

ETC



De quelques stratégies du portrait en art actuel

Marie-France Bérard

Number 69, March–April–May 2005

Portrait de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35182ac>

[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

Bérard, M.-F. (2005). De quelques stratégies du portrait en art actuel. *ETC*, (69), 35–40.

DE QUELQUES STRATÉGIES DU PORTRAIT EN ART ACTUEL

Voilà, certes, un titre ambitieux pour un article de quelques pages. Il paraîtra même prétentieux si l'on pense au magistral ouvrage de Pascal Bonafoux, *Moi, Je, par soi-même. L'Autoportrait au XX^e siècle*, qui analyse la question en 63 chapitres. Or, notre champ d'étude est bien délimité : il s'agit de pointer diverses stratégies du portrait en art actuel, telles que nous avons pu les observer dans les expositions organisées par le Musée d'art contemporain de Montréal, depuis 1994¹. Notre corpus ne prétend pas être exhaustif, trop d'œuvres se présentent et se bousculent, chacune affirmant sa particularité et sa problématique spécifique. Ainsi, nous avons choisi d'écarter l'autoreprésentation, c'est-à-dire l'œuvre où l'artiste utilise son propre corps pour se mettre en scène sans, toutefois, qu'il y ait un questionnement sur la représentation identitaire du soi comme, par exemple, dans l'installation vidéo *Vexation Island* (1997), de Rodney Graham en Robinson Crusoë, ou celle de Peter Land, intitulée *The Staircase* (1998), montrant l'artiste qui perd pied et tombe dans un escalier sans fin. Certes, ce parti pris pourra être contesté, mais il a pour but de resserrer notre sélection afin de mieux cerner les mises à distances, les dispositifs de présentation, les détournements et les réflexions du portrait et de l'autoportrait, un genre qui peut sembler traditionnel mais qui prouve, pourtant, sa nécessité et sa pertinence par un constant renouvellement dans sa réflexion théorique et ses stratégies artistiques.

Le portrait autonome

Expression empruntée à Jean-Luc Nancy, notre première catégorie est bien celle du portrait en tant que « représentation d'une personne considérée pour elle-même² ». Comme entrée en matière, il y a donc cet autoportrait photographique de l'artiste britannique Sam Taylor-Wood, qu'elle avait placé à l'entrée de son exposition. Avec *Self-Portrait in a Single Breasted Suit with a Hare* (2001), l'artiste accueille le spectateur avec un regard d'adresse qui impose un arrêt devant l'image. De grand format, l'œuvre présente l'artiste en complet veston d'allure sobre, tenant, dans la main droite, un lièvre empaillé qu'elle exhibe tel un trophée ou un sceptre et, dans la main gauche, le déclencheur souple de son appareil photographique. Voilà, certes, l'autoportrait inscrit dans la tradition où l'artiste se présente et se montre avec les attributs de son art. Or, le déclencheur occupe une double fonction, il manifeste le médium d'expression de l'artiste mais il figure aussi comme élément qui participe d'une iconographie personnelle. En captant son image, en affichant la prise en charge de « sa » représentation,

Sam Taylor-Wood témoigne de sa présence et de son combat contre le cancer : un combat qu'elle a vaincu malgré l'ablation d'un sein – d'où la référence au veston de coupe « single breast » et comme en témoigne la repousse de sa chevelure – signalée par un jeu de mot avec la sonorité du terme anglais « hair » dans une forme de télescopage avec le symbole du lièvre, « hare ».

