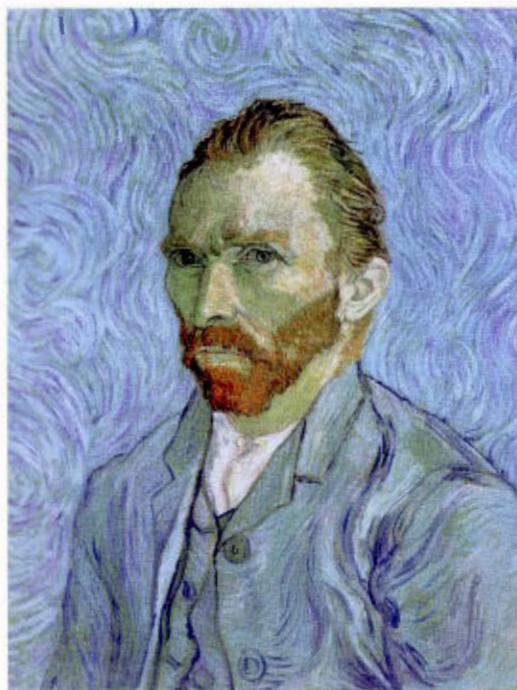


Figure 1.19 Vincent Van Gogh (1853-1890), *Autoportrait*, 1889, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Figure 1.20 Édouard Vuillard (1868-1940), *Autoportrait*, vers 1892, huile sur toile, 38,4 x 46,2 cm, collection particulière.



Figure 2.1 Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait en noyé*, 1840, 1,92 x 1,88 cm, épreuve positive directe, Société Française de Photographie, Paris.



Figure 2.2 Alphonse Bertillon (1853-1914), *Fiche anthropométrique signalétique n°12 de Moulin/Bazin*, 1894-1898, Photothèque Ducatez/Bertillon.



Figure 2.3 Gustave Le Gray (1820-1884), *Autoportrait*, vers 1850-1852, tirage sur papier salé d'après un négatif sur verre au collodion, 2 x 1,47 cm, ovale, ancienne collection Georges Sirot, ©Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie.

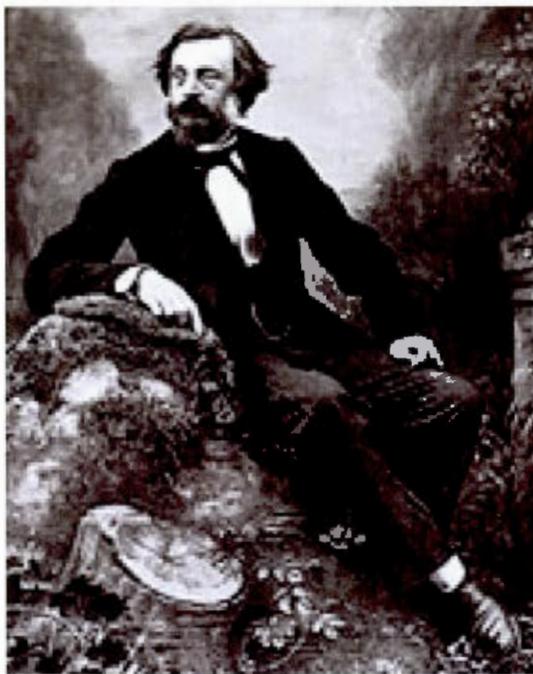


Figure 2.4 Charles Nègre (1820-1880), *Autoportrait*, 1869, 11 x 9 cm.



Figure 2.5 John Gutmann (1905-1998), *Self Portrait, San Francisco*, 1934 (tirage plus tardif),
épreuve argentique, 22,23 x 19,69 cm, The Audrey and Sydney Irmas Collection, Los Angeles County
Museum of Art.



Figure 2.6 André Kertész (1894-1985), *Autoportrait*, 1927, tirage argentique, 15,5 x 14,5 cm, Patrimoine photographique, Ministère de la culture, Paris.



Figure 2.7 Walker Evans (1903-1975), *Autoportrait, Juan-les-Pins*, 1927 (détail), Quatre papiers au gélatino-bromure, 6,1 x 3,7 cm chacune, The Audrey and Sydney Irmas Collection, Los Angeles County Museum of Art.

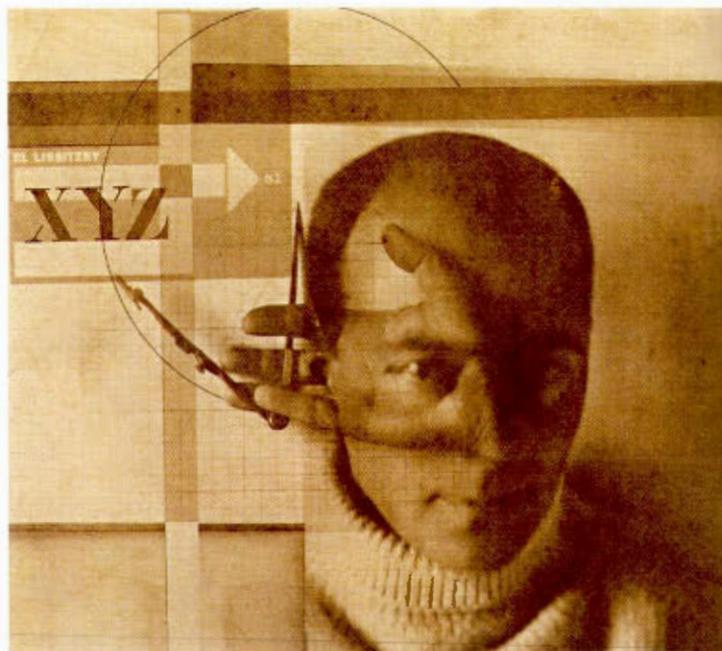


Figure 2.8 El Lissitzky (1890-1941), *Autoportrait ou Le Constructeur*, 1924, surimpression photographique, encre, crayon et gouache, 11,3 x 12,5 cm, State Tretyakov Gallery, Moscou.



