

L'autoportrait : questions de méthode

In: Romantisme, 1987, n°56. pp. 101-112.

Citer ce document / Cite this document :

Vaisse Pierre. L'autoportrait : questions de méthode. In: Romantisme, 1987, n°56. pp. 101-112.

doi : 10.3406/roman.1987.4945

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1987_num_17_56_4945

Pierre VAISSE

L'autoportrait. Questions de méthode

Les publications, depuis quelques années, se multiplient. Faut-il y voir une conséquence indirecte de l'attirance manifestée par beaucoup d'artistes actuels pour leur visage ou pour leur corps ? On pense aux images tragiques d'Appelt et d'Arnulf Rainer, à Salvo bénissant, à Rinke ou Penone, ou bien à Castelli, Salome, Molinier, Klauke, à Cindy Sherman, aussi, à tant d'autres encore... De même, ce qu'on appelle improprement la réhabilitation des peintres dits pompiers dépendrait, a-t-on pu lire, du retour à la figuration dans l'art depuis quelque vingt ans. L'explication vaut ce qu'elle vaut, c'est-à-dire, en dernière analyse, assez peu¹. Il n'est pas certain qu'elle vaille mieux dans le cas des autoportraits. Parfois, un livre, une exposition suffisent pour provoquer un mouvement d'intérêt qui peut faire boule de neige, puis retomber tout aussi rapidement, dans un milieu très sensible aux modes.

A y regarder de près, d'ailleurs, ces publications se réduisent à un petit nombre. Passons sur le livre de Pascal Bonafoux consacré aux autoportraits dans la peinture, suivi par deux volumes du même auteur sur les autoportraits de Rembrandt et sur ceux de Van Gogh². Je n'aurais pas jugé utile de leur sacrifier même une mention, s'ils n'avaient été cités par des plumes qui font autorité. C'est, dans cette affligeante production qu'on appelle le livre d'art, en fait le livre cadeau pour les étrennes, ce qu'on peut faire de plus platement commercial. On ne dira jamais assez le tort causé à la connaissance de l'art par ces éditeurs qui ont réduit le texte à n'être qu'un peu de gris, selon la définition qu'en donnait l'un d'eux, autour des couleurs (toujours fausses) des reproductions. S'il leur arrive, comme par hasard, de faire appel à de bons, de très bons auteurs, c'est en général une médiocrité sonore qui s'impose. Dans les trois ouvrages en question, ou plutôt dans les deux premiers, car le troisième n'est guère composé que de passages tirés des lettres du peintre, l'inconsistance du contenu n'a d'égale que la prétention de l'écriture.

Le sérieux, c'est dans le catalogue de Lausanne et Stuttgart sur *L'Autoportrait à l'âge de la photographie* qu'on le trouvera³. Outre une documentation considérable, concernant la peinture et la photographie depuis le milieu du XIXe siècle, il comprend plusieurs études, dont un excellent panorama des questions tracé par Erika Billeter, qui organisa l'exposition. Aux ouvrages qu'elle mentionne dans les notes, ajoutons simplement un numéro spécial de la revue *Corps écrit*, et un autre, à paraître, de *Psychologie médicale*⁴.

Illustration non autorisée à la diffusion



n° 32

Illustration non autorisée à la diffusion



n° 30

Illustration non autorisée à la diffusion



n° 42

Ce dernier titre nous le rappelle : il y a, en gros, deux approches actuelles des autoportraits sans parler de la quête existentielle d'un Philippe Lejeune à travers les musées du Nouveau et de l'Ancien Monde⁵ : l'une psychologique, cherchant à identifier les ressorts qui poussent l'artiste à poser devant son miroir, l'autre sociologique, ou plutôt sociohistorique, décrivant à travers l'image qu'il donne de soi la place qu'au cours des âges il a cru ou voulu occuper dans la société. Cette seconde perspective dépasse largement le champ de l'autoportrait pour embrasser la représentation, et de l'atelier, autoportrait indirect, et de la vie des peintres du passé, et des allégories de la peinture⁶. C'était celle de l'exposition *Das Bild des Künstlers* à la Kunsthalle de Hambourg en 1978, et, en partie du moins, de l'exposition *La Peinture dans la peinture* organisée par Pierre Georgel à Dijon en 1982, dont le catalogue contient un résumé aussi clair que précis de la question⁷. On pourrait croire à une identité de préoccupations : il n'en est rien. L'exposition de Hambourg faisait suite à une autre, organisée par Werner Hoffmann, sur la nature même de l'art⁸. Celle de Dijon, elle, se situait dans la ligne des recherches iconographiques d'André Chastel, en hommage auquel elle était d'ailleurs conçue. Si l'on ajoute qu'avant celle de Lausanne et Stuttgart, Erika Billeter en avait organisé une autre, à Zürich, sur les relations réciproques de la peinture et de la photographie, on voit combien il serait imprudent de vouloir assigner une cause unique à l'intérêt dont semblent témoigner pour l'autoportrait ces quelques publications récentes⁹.