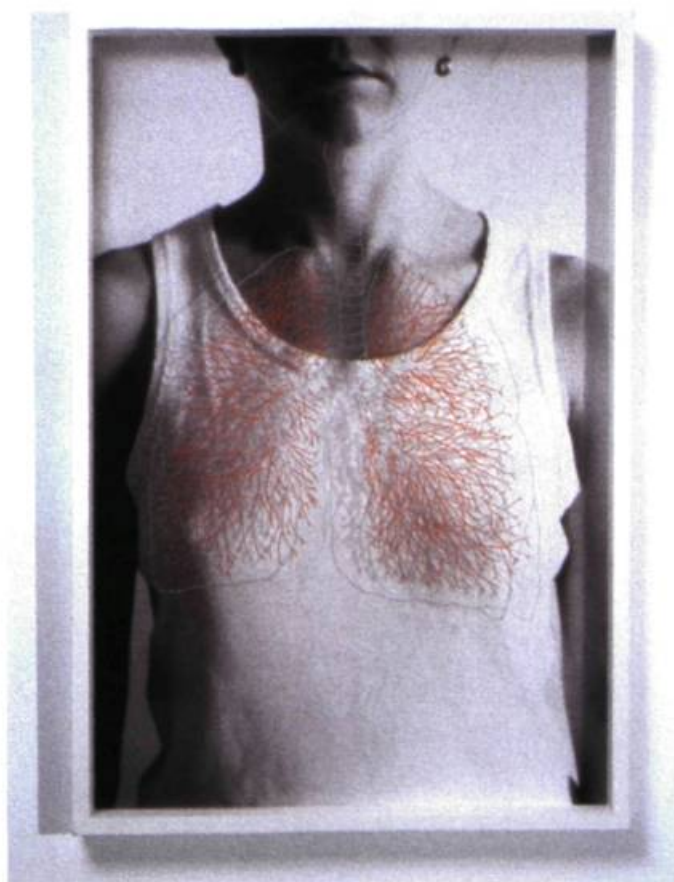
La fonction biographique

Connu pour ses performances, la notoriété de Zhang Huan émerge, dès le début des années 90, avec ses expérimentations au sein d'un groupe d'artistes de Pékin. En utilisant son corps nu comme lieu d'exploration de réflexions sociales et existentielles, il se place au sein de situations extrêmes. Ainsi, lors de sa performance *12 mètres carrés* (1994), il décide de s'asseoir nu dans une toilette publique en Chine, couvert d'huile de poisson et de miel, alors que les mouches le recouvrent peu à peu. Avec *Foam*, une série photographique réalisée en 1998, Huan offre à la caméra un regard distant et son visage est recouvert de mousse à savon. Sa bouche, ouverte, ne peut parler; l'énonciation par le verbe est impossible, mais elle est remplacée par l'image. Elle donne à voir des photographies familiales typiques : lui-même enfant, ses parents, sa famille, ses amis. Témoignages d'une composante autobiographique, ces images sont l'expression visuelle et poétique d'un récit, celui de son passé qu'il souhaite, tout à la fois, « dire » et exprimer malgré l'effacement, la mise à distance et l'insuffisance de la parole qui, chez lui, appellent à l'importance de la performance et du corps en acte.

Lorsqu'il s'agit d'aborder l'épaisseur biographique de l'image, il est évidemment impossible d'oublier le travail de l'artiste américaine Nan Goldin, elle qui, depuis les années 1970, capte par l'image photographique sa vie personnelle, ses amis, ses amours. Tout son œuvre est donc une déclinaison sur le portrait, une volonté de saisir et de conserver à jamais l'image de l'autre : « Je me disais jadis que je ne perdrais jamais quelqu'un si je le photographiais assez »³. Avec le diaporama *All by Myself – Beautiful at Forty*, réalisé en 1995, Nan Goldin ajoute une composante temporelle à l'autoportrait photographique puisqu'elle se raconte, le temps de la chanson *All by Myself*, interprétée par Eartha Kitt, de sa naissance en 1953 jusqu'à son quarantième anniversaire. Au niveau de la réception de l'œuvre, il était très intéressant de comparer, comme spectateur, l'expérience sonore et visuelle du diaporama à la lecture fixe des autoportraits présentés dans l'exposition. En effet, au-delà du contenu des images et de leur présentation dans le temps et la du-



Félix González-Torres, *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, 1991.
Bonbons multicolores enveloppés de cellophane, quantité illimitée. Poids idéal 79 kg; dimensions variables.



Nathalie Grimard, *Mes petites douleurs : de mère en fille, mes allergies, un dimanche après-midi*, 2001.
Triptyque. Vinyle, fil de coton et d'argent, impressions noir et blanc au jet d'encre, vernis; 91, 4 x 61 cm (chaque élément).
Collection de l'artiste. © Galerie Trois Points, Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

Gillian Wearing, *Self-Portrait*, 2000. Épreuve couleur, 172,7 x 172,7 cm.
Avec l'aimable permission de Maureen Paley, Interim Art, Londres.



rée, nous étions aussi en présence du bruit de l'appareil à diapositives lors du changement de chaque image. Il faut noter, ici, le choix de l'artiste de maintenir un dispositif élaboré dès 1976, alors qu'elle visionnait ses diapositives avec ses amis; un mode de présentation qu'elle a développé depuis dans plusieurs diaporamas. Or, l'artiste aurait très bien pu choisir un autre support technologique plus adapté aux projections actuelles : pourquoi ne pas numériser les images ? En décidant de maintenir « l'ancienne » technologie, Goldin met en scène le récit de sa vie avec un dispositif qui se situe, d'un point de vue historique et théorique, au cœur même de sa pratique artistique.

