

---

# Mot des rédacteurs

LARA PERRY, UNIVERSITY OF BRIGHTON

EVA MAJOR-MAROTHY, MUSÉE DU PORTRAIT DU CANADA

---

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

Le présent numéro a été réalisé par deux historiennes d'art, l'une professeure d'université et l'autre conservatrice de musée; il rassemble des contributions de la directrice inaugurale du Musée du portrait du Canada et d'universitaires issus d'horizons disciplinaires et géographiques divers. Leur apport collectif à la problématique du portrait représente ainsi un vaste éventail d'intérêts professionnels et un effort de collaboration internationale<sup>1</sup>. Si les sujets abordés et la provenance des auteurs affichent d'entrée de jeu une grande variété, les articles regroupés dans ce numéro touchent à des thèmes communs dont l'exploration devrait permettre d'éclairer les liens qui se tissent entre une nation et ses portraits. Les portraits ont la réputation de résister – ou peut-être, pour être plus juste, de se dérober – aux approches usuelles en histoire de l'art, en grande partie parce que leur statut oscille entre celui d'œuvre autonome et de document. Comme l'a souligné récemment un auteur s'intéressant à la question : « Le portrait comme genre artistique est demeuré peu étudié, esthétiquement problématique et suspect au plan critique, à cause du lien persistant qui unit le représenté à son référent<sup>2</sup>. » Cette caractéristique du genre est à prendre en

compte dans le regroupement d'une collection nationale : le portrait tient en effet plusieurs discours et pas seulement celui de « l'art ». Les problèmes d'interprétation que suscite ce statut particulier pourraient se formuler par les interrogations suivantes : Un portrait est-il d'abord et avant tout une manifestation des pouvoirs expressifs de l'artiste ou une émanation de la présence du modèle? Comment comprenons-nous la relation entre un portrait et la vie de l'individu qu'il dépeint? Comment pouvons-nous tirer des significations des manières dont les portraits articulent les valeurs propres à ceux qui les fabriquent, à ceux qui posent pour eux et à ceux qui les possèdent?

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

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

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

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

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

On trouve chez Sherman et Sugimoto deux des productions les plus connues à s'attaquer aux conventions de la ressem-

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

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

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

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

Pour Turbide, la valeur d'un portrait réside dans sa capacité à témoigner d'un contexte historique où vient s'inscrire l'intervention d'un sujet et non pas dans les qualités stylistiques ni dans la conformité physionomique de son portrait. Elle consiste en la reconnaissance d'un statut et dans le mode d'échange qui s'établit entre l'effigie et le spectateur. On pourrait dire qu'il s'agit d'une valeur fondamentalement performative : c'est ce que le portrait fait qui est important et non qui il représente.<sup>4</sup> Une telle approche n'implique pas que l'on s'éloigne de manière significative des conventions qui lient un individu à son portrait; elle est plutôt une formulation de cette relation qui reflète une conception différente de la notion de sujet. Cette approche interprétative du portrait a en effet comme fondement une théorie performative du sujet, telle qu'on la retrouve chez Judith Butler. Cette dernière soutient que l'individualité se construit par l'action posée dans une situation donnée plutôt qu'elle ne se trouve définie a priori, dans un sens absolu. Selon cette optique, le portrait, à l'instar de l'individu portraituré, acquiert substance et valeur dans un système de transactions et d'échanges : celui qui lie le modèle, l'artiste, le donateur, le commanditaire et le spectateur. Ce n'est donc pas une instance statique mais une

instance agissante ou agie qui constitue le centre d'intérêt. Il ne suffit pas de mettre le portrait en contexte – c'est-à-dire d'opérer une description des circonstances présidant à sa production et à sa réception – mais de le voir comme étant lui-même une élaboration signifiante, un agent à part entière des valeurs qu'il met en scène.

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

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

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

Pour chacun des auteurs concernés par le contexte canadien, les portraits ont ce pouvoir de rendre visuellement tangibles une expérience idéalisée et totalisante de la nation aussi bien qu'une vision beaucoup plus fragmentaire. La remarque de Koltun à l'effet que « nous n'avons pas à nous fixer sur une interprétation unique » d'un portrait, pas plus que sur une vision unique de l'histoire nationale, attire l'attention une fois de plus sur une approche du portrait et de la collection de portraits comme un lieu d'élaboration de significations et non comme simple reflet d'une réalité statique. Développer un modèle performatif d'interprétation interpelle la manière dont les historiens, les artistes et les conservateurs traitent aujourd'hui

leur objet, qu'il s'agisse de portraits ou de tout autre type d'œuvre. Ce que nous présentons dans ce numéro ne fait qu'inaugurer un nouveau chapitre dans les relations que les institutions canadiennes entretiennent avec les portraits, un chapitre dont les premières lignes ne sont peut-être pas encore écrites. Nous espérons que le présent regroupement d'études inspirera plus d'un professionnel intéressé par la question à porter un regard neuf sur les portraits et sur l'impact qu'une analyse renouvelée du genre peut avoir sur sa propre pratique.

#### Notes

- 1 Les auteurs de ce numéro ont des liens avec des institutions au Canada, en Angleterre et en France. D'autres contributions émanent d'un nombre équivalent d'individus qui ont généreusement accepté de lire les textes à titre d'évaluateurs externes et nous aimerions les remercier ici, malgré l'anonymat imposé par le processus de révision savante.
- 2 Heather McPherson, *The Modern Portrait in Nineteenth-Century France*, Cambridge University Press, 2001, p. 2. Parmi les autres publications à s'intéresser au problème générique du portrait, on peut signaler : Shearer West, *Portraiture*, Oxford University Press, 2004; J. Woodall, dir., *Portraiture : Facing the Subject*, Manchester University Press, 1997; R. Brilliant, *Portraiture*, Londres, Reaktion Press, 1991.
- 3 *About Face : Photography and the Death of the Portrait*, Hayward Gallery, Londres, juin-septembre 2004.
- 4 Marcia Pointon a proposé cette approche dans son étude des attractions tactiles des miniatures, « 'Surrounded with Brilliants': Miniature Portraits in Eighteenth-Century England », *The Art Bulletin*, vol. 83, no. 1 (2001), pp. 48-71.