Si l'approche psychologique tend à négliger les différences d'époque au profit des constantes de ce qu'on n'appelle plus l'âme humaine, l'approche sociohistorique, elle, conduit à établir les grandes lignes d'une évolution dans le cours de laquelle on imagine volontiers que le XIXe siècle occupe une position cruciale. On l'a dit et répété : la rupture avec l'Ancien Régime aurait privé les peintres, et de leur clientèle, et de la place, relativement subalterne, mais bien définie, qu'ils occupaient dans une société de nature aristocratique. D'où une solitude, d'ailleurs cultivée par certains comme la marque des êtres d'élite, qui devait les conduire à se retourner sur eux-mêmes, à se contempler, à s'interroger, donc à scruter leur propre visage, à l'analyser, à le montrer avec désespoir ou complaisance. Les autoportraits, bien connus, de Courbet, de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh s'offrent à nous pour illustrer le raisonnement.

Soit ! mais David, qui joua quand même un certain rôle dans la rupture en question, n'a pas passé beaucoup de temps devant son miroir, et Ingres somme toute assez peu, plus toutefois que Géricault et que Delacroix, dont les autoportraits sont rares dans une œuvre immense. Il est vrai qu'il tenait un journal, mais surtout pour y consigner ses visites, ses rencontres, ses réflexions de la journée, non pour y mettre son cœur à nu — et rien ne prouve *a priori*, comme on le croit d'ordinaire, que le journal réponde au même besoin ou remplisse la même fonction que l'autoportrait. Toujours à l'époque romantique, Caspar David Friedrich s'est peu représenté, non plus que Carus, son disciple. En France, il en va de même de Théodore Rousseau et de Millet, puis de Manet, de Monet, de Seurat, et, pour en venir à notre siècle, les autoportraits ne constituent qu'une part infime dans l'abondante production de Matisse et de Picasso, sans même parler de Kandinsky.

Sans doute fera-t-on valoir que Géricault est tout entier présent dans ses chevaux, Delacroix dans ses massacres et Monet dans ses nymphéas.

Plus encore, le peintre au modèle mille fois repris par Picasso, c'est lui-même sous des traits de convention, et l'un des deux hommes contemplant la lune dans le célèbre tableau de Friedrich, petite silhouette noire vue de dos, Friedrich lui-même, selon le témoignage d'un contemporain, tout comme d'ailleurs le vieillard à la lyre est Gleyre après son aventure égyptienne dans son tableau des *Illusions perdues*.¹⁰ Mais peut-on parler d'autoportraits, lorsque l'apparence physique fait défaut ? Que l'artiste s'exprime par son œuvre, ou qu'il s'y projette idéalement sous la forme d'un personnage fictif ou impossible à identifier, cela est une chose, une autre qu'il reproduise les traits de son visage. Le philosophe de Max Klinger tendant la main vers le reflet de son image incarne l'Homme face à la Destinée, ainsi que l'artiste lui-même, avec ses inquiétudes ou ses angoisses, mais ce n'est pourtant pas ce qu'on appelle un autoportrait.¹¹

De ces simples constatations, une question surgit : l'autoportrait a-t-il vraiment connu, au XIXe siècle, l'inflation qu'on serait enclin à supposer ? est-il aussi pratiqué que les exemples de Courbet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh pourraient le laisser croire ? La prudence oblige à avouer que notre documentation reste trop fragmentaire pour apporter une réponse autre qu'hypothétique. Un auteur qui put faire illusion quelque temps, Pierre Francastel, a écrit que l'histoire de l'art était encombrée de catalogues exhaustifs, et qu'il fallait s'en tenir aux œuvres types.¹² Mais qu'est-ce qu'une œuvre type ? et à quelle question permet-elle de répondre ? Lorsqu'il s'agit d'apprécier la diffusion d'un genre supposé en rapport direct avec la situation sociale des artistes, le commentaire cent fois renouvelé de quelques tableaux célèbres, si justifiée d'ailleurs qu'en soit la célébrité, ne servira de rien, car rien ne prouve encore qu'il ne s'agisse pas d'œuvres exceptionnelles, donc peu représentatives. C'est à des dénombrements qu'il faudrait procéder ; mais pour le faire, nous manquons justement de catalogues. Ajoutons à cela que les catalogues eux-mêmes sont pleins d'incertitudes. Beaucoup d'autoportraits anciens ont dû disparaître, plus facilement que des portraits de souverains. Mais d'autre part, bien des autoportraits supposés n'en sont peut-être pas, et ce doute ne pèse pas que sur des tableaux antérieurs à l'invention de la photographie : le visage de Courbet nous est bien connu, et nous ne savons pourtant pas s'il faut le reconnaître dans telle ou telle de ses toiles.¹³ Dans l'état actuel de nos connaissances, notons simplement qu'Annibal Carrache, pour ne pas citer Dürer ou Rembrandt, ni même Rubens, semble s'être peint tout aussi souvent que nombre d'artistes du XIXe siècle, plus souvent, en tout cas, que Thomas Couture, pourtant très imbu de son talent, et, très tôt, renfermé sur lui-même.¹⁴