La mise à distance

On remarque dans l'art actuel de nombreux portraits, de soi ou de l'autre, dont on ne saurait nier la volonté de « monstration ». Et pourtant, la présence d'écarts et de détournements en éloigne la fonction simplement mimétique. Tel dans ce portrait de l'artiste lon-

donienne Gillian Wearing. Il y a le premier coup d'œil rassuré, conforté par l'aspect documentaire d'un portrait traditionnel; puis il y a l'instant du doute, du malaise : un malaise né de la rigidité mortuaire du visage. Or, le cartel nous signale qu'il s'agit bien d'un autoportrait : moulé sur son propre visage, l'artiste porte un masque qui lui ressemble parfaitement; elle est donc « reconnaissable » et identifiable. Et pourtant, le vrai visage se dissimule derrière le masque dont, seule, l'ouverture au niveau des yeux permet de révéler une trace de vie. Comme le souligne David Le Breton dans son essai d'anthropologie sur le visage : « Là est la puissance possible du masque, de libérer l'écluse des innombrables facettes qui composent la personne (du latin *persona* : masque de théâtre). La fiction du « je » se désagrège et apparaît comme un effeuillage de masques à l'usage des différentes circonstances de la vie »⁴. Artiste fascinée par la question de l'Être et du Paraître, Gillian Wearing interroge la possibilité ou l'impossibilité d'un véritable portrait qui montre le « Soi ». Car n'est-il pas que fiction ?

Shirin Neshat, *Soliloquy*, 1999. Film 16 mm, couleur, son, transféré sur DVD, 17 minutes 33 sec, 5/6. Collection du Musée d'art contemporain de Montréal.



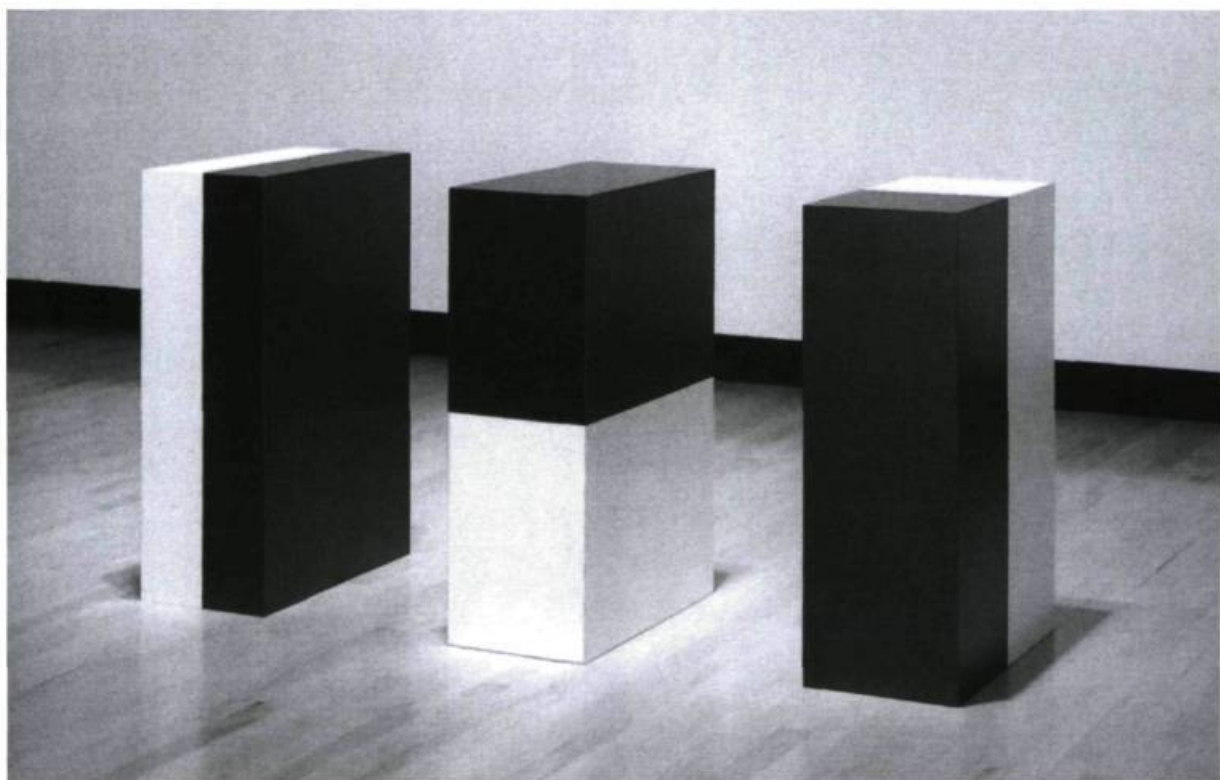
Depuis sa série *Women of Allah*, de 1994-1997, la production de Shirin Neshat se situe dans un registre identitaire. Comme le souligne Christine Ross, « [...] en s'adressant à un spectateur avant tout occidental, la production doit constamment négocier les diverses perspectives (masculines, féminines, féministes, moyen-orientales, occidentales, orientalistes) qui convergent vers cette identité.⁵ » L'installation filmique *Soliloquy* (1999) pose ce questionnement identitaire dans une mise en espace articulée de manière dialectique, mais sans résolution possible. Les deux écrans sont placés face à face; pour le spectateur, aucune vision totalisante et unitaire n'est possible. Il y a d'un côté Neshat, filmée en Amérique, et de l'autre Neshat, filmée en Turquie. Dans ces deux espaces, elle reste au seuil, à la fois participante et exclue de l'Occident et de l'Orient. Entre les deux, c'est l'écart permanent, la déchirure. À la fin du film, elle choisit la fuite; la diaspora comme terme de négociation entre ces deux cultures.⁶

