

ETC



Portraits en trois temps

Lucie Desjardins

Number 69, March–April–May 2005

Portrait de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35180ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

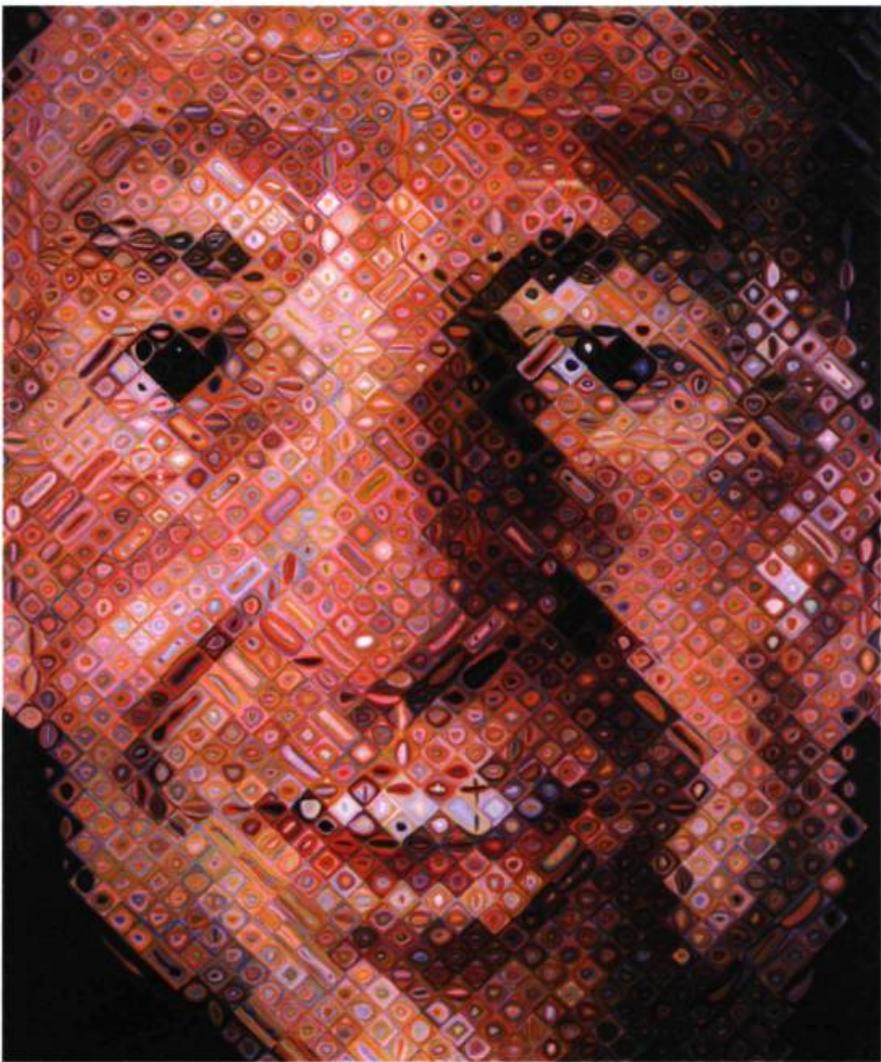
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desjardins, L. (2005). Portraits en trois temps. *ETC*, (69), 24–28.



ACTUALITÉS/DÉBATS

PORTRAITS EN TROIS TEMPS

Le portrait est l'un des thèmes les plus anciens de l'art. Une anecdote tirée de l'Histoire naturelle de Pline l'Ancien¹ retrace la naissance du portrait, confondue bien souvent avec celle de la peinture elle-même, en rappelant que ce sont l'amour et l'absence qui seraient à l'origine de la première représentation du visage. Le portrait devrait ainsi son invention à une jeune fille amoureuse d'un jeune homme : celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'un trait l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne.

Ce mythe fondateur pose déjà quelques-uns des enjeux théoriques fondamentaux liés à l'histoire du portrait, qu'il s'agisse de la question de la ressemblance et du réalisme, du modèle et de la mémoire, de l'absence ou encore de l'« effet de présence »². Le portrait contemporain hérite de cette histoire complexe relatée récemment par Édouard Pommier³, mais il en interroge aussi les enjeux. En effet, s'il est vrai que le XX^e siècle fut un « siècle défiguré »⁴, cette défigura-

tion bouleverse en même temps le cadre de référence de la théorie du portrait, dont on annonce constamment la mort et qui ne cesse pourtant de resurgir dans les productions artistiques contemporaines et dans la recherche actuelle. Philosophie du sujet et anthropologie, littérature et histoire des pratiques artistiques, mais aussi celle du visage : voilà, de fait, autant de domaines où les interrogations que suscite l'étude du portrait président au renouvellement d'une réflexion prenant pour objet ce que regarder et interpréter, se dire et représenter signifient.