Figure 2.9 Max Ernst (1891-1976), *Autoportrait*, 1920, Collage, dessin et photographie, 17,6 x 11,5 cm, collection particulière.



Figure 2.10 John Heartfield (1891-1968), *John Heartfield et le commissaire de police Zörgiebel*, 1929, photomontage, 28 x 21 cm, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.



Figure 2.11 Man Ray (1890-1976), *Autoportrait à la caméra*, 1932, épreuve argentique, 28,5 x 21,8 cm, ©Man Ray Trust ARS-ADAGP.



Figure 2.12 Edward Steichen (1879-1973), *Autoportrait, Milwaukee*, 1898, épreuve au platine, 19,1 x 9,2 cm, collection particulière.



Figure 2.13 Léon Gimpel (1878-1948), *Autoportrait au miroir déformant*, 1900.



Figure 2.14 Claude Cahun (1894-1954), *Autoportrait au miroir*, vers 1928, tirage argentique, 30 x 24 cm.



Figure 2.15 Andy Warhol (1928-1987), *Camouflage Self-Portrait*, 1986, sérigraphie sur polymère peint sur toile, 203,3 x 203,2 cm, collection particulière.



Figure 2.16 Pierre Molinier (1900-1976), *Autoportrait*, photographies déchirées, courtesy Galerie Kamel Mennour, ©Pierre Molinier.

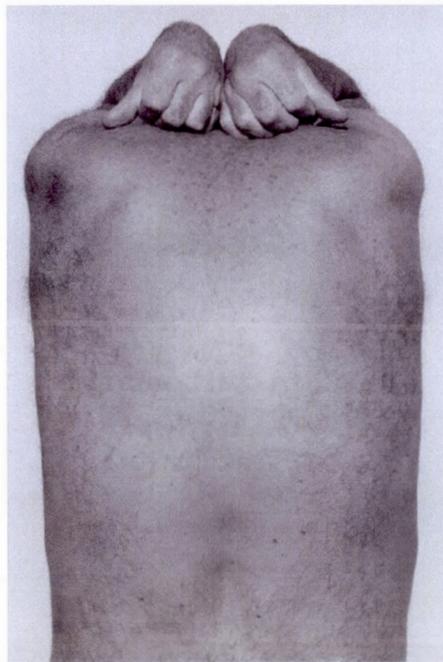


Figure 2.17 John Coplans (1920-2003), *Autoportrait (Poings au-dessus du dos)*, 1984, papier au gélatino-bromure, 132,1 x 109,2 cm, Fondation Georges B. and Jenny R. Mathews.

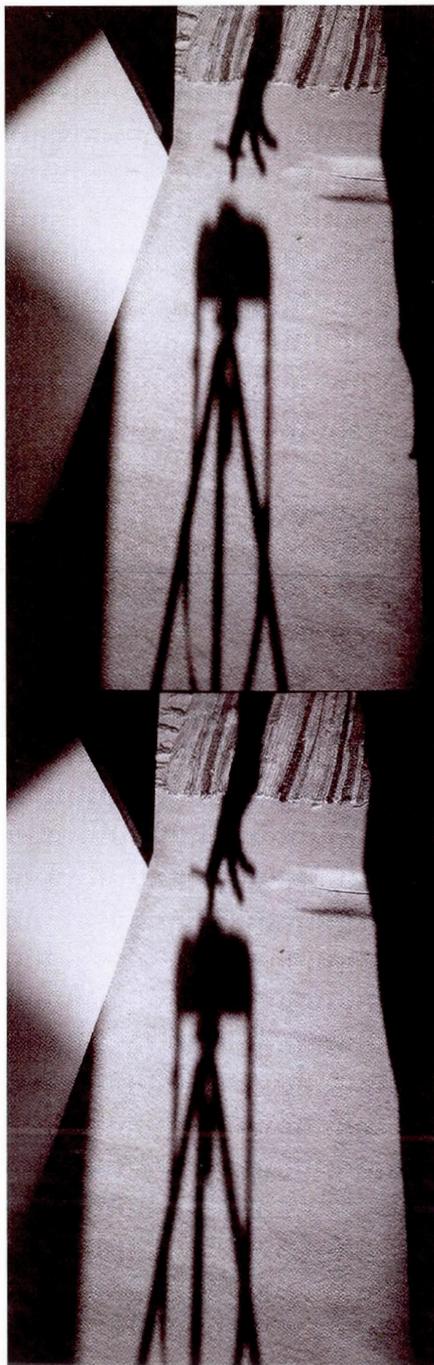


Figure 2.18 Denis Roche (1937-), *11 octobre 1987, Paris, La Fabrique*, deux contacts successifs, Musée Nicéphore Niépce, Chalon-sur Saône, courtesy Galerie le Réverbère, Lyon.