Natif de Shanghai, Yan Pei-Ming s'est fait peintre d'icônes maoïstes, jusqu'à son départ pour la France, en 1980. Nommé pensionnaire à l'Académie de France à Rome en 1993, avec *Les 108 brigands*, l'artiste formule le projet de réaliser cent vingt portraits monumentaux des hommes qu'il croisera lors de son séjour à la Villa Médicis et auxquels il ajoutera son autoportrait. Inspirée du roman épique chinois, *Au bord de l'eau, cent huit brigands*, l'œuvre interroge le statut du portrait non seulement par la gestualité du trait qui met à distance la mimésis, mais surtout par le nombre imposant des tableaux et la mise en espace dont l'accrochage serré fait perdre à chaque individu sa singularité, alors que tous les portraits se fondent dans une foule anonyme. C'est donc l'expérience

même de l'œuvre dans son espace d'exposition qui place le portrait en déroute puisque chaque portrait, montré seul sur une page dans le catalogue publié par le FRAC des Pays de la Loire, manifeste pourtant son individualité.

Avec l'œuvre *Mes petites douleurs : de mère en fille, mes allergies, un dimanche après-midi* (2001), l'artiste montréalaise Nathalie Grimard explore la possibilité de montrer l'en dessous de la photographie. Sur une surface en vinyle translucide, elle a brodé un globe oculaire, des poumons et une partie de la colonne vertébrale, à la manière des dessins d'anatomie. Ces motifs travaillés minutieusement sont placés, telle une peau, sur des autoportraits; mais une distance demeure entre ces deux réalités, et seule l'ombre portée du motif brodé touche à la photographie. En matérialisant ses « petites douleurs », Grimard ajoute à l'œuvre une épaisseur qui témoigne, au-delà des limites du visuel, de la présence du corps.

Dans cette catégorie de la mise à distance, nous pouvons ajouter une sculpture de l'artiste londonien Marc Quinn. Au premier abord, l'œuvre se fait déroutante; on voit une sorte de masse informe, d'apparence métallique, écrasée directement sur le sol. Elle fait à peine 12 cm de haut et 1 m 86 de long. Il faut porter attention pour ne pas soi-même y trébucher. Et puis, on remarque le moulage des pieds, des mains, d'un sexe masculin, on voit le visage. La forme sculpturale n'est pas en instance d'émergence; on devine plutôt qu'il s'agit de la trace du corps dont on ressent encore fortement la présence. À l'instar de plusieurs œuvres de Quinn, *Coaxial Plank Density* (1999) est intimement reliée à son questionnement sur le Soi, à la réalité « d'être au monde » et d'y avoir une existence matérielle. Réalisée à partir d'un moulage en



Micah Lexier, *Self-portrait as three rectangular volumes each divided proportionally between a black area representing life lived and a white area representing life to come, based on statistical life expectancy*, 1998. [Autoportrait sous la forme de trois volumes rectangulaires partagés chacun proportionnellement entre la surface noire qui représente la vie vécue et la surface blanche qui représente la vie à vivre, sur la base des statistiques d'espérance de vie]. Volumes recouverts de formica (3 éléments); 83, 8 x 55, 9 x 27, 9 cm. Collection Donna et Howard Stone, Chicago. Avec l'aimable permission de la Andres Gallery, New York. Photo : Peter Muscato

Yan Pei-Ming, *Les 108 brigands*, 1993. Huile sur toile; 130 x 100 cm (chaque tableau).
Ensemble de 120 tableaux; Collection du FRAC des Pays de la Loire.