Dans *Le regard du portrait*⁵, Jean-Luc Nancy esquisse une première définition du portrait :

« Un portrait, selon la définition ou la description communes, est la représentation d'une personne pour elle-même. Cette définition est aussi correcte qu'elle est simple, cependant elle est loin d'être suffisante. [...] L'objet du portrait est au sens strict le sujet absolu, détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité. »⁶

De la représentation d'une personne « pour elle-même » à la visée d'un « sujet absolu », détaché de toute extériorité : on s'aperçoit à quel point le frontispice de François Martin, qui illustre l'ouvrage, reprend cette question du portrait à la fois comme ombre d'un sujet dont l'obscurité se donne à voir et comme contour d'une silhouette que fixe la représentation. Mais il y a plus : le portrait ne consiste pas seulement à révéler une identité ou un moi, mais à produire ce que Nancy appelle « l'exposé-sujet », c'est-à-dire le dévoilement d'un moi qui n'est plus de l'ordre de la reproduction ou de la révélation d'exposition, mais qui advient dans un acte de *production* consistant à « conduire [le sujet] devant, le tirer au dehors »⁷. Une telle conception trouve une formulation radicale chez Jean-Marie Pontévia, avec cette définition du portrait comme un « tableau qui s'organise autour d'une figure »⁸. Le portrait véritable serait donc concentré dans ce que les historiens de l'art ont désigné par « portrait autonome », dans lequel le personnage représenté n'est pris dans aucune action et ne supporte aucune expression. Organisée principalement autour du regard, cette figure ne doit cependant pas dévorer tout l'empan du tableau, sous peine de commencer à dissiper le contour du visage. On toucherait ainsi à la limite du portrait, qui commencerait là où la figure s'ouvre par toutes ses pores, « bien que la peau du visage, avec ses autres ouvertures (nez, bouche, oreilles, tous les sens offerts) importe évidemment à la disposition du regard »⁹.

Le gros plan a quelque chose de particulier, puisqu'il questionne à la fois ce problème de l'ouverture, mais aussi celui de la ressemblance et du réalisme dans le portrait. La ressemblance paraît être, on l'a vu, la grande affaire du portrait et en constituer l'une de ses principales articulations temporelles, tout en étant le paradigme par excellence de l'art figuratif – et, de fait, les images d'un Chuck Close abordent cette question de manière exemplaire. Au fur et à mesure que le spectateur se rapproche du portrait, la physionomie du sujet tend à disparaître, voire à se dissoudre dans l'uniformité changeante du fond gris. À travers l'analyse rapprochée de la peau, qui rappelle l'examen médical de la structure et de l'impureté de l'épiderme, on assiste à une sorte de dissolution complète de la figure, provoquée par l'élargissement microscopique ou macroscopique. Cette décomposition formelle devient l'illustration du processus de désintégration psychique et iconographique du moi, de « la personne pour elle-même » ou de l'exposé-sujet, qui se retrouve fragmenté en une myriade de tessons formant une mosaïque aux reflets métalliques. La peau, comme le souligne par ailleurs Nancy dans *58 indices sur le corps*, est sans doute, de tous les indices inscrits à la surface du corps, celui qui peut le mieux nous guider vers son essence ou sa vérité :

« Mais la vérité c'est la peau. Elle est dans la peau, elle fait peau : authentique étendue exposée, toute tournée au dehors en même temps qu'enveloppe du dedans [...] la peau touche et se fait toucher. La peau



Roberto Pelleggruzzi, 4U instants, 1996. Epreuve à la gelatine argentique, bois, carton, épingles à spécimen, 84 cm x 1,22 cm. Photo : Patrick Altman, Musée du Québec.

caresse et flatte, se blesse, s'écorche, se gratte. Elle est irritable et excitable. Elle prend le soleil, le froid, le chaud, le vent et la pluie, elle inscrit des marques du dedans – des rides, des grains, des verrues, des excoriations, et des marques du dehors, parfois les mêmes ou encore des crevasses, des cicatrices, des brûlures, des entailles. »¹⁰