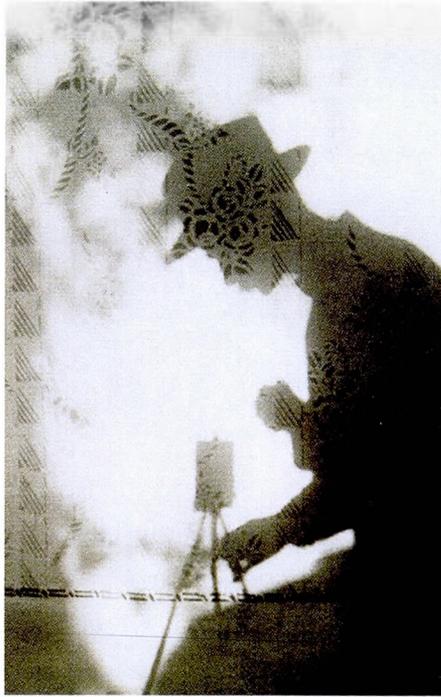


Figure 3.1 Istvan Hanga (1907-?), *Ombre et appareil*, c. 1933, collection Daniela Dangoor, Hungarian Museum of Photography.



Figure 3.2 Laszlò Moholy-Nagy (1895-1946), *Ascona ou La Sarraz*, 1926-1928, Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, courtesy Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor.

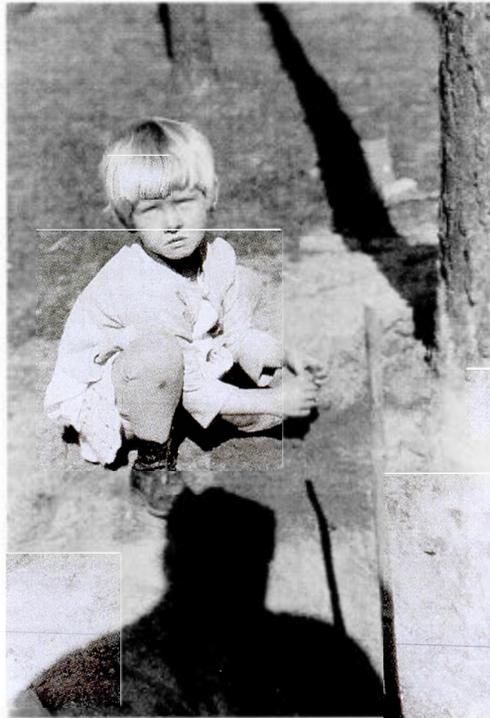


Figure 3.3 Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), *La fille d'Oscar Schlemmer, Ascona, 1926*, Musée hongrois de la photographie, courtesy Hattula Moholy-Nagy, Ann Arbor.

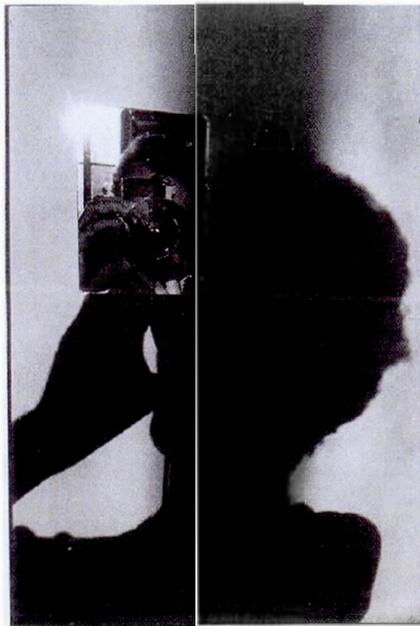


Figure 3.4 Ugo Mulas (1928-1973), *L'opération photographique, autoportrait pour Lee Friedlander, 1970, 2^e vérification*, courtesy Melina Mulas, Milan.



Figure 3.5 Eugène Atget (1857-1927), *Antiquités*, 21 faubourg Saint Honoré, Paris, 1902, Bibliothèque nationale de France, Paris.

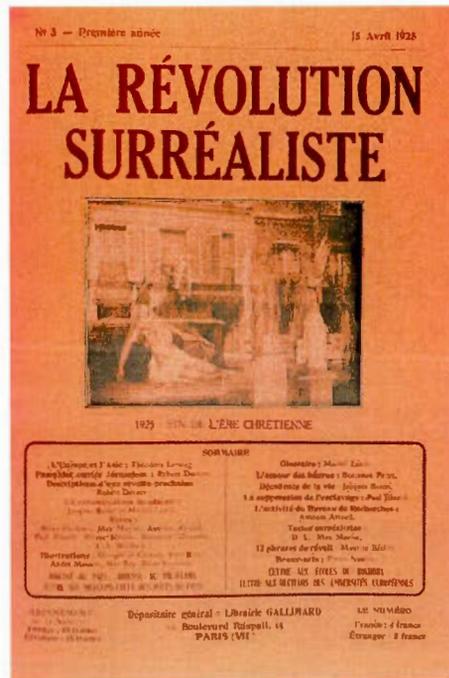


Figure 3.6 Man Ray, *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, couverture, SABAM Belgium 2002.