Si l'on ne saurait induire de quelques exemples des conclusions d'ordre général, une autre erreur consisterait à se fonder sur la vieille distinction entre artistes indépendants, ou, comme on les appelle aujourd'hui à tort, d'avant-garde, et traditionalistes, académiques, officiels ou pompiers, comme on le voudra, pour en déduire que le phénomène de solitude décrit plus haut, donc de repli sur soi et de production d'autoportraits affecterait surtout les uns, tandis que les autres étaient trop sollicités par la clientèle et soucieux de la satisfaire pour avoir le temps et ressentir le besoin de s'interroger sur eux-mêmes.

Il n'y a pas lieu de revenir sur une opposition dont le caractère très relatif n'a plus à être démontré, et qui devient à peu près inutilisable dès qu'on

passé les frontières de la France. Ni Feuerbach, ni Lovis Corinth ne sont ce qu'on appelle en Allemagne des peintres académiques ; ils durent lutter pour se faire reconnaître, et cependant, ni l'un ni l'autre ne saurait figurer dans le panthéon des fondateurs de l'art moderne. Mais l'un et l'autre multiplièrent les autoportraits, par inquiétude ou complaisance. Comme Courbet, tout en ayant été l'élève de Couture, Feuerbach aima les déguisements, et comme lui, il s'est représenté avec sa compagne — après qu'elle l'eut abandonné.¹⁵ En France même, Henri Lehmann, disciple d'Ingres, membre de l'Académie des Beaux-Arts, chargé de commandes officielles et défenseur intransigeant de la peinture d'histoire face au progrès des idées modernes, a laissé des autoportraits en nombre, certains très simples, d'autres d'une originalité certaine : ainsi ce dessin de jeunesse en forme de *tondo*, où il se présente de face, une main portée à son front, puis son portrait en dominicain, jouant de l'orgue sous le regard de deux anges, ses filles mortes une vingtaine d'années plus tôt, et surtout son visage usé, désabusé, besicles sur le nez, mégot à la lèvre, saisissante image d'une lassitude de vivre encore soucieuse de dignité. Or si ces œuvres nous sont connues, c'est grâce à un catalogue récemment publié¹⁶ : mais comment savoir ce que révéleraient d'autres catalogues ?

Dans l'état actuel de nos connaissances, il est cependant permis d'avancer, sous toute réserve, que si les autoportraits se multiplient, ou plutôt les peintres qui manifestent pour lui un intérêt soutenu, c'est surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle, et jusqu'à la première guerre mondiale. Aux exemples de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, déjà cités, ainsi que de Feuerbach et de Corinth, on pourrait ajouter ceux de Böcklin, Munch, Hodler, Schiele. Si l'on songe à Max Beckmann et Otto Dix, dont la production, elle, appartient tout entière à notre siècle, on peut se demander si une certaine tradition germanique n'aurait pas joué dans les pays de langue allemande, non pas, bien sûr, l'esprit supposé d'une prétendue race, mais la conscience nationale qui imprégna l'époque — une époque où Rembrandt se trouvait annexé à l'histoire de la peinture germanique aux côtés de Dürer. Le cas de Schiele, lui, s'expliquerait plutôt par le climat intellectuel et sentimental de Vienne ; mais celui de Klimt, dont l'œuvre peint ne comprend pas, apparemment, un seul autoportrait, doit nous mettre en garde contre les explications de cet ordre.

Vouloir proposer une explication impose d'examiner la questions sous tous ses angles. La situation sociale a son importance, tout comme la psychologie individuelle, mais aussi les modes esthétiques, et l'état des techniques, qu'on oublie trop. Le XIXe siècle vit l'apparition de la photographie. Loin de porter atteinte à l'autoportrait, elle a au contraire favorisé son essor, comme le fait judicieusement remarquer Erika Billeter, s'appuyant sur les études de Schmoll gen. Eisenwerth.¹⁷ Qu'il en fût l'auteur ou non, elle apportait au peintre une facilité pour connaître son visage. Cette circonstance peut paraître futile ; on aurait cependant tort de la négliger. De même, ou inversement, les autoportraits sculptés sont rares, au XIXe siècle, si on les compare aux autoportraits peints, et bien qu'ils aient, semble-t-il, précédé ceux-ci au Moyen Age.¹⁸ Les sculpteurs qui se sont représentés plusieurs fois l'ont fait, de préférence, en peinture : ainsi de Canova, ou de Carpeaux, sans doute parce qu'il est plus rapide et moins coûteux de manier le pinceau.