Dans le prolongement de ces réflexions, on pourra songer aussi au travail de Roberto Pellegrinuzzi qui, dans la série *40 instants*, reprend le motif de la main et reproduit des parcelles de peau à très grande échelle, sans perdre la précision des détails, mais en récusant la prééminence attribuée à l'expression faciale dans le portrait. Marques de l'âge ou de la fatigue, les plis et les pores de la peau viennent ainsi inscrire le sujet dans une temporalité qui le transforme et l'altère. La peau devient signe d'un sujet changeant, d'un métabolisme vivant, et le portrait s'éloigne alors de la tradition : il n'est plus cette représentation atemporelle¹¹ ni cette fenêtre ouverte sur l'intériorité, mais le lieu d'inscription du sujet dans l'histoire, dans une histoire, dans son histoire.

Un visage ne se conçoit jamais hors de l'emprise d'un devenir et, sitôt fait, le portrait n'est déjà plus qu'un vestige. En présentant de grands visages aux yeux clos et aux regards absents, la série *Les Écorchés*, de Roberto Pellegrinuzzi¹², reformule à sa manière la question primordiale de l'évitement du regard en rappelant les liens historiques qui unissent le portrait, comme « signe d'une absence [...] expression d'une nostalgie et réponse à la mort »¹³, au masque mortuaire. Il est, en effet, difficile de ne pas penser à un *memento mori*, devant ces visages figés dans une opacité silencieuse et angoissante. Ici encore, nous sommes mis en présence d'images qui sont habitées par la tradition du portrait funéraire antique, conçu comme une empreinte, et qui donnent ainsi la possibilité à une conscience historique de s'imprimer au cœur même d'une représentation du corps. En montrant le visage comme une empreinte, entendue suivant la définition qu'en donne Georges Didi-Huberman, qui l'assimile à une « archéologie de la ressemblance »¹⁴, le portrait pose une fois de plus le problème du temps. Sorte de décalque momifiant, *Les Écorchés* rappellent aussi bien le visage du Christ sur *la voile de Véronique* (*vera icona*) qu'une « inquiétante circularité du paradigme de l'empreinte, doublée d'un jeu entre l'encore vif et le déjà mort »¹⁵. Alors que d'autres ont travaillé et travaillent encore aujourd'hui à dissiper le visage dans le flou ou à traquer son individualité ; à saisir son

intériorité, assimilée à l'âme, ou sa vérité psychologique ; à la souiller pour atténuer ses apparences ou à le déposséder de ses propres traits, *Les Écorchés* de Pellegrinuzzi se refusent à tout dévoilement. Pourtant, les yeux fermés qui, au premier abord, semblent interdire tout accès à l'intériorité en donnant l'idée d'un repos, voire de la mort, finissent par insister et par ouvrir une béance. Le portrait reste ainsi lié à la perpétuation d'un passé dans son rapport à une sorte d'anthropologie des origines de l'image ; la question de l'autre comme première image spéculaire mettant en place les analogies qui lient le portrait à son destin mortifère.

La série *Portraits*, d'Hiroshi Sugimoto, aborde également le problème du temps et des liens qu'il entretient avec l'histoire, la tradition du portrait et le réalisme. Ses photographies sont, en quelque sorte, des représentations en représentation ou encore des portraits de portraits, puisqu'ils sont faits à partir des personnages de cire du musée de Madame Tussaud¹⁶ à Londres, lesquels reproduisent la figure familière de personnages historiques célèbres : Henri VIII, Catherine d'Aragon et Richard III, Shakespeare, Rembrandt, Voltaire et Franklin, Oscar Wilde, Lénine et Churchill, Mondrian, Salvador Dali, Jean-Paul II et Yasser Arafat. Les images soulèvent à leur manière plusieurs questions abordées par la tradition du portrait, qui est ici évoquée en termes de continuités et de discontinuités. En effet, la corrélation entre les statues de cire et le portrait a une longue et riche histoire, au-delà du fait qu'ils se présentent également comme deux formes de représentation qui supposent une imitation. En plus de rappeler l'empreinte et le masque mortuaire, la cire constitue un réceptacle de prédilection pour recevoir et garder la trace de la figure humaine car, comme le souligne Georges Didi-Huberman, elle est un matériau fragile et temporaire, mais utilisé le plus souvent, en raison même de sa richesse texturale, à la fabrication d'objets faits pour durer. Depuis Alberti, la tradition du portrait a toujours attribué une valeur mémoriale à la représentation, entendue comme une sorte de perpétuation de soi au-delà de la mort¹⁷. En reprenant le thème du portrait comme célébration historique, ces photographies de figures de cire, si souvent tirées de peintures sur toile, mettent en cause la tradition picturale du portrait, mais aussi, du même souffle, la question du temps historique en tant qu'objet et mémoire de la représentation, le projet d'immortaliser trouvant là à la fois ses moyens et ses fins. La mémoire du portrait se