Figure 3.7 Lisette Model (1901-1983), *Premier reflet, New York*, 1939-1940, Lisette Model Estate, courtesy Galerie Baudoin Le Bon, Paris.



Figure 3.8 Lee Friedlander (1934-), *New Orleans, Louisiana*, 1968, 25,7 x 17,8 cm, Princeton University Art Museum.



Figure 3.9 Arnulf Rainer (1929-), *Angst*, 1969-1973, série *Face-Farces*, huile sur photographie, 120 x 88 cm, collection particulière.

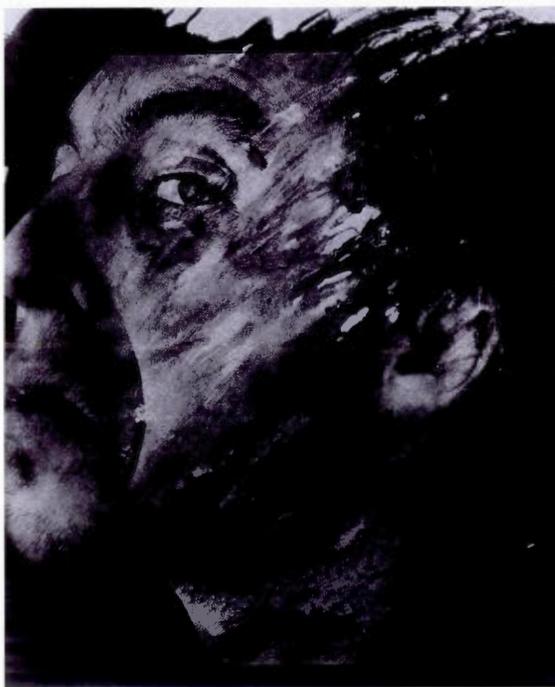


Figure 3.10 Dirk Braeckman (1958-), *Autoportrait*, 1985, collection European House of Photography, Paris.

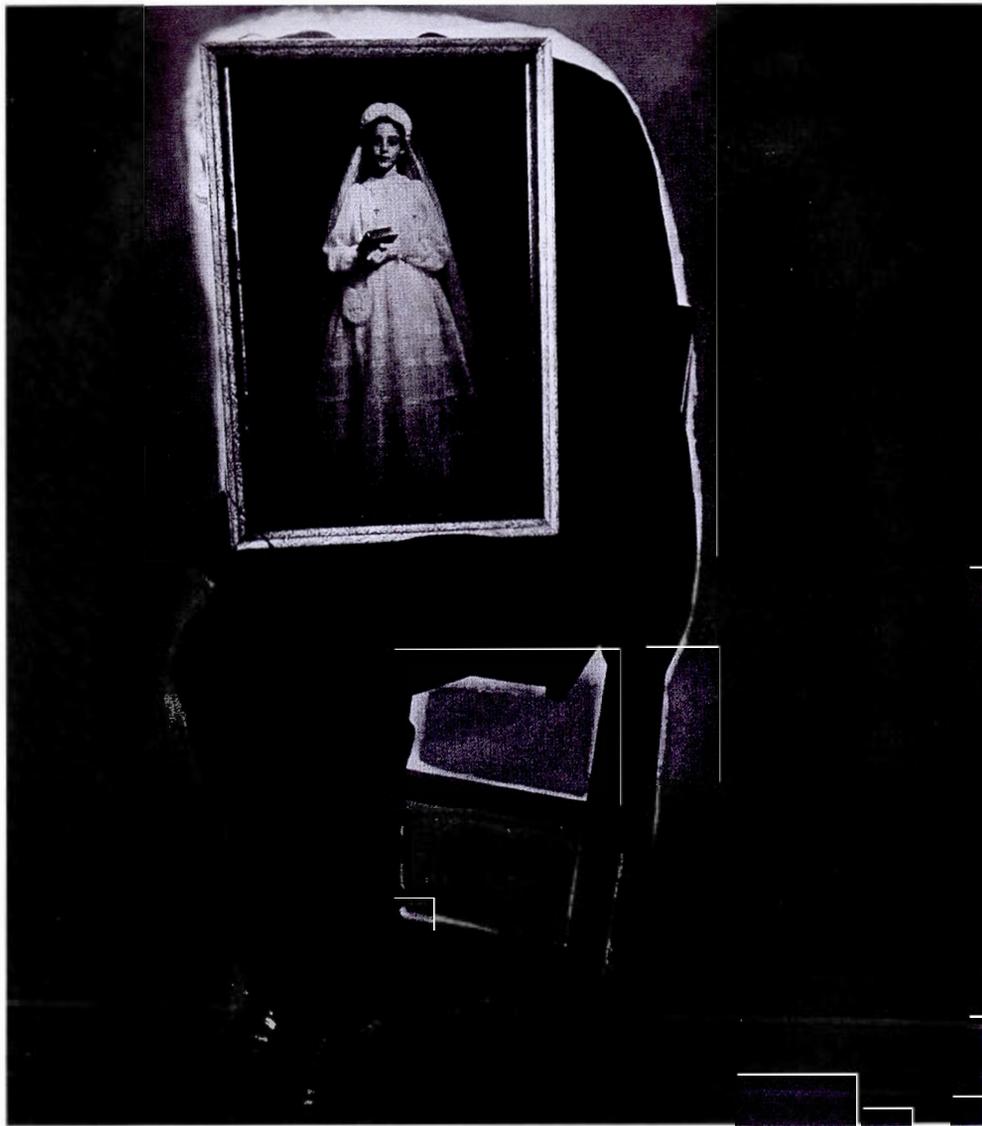


Figure 3.11 Dirk Braeckman (1958-), *Autoportrait avec ma mère*, 1988, tirage argentique, 110 x 110 cm.