C'est pour la même raison qu'à côté de la peinture, il faudrait tenir compte du dessin, plus qu'on ne le fait d'ordinaire. Mais les catalogues nous font encore plus défaut que pour elle et presque autant que pour la sculpture ! Puis on doit distinguer entre les simples études et les dessins achevés, conçus pour être montrés, donnés, vendus, assimilables par leur fonction à des tableaux, tandis qu'inversement certaines peintures ne sont, elles, que des études. Tous les autoportraits peints, de ce point de vue, ne sauraient être comptabilisés ensemble : certains artistes travaillent le pinceau à la main, tandis que d'autres ne le prennent qu'après de longues études au crayon, et pour l'œuvre définitive, unique. Le nombre des autoportraits de Cézanne, par exemple, ne devrait pas faire illusion : comme des baigneurs ou de la montagne Sainte-Victoire, il en a parfois exécuté des séries, reprenant la même pose, ou plutôt le même motif, pour des raisons qui tiennent apparemment plus de la recherche picturale que de l'effort d'introspection. De ce point de vue, un seul dessin d'un autre artiste peut être aussi parlant, comme l'autoportrait que Léon Bénouville traça de lui-même à Rome, en 1851, de face, le regard fixe dans l'ombre projetée par les arcades sourcilières, et la difformité des lèvres fortement accusée.¹⁹

Signé, daté, avec la mention du lieu, le visage présenté sur un fond légèrement ombré en forme de médaillon ovale, ce dessin est conçu et composé comme un tableau. Resté dans la famille, a-t-il été conservé par le peintre, ou donné à un proche parent ? Le don d'autoportraits à des parents, des amis, et leur exécution à la demande, ou sur commande, est un usage ancien. Murillo s'était peint, dans un médaillon en trompe-l'œil, à la demande de ses enfants.²⁰ Ce sont deux amateurs, par contre, Pointel et Chantelou, qui commandèrent au Poussin son portrait.²¹ La tradition se poursuit au XIXe siècle : l'*Autoportrait au verre de vin* a été peint par Böcklin pour Carl Steinbart, dont le nom figure dans le tableau sur une enveloppe, son *Autoportrait dans l'atelier* lui fut commandé par la Commission des Beaux-Arts de Bâle, et son dernier autoportrait, inachevé, par le directeur des Offices pour la célèbre collection d'autoportraits de ce musée.²²

Cette collection existait déjà depuis deux siècles. Wolfram Prinz, qui en a retracé l'histoire, a montré comment elle avait constitué à l'origine le cas particulier d'un type de collection apparu encore beaucoup plus tôt, la galerie des hommes illustres.²³ Elle ne correspondait donc en rien à une quelconque attirance pour l'analyse psychologique : les autoportraits qui la composent sont des monuments destinés à conserver le souvenir des grands peintres ou sculpteurs et à célébrer leur mémoire ainsi qu'à donner un exemple de leur style.²⁴ Cette fonction commémorative n'avait pas disparu au XIXe siècle, et l'on peut même se demander si les autoportraits de Gauguin en Christ ne prétendent pas y répondre, à ceci près que le peintre n'en avait pas reçu commande, et qu'il affirme à travers eux (mais face au monde) sa solitude de génie incompris.²⁵

On a beaucoup exagéré le caractère intime de l'autoportrait. C'est sans doute celui des dessins où Egon Schiele s'est représenté nu, mais non de la plupart des tableaux, destinés à être vus du public, et dans lesquels l'artiste ne peut pas ne pas prendre une pose. Arnold Böcklin exposa son célèbre *Autoportrait à la Mort jouant du violon* au *Kunstverein* de Munich en 1872,²⁶ Courbet envoyait régulièrement au jury du Salon, dans sa jeunesse, les portraits qu'il peignait régulièrement de lui-même. Sans doute a-t-il

prétendu, dans une lettre à son ami et mécène Bruyas, avoir écrit sa vie à travers eux ; mais on ne voit pas qu'il y ait dévoilé ce qu'il cachait d'ordinaire sous « un masque riant », « le chagrin, l'amertume, et une tristesse qui s'attache au cœur comme un vampire », selon les termes qu'il emploie dans une autre lettre un peu plus tardive, et qui sentent fortement la rhétorique en honneur à l'époque.²⁷ S'il le fait, plus exactement, c'est de façon très indirecte, à travers des poses et des déguisements, des réminiscences aussi, que ce soit des Vénitiens ou d'Adriaen Brouwer — de même que Böcklin pense aux Danses des Morts et peut-être, lorsqu'il se montre le verre à la main, au *Fils prodigue* de Rembrandt dans la galerie de Dresde, autoportrait supposé de l'artiste avec Saskia, auquel faisait déjà allusion l'*Autoportrait à la coupe* peint par Hasenclever en 1851.²⁸