Pierre Huyghe, *Blanche-Neige, Lucie*, 1997.
Projection vidéo, 4 minutes. Cadrage Galerie Roger Pailhas.



cire qui, ramolli par la chaleur, s'est écrasé sous son poids, la sculpture fut ensuite coulée en plomb. Alors que l'œuvre *Self conscious II* (2001), une éprouvette contenant l'ADN de l'artiste, se voulait l'autoportrait poussé à son extrême en associant l'individu à son bagage génétique, la sculpture *Coaxial Plank Density* est la manifestation de l'enveloppe corporelle.

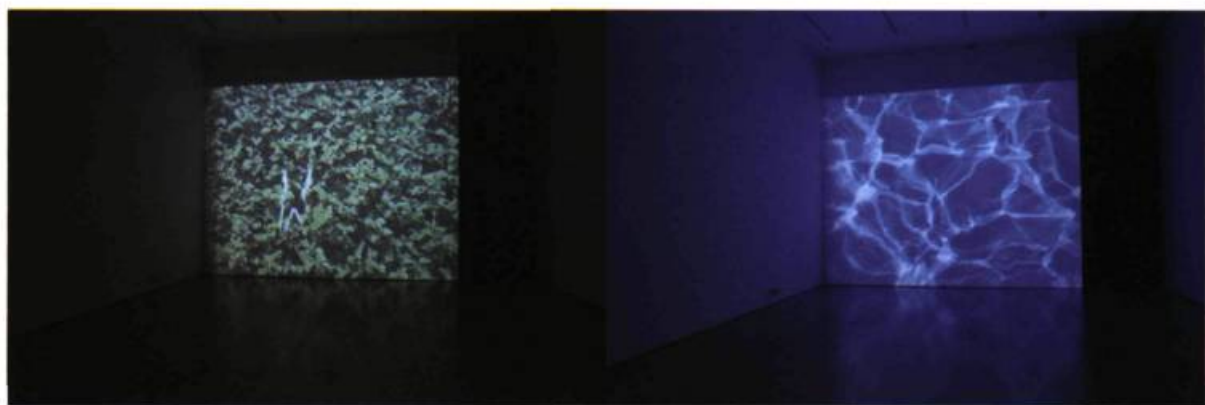
Le portrait comme prétexte

Certes, toute introduction d'une œuvre dans une catégorie semble réductrice. Telle n'est pas notre intention. Il s'agit plutôt de chercher à mieux cerner la façon dont certains travaux pensent le portrait comme point de départ, tout en déstabilisant les « règles » du genre. C'est bien ce que l'artiste français Pierre Huyghe a proposé avec *Blanche-Neige, Lucie*, une projection vidéo de 1997. Nos lecteurs se souviennent certainement du personnage de Blanche-Neige, de sa jolie voix et de ses chansons. En entrant dans la salle, la trame sonore fait naître à notre esprit les images du film de Disney, tandis que sur l'écran est montré le visage de Lucie Dolène, l'interprète française, filmée sur un lieu de tournage. Alors qu'on ne peut qu'entendre sa voix chantée, les sous-titres sont la voix

parlée de Lucie expliquant pourquoi elle a entamé un procès avec Disney Voice Character, à propos de droits qu'elle n'aurait pas perçus sur la distribution de ce travail. « *Aujourd'hui, quand je regarde le film, j'ai un sentiment étrange, c'est ma voix et pourtant elle semble ne plus m'appartenir, elle appartient au personnage et à l'histoire* » : Huyghe a souhaité redonner un visage à l'interprète qui a donné vie au personnage du conte, une interprétation qui sera récupérée par l'industrie du divertissement et l'image cinématographique. Et pourtant, pouvons-nous parler ici d'un portrait de Lucie Dolène alors que, paradoxalement, en gagnant son procès, elle devint Blanche-Neige en réalité ?