Figure 3.12 Dieter Appelt (1935-), *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atembauch Schafft*, 1977, tirage argentique, 50 x 60 cm, Galerie Kicken, Berlin.



Figure 3.13 John Coplans (1920-2003), *Hand, Palm*, 1999, tirage argentique, 66 x 84 cm.

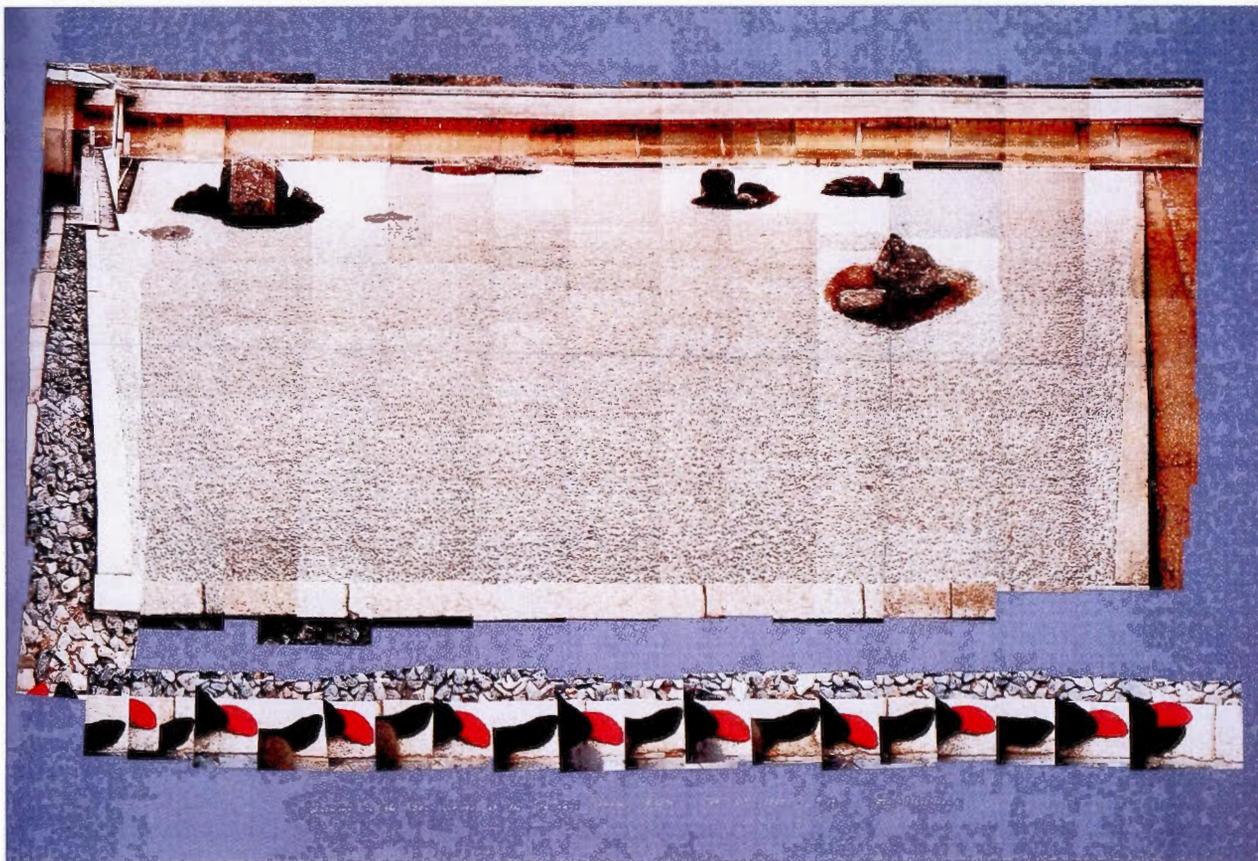


Figure 3.14 David Hockney (1937-), *En marchant dans le jardin zen de Ryoanji, Kyoto*, 1983, collage photographique, 101,6 x 158,8 cm.



Figure 3.15 Tim Hawkinson (1960-), *Blindspot*, 1991, photomontage, 55,9 x 40,6 x 1,9 cm, collection de Tony et Gail Ganz, Ace Gallery, Los Angeles.



Figure 3.16 Lee Friedlander (1934-), *Canyon de Chelly, Arizona*, 1983, tirage argentique, 28 x 35,5 cm.