Nous voici rendus à une autre question, la recherche des influences, qui a trop souvent retenu outre mesure l'attention des historiens de l'art, mais qui ne devrait pas être négligée pour autant, si l'on ne veut pas courir le risque de graves contresens dans le commentaire des œuvres. Elle mène d'ailleurs à un problème d'ordre plus général, celui de la tradition et de l'innovation ; mais la réponse à un problème d'ordre général repose sur l'étude des cas particuliers. Cette démarche empirique n'interdit pas les hypothèses de travail, à condition qu'il s'agisse bien d'hypothèses, et non de certitudes inavouées, de structures *a priori* du jugement. Dans ce domaine, il n'en est pas de plus invétérée que le manichéisme qui continue à sévir et transforme l'histoire de l'art au XIXe siècle en une imagerie tout juste bonne pour les amateurs de *westerns* ou de bandes dessinées. J'entends par là non seulement l'opposition absolue entre bons et méchants, c'est-à-dire entre indépendants et pompiers, pour reprendre une terminologie traditionnelle, mais plus encore sa conséquence : de même que les vertus intellectuelles et morales d'un héros de *western*, sa Prudence, sa Tempérance, son sens de la Justice sont nécessairement liées à la Force et trouvent leur reflet dans un physique agréable, de même suppose-t-on l'existence d'un lien nécessaire entre la valeur esthétique des œuvres, la capacité d'invention iconographique de leurs auteurs et leurs qualités humaines, dont leurs autoportraits nous permettraient de prendre la mesure comme si un artiste traditionnel par son style ne pouvait que traiter conventionnellement des sujets rebattus, et son visage n'exprimer qu'une prétentieuse sottise. Que cette vision de l'art du XIXe siècle se rencontre encore assez fréquemment n'enlève rien à son caractère, disons... puéride.

En matière d'autoportraits, s'il est à cette époque une tradition ancienne à se maintenir, c'est bien celle des Offices. La collection n'a cessé de s'accroître, surtout après l'unification de l'Italie, lorsque les directeurs, jouissant d'une plus large autonomie (puisqu'ils ne dépendaient plus que d'un lointain ministre), ont systématiquement fait transmettre des demandes aux peintres alors les plus en vue.²⁹ Ce ne sont pas, en général, ceux que nous considérons aujourd'hui comme les plus grands, bien que Degas et Monet aient été eux aussi sollicités et ne prirent pas la peine de répondre, ce qui n'étonnera pas.³⁰ Ce qui devrait surprendre, par contre, c'est la façon dont beaucoup se sont représentés, parmi ceux qui avaient reçu commande de leur portrait, qu'ils ont donc exécuté en vue de son placement dans une collection publique encore prestigieuse à leurs yeux.³¹ Mengs, Elisabeth Vigée-Lebrun, tout comme plus tôt, et pour une autre destination, Poussin, Mignard ou Maulbertsch se présentaient en peintres, et revêtus de la dignité

que confère l'exercice de cet art. Ingres, lui, a préféré revêtir une apparence bourgeoise, la même, ou peu s'en faut, qu'avait M. Bertin : c'est dans la version qu'il peignit plus tard pour sa femme, et auquel on serait tenté d'attribuer un caractère plus intime, qu'il porte un habit d'apparat sur lequel les ordres s'étaient dans toute leur splendeur.³² La pose, très simple, sur un fond uni, et l'inscription, avec la forme des lettres, nous renvoient, plus encore qu'à l'autoportrait du Poussin pour Chantelou, à certains portraits de Holbein, ce peintre qu'admira tant le XIXe siècle, en particulier à celui de Richard Southwell, conservé aux Offices, et dont le Louvre possède une copie ancienne.³³

Hippolyte Flandrin, lui, préféra prendre exemple sur Andrea del Sarto, un autre maître de la Renaissance, et ce choix se traduit, lui aussi, par une simplicité que l'on retrouve encore dans l'autoportrait d'Henri Lehmann, dépouillé comme les précédents de tout attribut.³⁴ Si nous sortons du cercle des disciples d'Ingres, Puvis de Chavanne offre de lui une image qui pourrait être celle d'un ministre : presque de profil, ce qui est rare pour un autoportrait, « correct et froid dans sa redingote bien prise », il semble avoir été saisi sur le vif dans quelque réunion officielle ou mondaine, car le mouvement, inhabituel, du bras rejeté en arrière confère à son attitude une spontanéité en opposition avec l'expression du visage, masque derrière lequel, nous le savons par ses proches, se cachait une sensibilité trop vive.³⁵

L'absence de tout accessoire, de tout attribut est un trait commun à beaucoup d'autoportraits du XIXe siècle. On pense à ceux de Cézanne, celui de Boston, par exemple, où le peintre, avec son béret basque, ressemble au simple bourgeois qu'il était dans la vie quotidienne. Mais c'est aussi le cas de la plupart des portraits peints vers le milieu du siècle par de jeunes artistes au début de leur carrière, à ceci près que le visage légèrement penché, le front en avant, l'ombre noyant le regard leur donnent à tous, même à Bouguereau, le même caractère de génies ardents et farouches.³⁶