L'absence d'image

Faire le portrait de soi ou de l'autre en renonçant à la figure : cette stratégie peut sembler étonnante. Or, elle souligne les limites mêmes du portrait comme représentation, lorsque que le sujet souhaite mettre de l'avant l'effet de « présence ». Certaines manifestations de l'être en soi échappent à la simple mimésis et au visuel. Ainsi, l'artiste torontois Micah Lexier explore, depuis 1994, différentes versions de l'autoportrait uniquement signalées par le titre de l'œuvre.



Alexandre Castonguay, *Générique*, 2001, Ordinateurs et logiciel, projecteur, amplificateur et haut-parleurs, caméra vidéo de surveillance, 1/2. Dimensions variables. Collection du MACM. Photos : Annie-Claude Barville.

La sculpture *Autoportrait sous la forme de trois volumes rectangulaires partagés chacun proportionnellement entre la surface noire qui représente la vie vécue et la surface blanche qui représente la vie à vivre*, sur la base des statistiques d'espérance de vie (1998), se révèle, malgré son côté épuré, presque minimaliste, très émouvante dans son efficacité. L'artiste a su réinvestir la forme moderniste et autoréférentielle d'une composante autobiographique, existentielle – et politique, surtout dans le contexte du SIDA – tout en nous permettant de « visualiser », par la place occupée des surfaces blanches ou noires, le temps d'une vie.

Dans cette mise à distance de l'image, le travail de Félix González-Torres nous vient aussi à l'esprit, plus particulièrement, l'œuvre *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)*, de 1991. Avec une esthétique évoquant le vocabulaire plastique du minimalisme ou de l'art conceptuel, l'œuvre est une accumulation de bonbons enveloppés de papiers aux couleurs chatoyantes. La nécessité de verser initialement 79 kg de papillotes fait référence au poids de Ross Laycock, le compagnon de González-Torres. Invités à prendre un bonbon, les spectateurs deviennent participants : une action qui se veut tout à la fois joyeuse par l'idée du don, sensuelle et gourmande mais triste aussi, car nous sommes responsables de la diminution de l'amoncellement et nous expérimentons éventuellement sa disparition, rappel de la maladie et du décès de Ross en 1991. Malgré la simplicité de la forme, l'œuvre est complexe et troublante, puisque sa stratégie ne consiste pas à « montrer » l'autre, mais elle « transmue une présence/absence et lui donne corps »⁷.

Le contre-portrait ?

Pour terminer ce bref panorama, il nous est difficile de résister à la tentation de mentionner *Générique* (2001), une installation numérique de l'artiste montréalais Alexandre Castonguay. Le titre nous invite

à penser que nous sommes aux antipodes du portrait, site de l'individu. Et pourtant. En entrant dans l'installation, nous apercevons sur le mur du fond une image numérique – l'eau, le feu et la végétation alternent de façon aléatoire. À notre insu, une petite caméra de surveillance capte notre image et l'intègre à la projection numérique. Le spectateur se devine, non pas par les traits du visage puisque notre image est suggérée par une simple silhouette lumineuse, mais par le déplacement de notre corps. Selon les critères usuels du portrait lié, historiquement, à la ressemblance extérieure, il est vrai que nous sommes une simple présence « générique ». Néanmoins, il est fascinant de constater que l'on se reconnaît, « soi », par le mouvement du corps. L'aspect performatif de l'œuvre rend « son » image au spectateur : une image autre qui amène le « portrait » dans les marges du visible, quitte à le faire basculer du côté de la présence et de l'expérience réelle d'un corps dans l'espace.

MARIE-FRANCE BÉRARD

NOTES

- ¹ Dans le but d'alléger le texte, nous avons omis de fournir les titres et les dates des expositions dans lesquelles étaient présentées les œuvres mentionnées. Pour ces informations, consulter le site de la médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal : <http://media.macm.org>.
- ² Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 11.
- ³ Nan Goldin, citée dans le catalogue d'exposition *Nan Goldin*, textes de P. Gagnon et E. Mézil, MACM, 2003, p. 11.
- ⁴ David Le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003, p. 239-240.
- ⁵ Christine Ross, « Occidentaliser le spectateur : Shirin Neshat, la différence de la différence », *CV photo*, n° 55, 2001.
- ⁶ Shojia Azari, « L'art de Shirin Neshat : un regard intérieur », dans *Shirin Neshat*, catalogue d'exposition, MACM, 2001.
- ⁷ Sandra Grant-Marchand, *Culbutes. Œuvre d'impertinence*, catalogue d'exposition, MACM, 1999, p. 37.