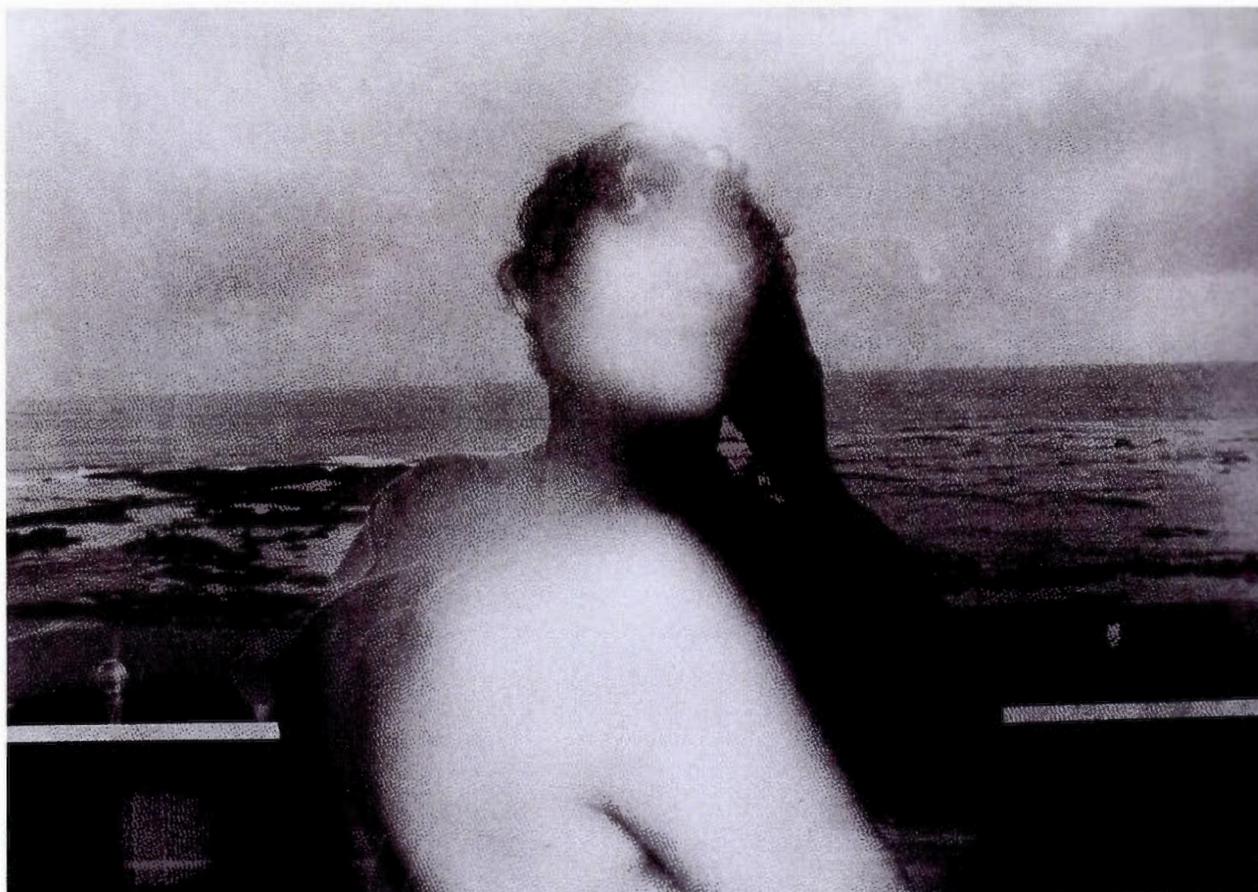


Figure 3.17 Denis Roche (1937-), 24 décembre 1984, Atlantic hôtel, chambre 301, tirage argentique, 27 x 19 cm.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Livres

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, préface, traduction et notes par Jean Louis Schefer, Paris, Macula Dedale, 1992.

Amar, Jean-Pierre, *La photographie. Histoire d'un art*, Aix-en-Provence, Édisud, c1993.

Avril, Nicole, *Le roman du visage*, Paris, Plon, 2000.

Barasch, Moshe, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, University Press, 1994.

Barthes, Roland, *La Chambre claire*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, c2002.

Baudelaire, Charles, « Salon de 1889 », in *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962.

Bell, Julian, *Cinq cents autoportraits*, Paris, Phaidon, 2000.

Berenson, Bernard, *The Aesthetics and History in the Visual Art*, New York, Pantheon Books, 1948.

Breton, André, « L'Amour fou » (1937), *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1992.

Cahun, Claude, *Aveux non avemus*, préface de Pierre Mac Orlan, Paris, Édition du Carrefour, 1930.

Castelnuovo, Enrico, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, G. Monfort, 1993.

Cawley, Charles, « Refletage », in *History of Photography*, vol. 19, n° 3, 1995, p. 272.

Chéroux, Clément, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.

Damisch, Hubert, *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie. Essais*, Paris, Seuil, c2001.

- Danto, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1981.
- Deschamps, Bernadette, *Histoire de l'art*, Paris, Hachette, 1995.
- De Vinci, Léonard, *Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.
- Durand, Régis, *Le temps de l'image. Essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995.
- Eco, Umberto, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, c1972.
- Félibien, André, *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris, J.-B. Coignard, 1690.
- Friedlander, Lee, *Autoportrait. Photographies de Lee Friedlander* (introduction par John Szarkowski), Paris, Centre National de la Photographie, 1992.
- Goffman, Erving, *The Presentation of the Self in Everyday Life*, Edinburgh, Londres, Allen Lane the Penguin Press, c1956.
- Goldberg, Edward L., *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton, N.J., Princeton University Press, c1988.
- Gombrich, Ernst H., *Ombres portées. Leur représentation dans l'art occidental*, Paris, Gallimard, c1996.
- Greenblatt, S., *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1984.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1997.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- Lévinas, Emmanuel, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991.
- Lyotard, Jean-François, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Malle, Loïc, *Lee Friedlander*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987.