Beaucoup de ces visages sont vus rigoureusement de face, comme celui de Dürer dans le célèbre *Autoportrait* de 1500, à l'Ancienne Pinacothèque de Munich. On sait que la frontalité rigoureuse et les proportions en sont empruntées aux représentations de la Sainte Face.³⁷ Nulle intention blasphématoire en cela, mais plutôt une recherche de l'*imitatio Christi*, comme on la retrouve dans un ou deux dessins plus tardifs.³⁸ L'autoportrait de l'artiste en Christ, ou en saint, reparait au XIXe siècle, d'abord avec Samuel Palmer, puis vers 1900, où les exemples se multiplient chez Ensor et Gauguin. Ce sont alors des mises en scène plus ou moins complexes, d'où toute humilité chrétienne est évidemment exclue. Renate Liebenwein-Krämer leur a consacré un développement dans une thèse fort intéressante, et trop peu diffusée, sur les emprunts à l'iconographie chrétienne dans l'art profane du XIXe siècle.³⁹ Philippe Junod, qui a repris le problème dans le catalogue de Lausanne, veut leur adjoindre tous les autoportraits de face.⁴⁰ Il souligne ainsi deux problèmes. Le premier consiste à se demander si les emprunts à l'iconographie religieuse, en particulier à des schémas de composition facilement reconnaissables, comportent toujours une signification particulière, comme le veut Renate Liebenwein-Krämer.⁴¹ Ce qui paraît évident pour la *Rue Transno-nain* de Daumier (le mort du premier plan reproduit la figure d'un Christ mort de Rubens) l'est moins pour l'autoportrait de face, d'autant qu'après Dürer, Tintoret avait repris le type sans signification apparente.⁴² D'où le

Illustration non autorisée à la diffusion

Ingres. *Autoportrait*, 1858. Photo Alinari, Florence.

Illustration non autorisée à la diffusion

**Pierre Puvis de Chavannes. *Autoportrait*, 1887.
Florence, Musée des offices.**

second problème : y a-t-il emprunt précis, ou diffusion d'un type dérivé du retour, dans certains milieux de peintres, aux compositions symétriques et frontales du Quattrocento ? Les autoportraits de face sont beaucoup trop nombreux pour qu'on voie en eux, sauf cas particuliers, autre chose qu'une formule à succès, dans la seconde moitié du siècle : ainsi de ceux de Gustave Moreau, ou de la Finlandaise Ellen Thesleff⁴³

Qu'il s'agisse bien, pour beaucoup d'entre eux, d'une simple formule, la preuve semble en être fournie par l'existence d'un très grand nombre de portraits de face, qui ne sont pas même toujours des portraits d'artistes, et dans lesquels il est exclu de trouver une quelconque allusion au Christ. Le type avait déjà été utilisé à la Renaissance, en particulier par Holbein, pour des membres de l'aristocratie anglaise. Il disparaît par la suite, avec les compositions frontales et symétriques, pour reparaître avec elles dans la première moitié du XIXe siècle. Il serait intéressant de rechercher si les autoportraits, de ce point de vue, précèdent ou non les simples portraits. Quoi qu'il en soit, l'utilisation d'un même type pour les deux ne saurait surprendre : c'est le cas particulier d'un état de fait général. Dans un portrait, un personnage se présente de face, de trois quarts ou de profil, en buste ou en pied, debout ou assis, sur un fond neutre, dans un intérieur ou dans un paysage, avec ou sans attributs, agissant ou au repos, seul ou en groupe : ce sont les mêmes possibilités qui s'offrent au peintre lorsque le personnage n'est autre que lui-même, et l'on ne voit pas qu'il existe un type propre à l'autoportrait. Le regard fixant le spectateur ne peut servir de critère, car il arrive que le modèle regarde le peintre dans les yeux tout comme celui-ci se regarderait dans un miroir. La dissimulation de la main gauche (la droite, avec l'inversion produite par le reflet) semble bien constituer un indice dans le portrait dessiné du père d'Albrecht Dürer, longtemps attribué à celui-ci avant que l'on n'incline à y voir plutôt un autoportrait⁴⁴ ; mais cette difficulté technique de représenter la main qui dessine n'en resta pas longtemps une. La présence d'un chevalet, de pinceaux désigne le personnage représenté comme peintre, pas nécessairement comme auteur du tableau. Le petit dossier du Musée d'Orsay sur les portraits d'artistes est de ce point de vue plein d'instruction, mais l'on pourrait donner encore d'autres exemples par dizaines⁴⁵. Il en va de l'autoportrait comme du plein air : en l'absence de document externe ou de témoignage de l'artiste, rien ne permet de décider devant un tableau de paysage s'il fut peint dans la nature ou dans l'atelier, et devant un portrait qui pourrait être un autoportrait (car parfois l'hypothèse est exclue de prime abord) si c'en est vraiment un. Une constatation très simple, mais qui devrait inciter à quelque prudence dans les commentaires.

NOTES

1. Voir sur ce point Francis Haskell, *Rediscoveries in art*, Londres, Phaidon, 1976 (trad. fr. *La Norme et le caprice*, Flammarion, 1986), et Pierre Vaisse, « Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture », *Le Débat*, n° 10 (mars 1981).