François Martin, portrait de Jean-Luc Nancy, en frontispice de l'ouvrage *Le regard du portrait*, de Jean-Luc Nancy, Galilée, 2000.

voit ainsi réactualisée et inscrite dans un présent permettant d'atténuer la distance si bien que, du coup, le passé ne semble plus dépassé. Le portrait devient dès lors une représentation vivante réinscrivant ce que le temps abolit dans le cours même de *notre* temps.

Les quelques exemples que nous avons explorés ici rappellent à quel point les enjeux théoriques qui sont à l'œuvre dans la pratique contemporaine du portrait

sont tributaires de l'histoire de ce genre. Quand il prétend fuir l'imitation et se libérer de la tradition, quand il entend tourner le dos à la représentation pour mieux ruser avec l'histoire, le portrait continue d'échapper aux définitions; masquant tantôt ce qu'il figure tout en démasquant le sujet, il se construit non comme genre, mais comme lieu du passage du temps. Il ne saurait donc se comprendre uniquement comme



Hiroshi Sugimoto, *Jane Seymour*, 1999. Épreuves à la gélatine argentique, 149, 2 x 119, 4 cm.
Extrait du livre *Sugimoto Portraits*, Guggenheim Museum Publications, 2000, p. 119.

un refus du mimétisme ou de la tradition, car il permet toujours de penser des notions aussi fondamentales que celles du signe, de la trace, de l'image, de la ressemblance, de la généalogie ; il continue surtout d'interroger le corps, l'absence, la mort et le passage du temps. Cela nous conduit à repenser le visage et son rôle car, comme le souligne Didi-Huberman, « Les visages ne nous reviennent et ne nous hantent que parce qu'ils nous laissent suspendus entre leur ressemblance, c'est-à-dire leur vocation, leur puissance de dissembler dans le moment même où ils se présentent à nous. »¹⁸

Pourquoi le visage nous échappe-t-il ainsi ? Pourquoi la valeur du visage en tant que sens d'autrui ne se donne-t-elle en vérité que dans le portrait ? Chaque fois, cependant, le portrait rappelle que le choix de représenter un visage humain n'est jamais banal, mais qu'il est, au contraire, fort d'attentes et de désirs, lourd aussi de malentendus.

LUCIE DESJARDINS

NOTES

¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXV.

² L'expression est de Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 9.

³ Édouard Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

⁴ Nicole Avril, *Le roman du visage*, Paris, Plon, 2000.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Gallée, 2000.

⁶ *Ibid.*, p. 11-12.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Jean-Marie Pontévia, *Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux, William Blake and co, 1986, vol. III, p. 12.

⁹ Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps et Extension de l'âme*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », p. 61.

¹¹ Voir, entre autres, Louis Marin, « La question du portrait », *Pascal et Port-Royal*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 278 : « Tout portrait est un faux visage car il le fixe et l'immobilise dans un état hors temps. Par définition, il exclut la représentation de la durée, celle des changements et des altérations, des déformations et des défigurations insensibles. »

¹² Sur Roberto Pellegriuzzi, on consulera le catalogue préparé par Louise Déry, *Roberto Pellegriuzzi, une pratique du poétique*, Montréal, Galerie de l'UGAM, 1999.

¹³ Édouard Pommier, *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ On rappellera ici que madame Tussaud commença sa carrière en réalisant en cire le masque mortuaire des victimes de la Révolution française. Installée en Angleterre, elle y exposa ses œuvres dès 1835. Les techniques les plus traditionnelles sont encore aujourd'hui utilisées pour accueillir les nouveaux personnages représentés.

¹⁷ Alberti, *De la peinture/De Pictura (1435)*, Paris, Macula-Dédale, 1992, § 25, p. 131 : « C'est donc que les visages des défunts prolongent d'une certaine manière leur vie par la peinture ». Rappelons ici que, chez les Anciens, le portrait avait une fonction essentiellement mémoriale, la finalité du portrait étant de perpétuer par l'image le souvenir des princes et des personnes exemplaires, et ainsi d'être un *exemplum virtutis*.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, « La grammaire, le chahut, le silence », *À visage découvert*, Paris, Fondation Cartier - Flammarion, 1992, p. 15-16.