- Mancini, Giulio, *Considérations sur la peinture* (vers 1614-1628), éd. par Adriana Marucchi, Rome, 1956.
- Marin, Louis, « Les traverses de la vanité », in *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Mauron, Véronique, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Édition Hazan, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- Model, Lisette, cité par Jain Kelly, *Darkroom 2*, New York, Lustrum Press, 1978.
- Moholy-Nagy, Laszlo, *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (traduit de l'allemand par Catherine Wermester), Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Montaigne, Michel de, *Les Essais de Michel de Montaigne*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.
- Moulin, Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle*, Paris, Adam Biro, 1999.
- Nancy, Jean-Luc, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- Neyrat, Yvonne, *L'art et l'autre. Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Panofsky, Erwin, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, vol. I, New York, Harper & Row, 1971.
- Peirce, Charles S., *Écrits sur le signe* (anthologie de textes choisis, traduits et présentés par Gérard Deledalle), Paris, Seuil, 1978.
- Phay-Vakalis, Soko, *Le miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, Harmattan, 2001.
- Pommier, Édouard, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- Reinach, Adolphe, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet*, Paris, Macula, 1985.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, 2000.
- Roche, Denis, *Ellipse et laps* (préface d'Hubert Damisch), Paris, Maeght Éditeur, 1991.

- Roche, Denis, *Les preuves du temps* (préface de Gilles Mora), Paris, Le Seuil, 2001.
- Rosset, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.
- Salluste, *La Conjuración de Catalina. La Guerre de Jugurtha. Fragments des Histoires*, texte traduit par A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Schneider, Norbert, *L'art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Köln, Taschen, c1994.
- Sennequier, Geneviève, *Miroirs. Jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, A. Somogy, 2000.
- Sontag, Susan, *Under the Sign of Venus*, New York, Vintage Books, 1978.
- Steiner, Barbara et Yang, Jun, *Autobiographie*, Paris, Thames & Hudson, c2004.
- Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.
- Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.
- Varnedoe, Kirk, *Au mépris des règles. En quoi l'art moderne est-il moderne?*, Paris, Adam Biro, 1990.
- Vasari, Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. IX, Paris, Berger-Levrault, 1981.
- Webb, Peter, *David Hockney*, traduit par Pierre Saint-Jean, Paris, La Différence, 1991.
- West, Shearer, *Portraiture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004.
- Zuffi, Stefano, *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 2001.

Périodiques

- Baqué, Dominique, « L'impossible visage : le visage comme énigme », *Art press*, n° 317, novembre 2005, pp. 42-52.
- Bernier, Christine, « Portrait de soi », *Etc. Montréal*, n° 68, déc. 2004/janv./fév. 2005, pp. 8-13.
- Bernier Christine, « Portrait de l'autre », *Etc. Montréal*, n° 69, mars/avril/mai 2005, pp. 5-10.

- Chevrier Jean-François, « John Coplans », *Photographies*, n° 8, septembre 1985, pp. 92-95.
- Dubois, Philippe, « L'ombre, le miroir et l'index », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, pp. 16-28.
- Durand, Régis, « Portraits exorbités », *Art press*, n° 120, décembre 1987, pp. 22-25.
- Ewing, William, « Making Faces. The portrait is dead/Je t'envisage – La disparition du portrait », *Next Level*, n° 4, 2003, pp.13-15.
- Foucault, Michel, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF, pp. 23-27.
- Frizot, Michel, « Portrait d'identité, identité du portrait », *Art press*, n° 120, déc. 1987, pp. 7-10.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, « Retrait de l'artiste en deux personnes », *Parachute*, n° 25, hiver 1981, pp. 10-14.
- Lageira, Jacinto, « Ton visage et le mien », *Artstudio*, no° 21, été 1991, pp. 66-77.
- Lang, Luc, « Cindy Sherman : un visage pour signature », *Artstudio*, n° 21, été 1991, pp. 112-119.
- Le Bot, Marc, « Jean Le Gac : autoportraits de dos », *Artstudio*, no° 21, été 1991, pp. 122-127.
- Lejeune, Philippe, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit*, n° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF, 1983, pp. 11-14.
- Lupien, Jocelyne, « Tim Hawkinson : le corps comme lieu de la sculpture », *Espace*, n° 51, printemps 2000, pp. 11-13.
- Marin, Louis, « Variations sur un portrait absent », *Corps écrit*, no° 5 (L'autoportrait), Paris, PUF, 1983, pp. 17-19.
- Phéline, Christian, « L'image accusatrice », *Les Cahiers de la photographie*, n° 17, 1985, pp. 25-33.
- Poivert, Michel, « Hippolyte Bayard et la préhistoriographie de la photographie », *Revue de l'art*, septembre 2003, pp. 25-30.
- Rose, Barbara, « Self-Portraiture. Theme with a Thousand Faces », *Art in America*, vol. 63, jan./fév. 1975, pp. 66-73.
- Rouillé, André, « Éclipses du visage », *La Recherche photographique*, n° 14, été 1993, p. 4.

Tuffelli, Nicole, « Arnulf Rainer : la mise en abîme du portrait », *Artstudio*, n° 21, été 1991, pp. 86-93.