2. Pascal Bonafoux, *L'Autoportrait*, Genève, Skira, 1984 ; *Rembrandt, Autoportrait*, id., 1985 ; *Van Gogh par Vincent*, Denoël, 1986.

3. *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie. L'Autoportrait à l'âge de la photographie* exposition du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et du Württembergischer

Kunstverein de Stuttgart, 1985, catalogue Lausanne (Musée cantonal des Beaux-Arts) et Berne (Benteli), 1985.

4. Je dois ces références au compte rendu de l'ouvrage précédent par François Levailant, dans la *Revue de l'Art* 75/1987, p. 60.

5. Philippe Lejeune, « Regarder un autoportrait », *Corps écrit* 5/1983, p. 135-146.

6. Sur l'atelier, voir les indications bibliographiques de Heinz Ladendorf dans « Die Motivekunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts », Festschrift Dr.h.c. Eduard Trautsholdt, Hambourg, 1965, p. 184, note 11, et Jeannine Baticle et Pierre Georgel, *Technique de la peinture : l'atelier*, Les dossiers du département des peintures 12, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1976, ainsi que le catalogue de l'exposition de Dijon mentionné à la note suivante. Sur les maîtres du passé, Francis Haskell, « The old masters in Nineteenth Century French Painting », *Art Quarterly* 1971/1, p. 55-85.

7. *Das Bild des Künstlers. Selbstdarstellungen*, catalogue par Siegmund Holsten, Hambourg, Hans Christians Verlag, 1978. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La Peinture dans la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1982.

8. *Kunst - was ist das ?*, Hamburger Kunsthalle et Dumont Buchverlag, Cologne, 1977.

9. *Malerei und Photographie im Dialog*, exposition du Kunsthaus de Zurich, 1977, catalogue Berne, Benteli, 1977 et 1979.

10. Le tableau de Gleyre, exposé au Salon de 1843, est au Louvre, celui de Friedrich, de 1819, à la Galerie de peinture de Dresde. Friedrich a souvent représenté, dans ses tableaux, un ou plusieurs personnages en contemplation devant le spectacle de la nature, et dans de nombreux cas, il ne saurait s'agir du peintre lui-même. L'identification de ces personnages reste le plus souvent hasardeuse, et ne change à peu près rien à la signification de l'œuvre.

11. Max Klinger, *Philosoph*, eau-forte, 1904, du cycle *Vom Tode II*.

12. Pierre Francastel, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, p. 151 : « L'histoire de l'art est encombrée par les monographies et les catalogues exhaustifs. On n'a pas assez cherché les œuvres types... »

13. C'est le cas du *Guitarrero* de 1844 (États-Unis, coll. part.), et du *Chasseur à cheval* de 1867 (New Haven, Yale University Art Gallery). On a longtemps cru qu'un des personnages de l'*Après-dinée à Ornans*, de 1849 (Musée de Lille) était Courbet lui-même, alors qu'il n'en est rien.

14. On connaît de Couture un autoportrait dessiné au Musée national de Compiègne, un autre au Musée des Beaux-Arts de Nancy (ce dernier d'attribution contestée).

15. Il s'agit du *Joueur de mandoline* de la Kunsthalle de Brême (vers 1868). Voir le catalogue de l'œuvre peint publié par Hermann Uhde-Bernays, *Feuerbach*, Munich : Bruckmann, 1929.

16. Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann 1814-1882*, 2 vol., Paris, Association « Les Amis de Henri Lehmann », 1984. Les autoportraits mentionnés sont les n^{os} D. 13, D. 94, D. 91.

17. Erika Billeter, cat. de l'exposition de Lausanne (supra, note 3), p. 15. Les études de Schmollgen. Einsenwerth sur les portraits photographiques utilisés par les peintres (Lenbach, Franz von Stuck, Munch, etc.) ont été rééditées dans J.A. Schmollgen. Eisenwerth, *Vom Sinn der Photographie*, Munich, Prestel-Verlag, 1980.

18. Voir Wolfram Prinz, *op. cit.* (infra, note 23), p. 22. Mais l'apparition de l'autoportrait en sculpture est liée au développement du portrait sculpté, lui-même probablement lié, comme le fait remarquer l'auteur, à la pratique des masques mortuaires.

19. Marie-Madeleine Aubrun, *Léon Bénouville 1821-1859*, Paris, Association Les Amis de Léon Bénouville, 1981, cat. D. 111.

20. Londres, National Gallery, vers 1675, avec l'inscription « *Bartus Murillo se ipsum depin / gens pro filiorum votis ac precii / bus explendis* ».

21. Berlin-Est, Staatliche Museen, 1649 (pour Pointel) et Louvre, 1650 (pour Chantelou).

22. *Selbstbildnis mit dem Weinglas*, 1885 (Berlin-Est, Nationalgalerie) ; *Selbstbildnis im Atelier*, 1893 (Bâle, Kunstmuseum) ; *Autoportrait*, 1893-1895 (Florence, Galleria degli Uffizi, Galleria degli Autoritratti).