Entretiens/Colloques

Argand, Catherine, « Entretien avec Denis Roche », *Lire*, mai 2001, pp. 18-20.

Bernier, Christine, « Entrevue avec Pascal Bonafoux », *Etc. Montréal*, n° 68, déc. 2004/jan./fév. 2005, pp. 14-16.

Lacan, Jacques, *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, Communication au 14^e Congrès psychanalytique international, Marienbad, International Journal of Psychoanalysis, 1937.

Catalogues d'exposition

Arbaïzar, Philippe, « Portraits, singulier pluriel », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997.

Aubenas, Sylvie et Biroleau, Anne, *Portrait/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003.

Bajac, Quentin et Canguilhem, Denis, *Le photographe photographié. L'autoportrait en France 1850-1914*, Paris, Paris Musées, Maison de la photographie, 2004.

Billeter, Erika, *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Bern, Musée cantonal des Beaux-Arts, c1985.

Braeckman, Dirk, « Portraits limites », in *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997.

Buchloh, Benjamin, « Residual Resemblance : Three Notes on the Ends of Portraiture », in *Face-Off. The Portrait in Recent Art*, ICA, Université de Pennsylvanie, 1994, p. 53-69.

Buisine, Alain, « Vitrites et simulacres » et « Le reflet du photographe », in *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994.

- Chevrier, Jean-François, « John Coplans », in *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, c2005.
- Coplans, John, « Vu du dedans », in *John Coplans. Autoportraits*, Marseille, Musées de Marseille, Arles, Actes Sud, 1989, pp. 13-15.
- Corin, Ellen, « Au-delà du miroir, l'échappée du regard », in *Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine. Self-Portraits in Contemporary Photography*, Québec, J'ai VU, c2004.
- Cyroulnik, Philippe, *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, c. 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *L'empreinte*, Paris, Centre George Pompidou, 1997.
- Enaudeau, Corinne, « Vu de dos », in *À travers le miroir. De Bonnard à Buren* (dir. Claude Pétry), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.
- Fox, Howard N., « Speaking in Tongues : The Art of Tim Hawkinson » in *Tim Hawkinson*, New York, Whitney Museum of American Art, Los Angeles County Museum of Art, Distributed by Harry N. Abrams, 2005, pp. 30-43.
- Frizot, Michel, *Identités. De Disdéri au photomaton*, Paris, Centre national de la photographie, 1985.
- Gilbert, André, « Le photographe et son double », in *Autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine. Self-portraits in Contemporary Photography*, Québec, J'ai VU, c2004.
- Girardin, Daniel, « La photographie, invention majeure du XIX^e siècle », in *André Schmid (1836-1914)*, Musée de l'Élysée, Musée historique de Lausanne, 1998.
- Grillet, Thierry, «...Et voici que la peau de son visage rayonnait...», in *Portraits/Visages 1853-2003*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2003, pp. 11-15.
- Guideri, Remo, *Claudio Parmiggiani*, Paris, Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, 1989.
- Hoffman, Werner, *Arnulf Rainer. Mort et sacrifice*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre George Pompidou, 1984.
- Le Bart, Luce, « Du naïf au pionnier. Le cheminement d'une œuvre à l'origine artisanale », in Jean-Claude Lemagny (dir.), *Atget. Le pionnier*, Paris, Marval, 2001, p. 19-24.
- Lifson, Ben, « John Coplans », in *John Coplans. Autoportraits*, Marseille, Musées de Marseille, Arles, Actes Sud, 1989, pp. 47-56.

- Louis-Combet, Claude, « Du paraître comme de l'être : l'autoportrait », in *À visages découverts. Pratique contemporaine de l'autoportrait*, Montbéliard, Le 19 Centre régional d'art contemporain, c2005.
- Mayrand Céline, « Se révéler, disparaître », in *Autoportrait dans la photographie canadienne contemporaine. Self-Portraits in Contemporary Canadian Photography*, Québec, J'ai VU, c2004.
- Nuridsany, Michel, *Dialogue des ombres*, Paris, Paris Musées, 1997.
- Osterwold, Tilman, « Autoportraits – L'égoïsme de l'art », in *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, c1985, pp. 27-33.
- Pinet, Hélène, *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques de l'île de France*, Paris, A. Somogy, 1998, pp. 85-91.
- Rainer, Arnulf, *Arnulf Rainer. Facefarces. Bodyposes 1968-1975*, Galerie Stadler, Paris, 1975.
- Sayag, Alain, *Face à face. Portraits d'artistes dans les collections publiques de l'île de France*, Paris, A. Somogy, 1998, pp. 109-112.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Du portrait photographique », in *Portraits singulier pluriel 1980-1990*, Paris, Éditions Hazan, Bibliothèque nationale de France, 1997.
- Sobieszek, Richard A., *The Camera I. Photographic Self-Portraits from the Audrey and Sydney Irmas Collection*, Los Angeles County, Museum of Art, New York, H.N. Abrams, 1994.

Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie française*, t. II, Paris, Fayard, 1694, p. 534.
- Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition (1932-1935), tome 2, p. 474.
- Dictionnaire Petit Robert*, Montréal, Dicorobert Inc., 1993, p. 1452
- Richelet, Pierre, *Dictionnaire français*. t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpr. de l'édition de Genève, 1680), p. 194.