23. Wolfram Prinz, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, vol. I, *Geschichte der Sammlung*, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1971.

24. Sur ce dernier point, voir W. Prinz p. 27.

25. *Le Christ au jardin des oliviers*, 1889 (West Palm Beach, Norton Gallery) ; *Autoportrait au Christ jaune*, vers 1890 ; *Autoportrait à l'auréole*, 1889 (Washington, National Gallery) ; *Autoportrait près du Golgotha*, 1896 (Sao Paulo, Museu de Arte). Voir infra, notes 39 et 40.

26. Berlin-Ouest, Nationalgalerie.

27. *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, publiées par Pierre Borel, Genève, Pierre Cailler, 1951 p. 20 (lettre de mai 1854) et 47 (novembre 1854).

28. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum. La même idée avait déjà été reprise en France par Grimou, dans un autoportrait de 1724 (au Louvre).
29. W. Prinz, *op. cit.* (*supra*, note 23), p. 58 et suiv.
30. *Ibid.*, p. 59.
31. Ce qui n'est pas le cas de Corot, qui donna vers la fin de sa vie un autoportrait de jeunesse, ni de Delacroix, dont l'autoportrait n'entra aux Offices que bien après sa mort.
32. Cette seconde version, de 1859, se trouve à Cambridge, Mass., Fogg Art Museum. Ingres en peignit encore une autre version pour l'Académie d'Anvers.
33. Voir Elisabeth Foucart-Walter, *Les Peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre*, Les Dossiers du Département des Peintures, 29, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985.
34. Pour H. Flandrin, voir le cat. de l'exposition *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1984, n° 86 (ébauche de l'autoportrait des Offices) ; sur H. Lehmann, M.-M. Aubrun, *op. cit.* (*supra*, note 16), n° 82.
35. La citation est de René Jean, *Puvis de Chavannes*, Félix Alcan, 1925, p. 1.
36. Catalogue de l'exposition *William Bouguereau*, Paris, Musée du Petit Palais, 1984, n° 15.
37. Voir Franz Winzinger, « Albrecht Dürers Münchener Selbstbildnis », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, VIII (1954).
38. Un autoportrait nu, avec ce qui semble être une plaie au côté droit (vers 1506, Weimar), et un *Christ de douleurs* de 1522 (Brême, Kunsthalle).
39. Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Université de Francfort/Main, 1977.
40. Philippe Junod, « (Auto)portrait de l'artiste en Christ », dans Erika Billeter, *op. cit.* (*supra*, note 3).
41. *Op. cit.* (*supra*, note 39), p. VII, contre l'opinion de Donat de Chapeaurouge, dans son livre *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden, 1974.
42. Peu avant 1588 (Louvre). Si l'on prend en compte les dessins, il faut ajouter l'autoportrait de Baldung Grien (Bâle, Kupferstichkabinett), qui lui non plus, ne saurait être rapproché de la Sainte Face, mais qui s'apparente par contre aux nombreux portraits dessinés vus de face qu'ont exécutés les artistes allemands de l'époque, en particulier Wolf Huber, autour de 1520.
43. *Autoportrait* de Gustave Moreau : musée Gustave Moreau (cat. du musée par Paul Flat, 1904, n° 234) ; *Autoportrait* d'Ellen Thesleff : Helsinki, Ateneum (cat. de l'exposition *Lumières du Nord*, Paris, Petit Palais, 1987, n° 122).
44. Vienne, Albertina. Le même artifice (la main gauche dissimulée par l'avant-bras droit) se rencontre également sur le portrait qu'Albrecht Dürer dessina de lui à l'âge de treize ans, authentifié par l'inscription qu'il porta lui-même plus tard sur la feuille (même collection).
45. Françoise Heilbrun et Philippe Néagu, *Portraits d'artistes*, Les Dossiers du Musée d'Orsay 7, Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1986.

PORTRAITS OU AUTOPORTRAITS ?

Négatif

n°

- 30 Gros, *Portrait d'un jeune artiste*, vers 1816-1820, coll. part.
- 32 Gros, *Portrait du baron Gérard*, 1790.
- 34 Gros, *Autoportrait à vingt ans*, Toulouse, Musée des Augustins.
- 36 Bonnat, *Autoportrait* (sanguine), 1850, Bayonne, Musée Bonnat.
- 38 Gérôme, *Portrait de Charles Garnier*, 1877, Paris, Musée de l'Opéra.
- 40 H. Flandrin, *Portrait du peintre Janmot* (crayon), vers 1838-1840, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- 42 L. Corinth, *La Mort et l'artiste* (pointe sèche), 1920-21.
- 44 Runge, *Autoportrait*, 1809-1810, Hambourg, Kunsthalle.
- 46 C. Begas, *Portrait de K.F. Schinkel* (dessin), Berlin, Architekten- und Ingenieurverein.
- 48 H. Lehmann, *Autoportrait*, entre 1877 et 1882, Hambourg, Kunsthalle.