

L'AUTO PORTRAIT

par

Pascal BONAFoux

Séance du mercredi 12 février 2003

Monsieur le Secrétaire perpétuel,

Le 12 février dernier, vous m'avez invité à parler devant votre compagnie de l'autoportrait. Vous le savez, ce jour-là, je me serai permis, si j'ose dire, d'« improviser » devant vous. C'est, vous en conviendrez, le seul moyen d'être entendu. Parce que, je songe toujours dans une pareille circonstance aux paroles de Victor Hugo, l'improvisation « implique la préméditation¹ ». Victor Hugo assura, son expérience ne permet pas d'en douter, que la « longue incubation de l'idée facilite l'éclosion immédiate de l'expression² ». Mais, parce qu'il savait à quoi s'en tenir à propos de cette improvisation, il ajoutait : « L'improvisation, c'est la veine piquée ; l'idée jaillit. Mais cette facilité est un péril. Toute rapidité est dangereuse. » Et de préciser : « Vous courez le risque de mettre la main sur l'exagération³ »... J'ai couru ce risque. Et je ne me suis pas privé d'« exagérations »...

Hugo s'est gardé de préciser autre chose : ce qui a été improvisé à haute voix est, une fois transcrit noir sur blanc, parfaitement illisible. Ce qui fut (peut-être) un charme s'est évanoui. Acceptez donc que je substitue une lettre à ce que furent mes propos improvisés.

Celle-ci ne change rien à l'essentiel : je vous ai dit dès la première phrase : « Attendez-vous au pire », et je n'ai rien à changer à cet avertissement. Même si je substitue ici une lettre à la transcription de mes propos. Attendez-vous au pire, donc, ne serait-ce que par ce qu'il est hors de question de pouvoir tout dire en quelques pages sur un thème qui est l'un des rares dans l'histoire de la peinture occidentale qui soit demeuré permanent, sans presque aucune interruption, du IV^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'à nos jours. Des textes de Pline l'Ancien attestent de l'existence d'autoportraits de peintres comme de sculpteurs. L'autoportrait, perdu pendant le temps où

1. Victor Hugo, *le Droit et la Loi et autres textes citoyens*, choix établi et présenté par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Domaine français, 10/18, 2002, p. 37.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

l'Europe fut envahie par des vagues barbares, où l'empire de Rome s'effondra, où l'Église catholique romaine et apostolique convertit des peuples qui avaient à peine renoncé à être nomades, réapparut dès le XI^e, le XII^e siècle de l'ère chrétienne. Brève éclipse donc. Reste que le thème de la représentation de soi est, comme aucun autre thème de l'histoire de la représentation dans la culture occidentale, celui qui a la plus longue histoire qui soit. Rare permanence qui ne soit cependant pas devenue un poncif.

Peut-être le premier qui prit conscience de l'importance de cette représentation de soi fut-il le cardinal Léopoldo de Medici. C'est lui qui créa au cours du XVII^e siècle la première collection d'autoportraits. Celle-ci n'a pas cessé d'être enrichie jusqu'à la réunification du royaume d'Italie, par les grands-ducs de Toscane, les Médicis puis les Lorraine ; que certains aient enrichi cette collection avec détermination, que d'autres aient laissé faire le hasard, ne change rien à l'essentiel. Peu de temps après qu'un plébiscite eut, en 1860, permis le rattachement de la Toscane au royaume d'Italie, un peintre français nomma cette collection le « Panthéon de la peinture ». Cette collection qui rassemble, selon le *Catalogo générale* du musée des Offices publié en 1979, 1 043 autoportraits, met en évidence comme aucune autre les complexités et les ambiguïtés du thème de l'autportrait. Perdez tout espoir de vous défaire des unes et des autres...

Rien n'est *a priori* plus simple qu'un autopportrait. Il suffit pour en dessiner un de prendre place à une table, de disposer d'une feuille de papier posée sur cette table, d'un crayon. Et, auprès de cette feuille posée sur la table, du crayon, d'un miroir. Or déjà, en raison de la présence de ce miroir même, il devient difficile de s'assurer de la simplicité. Parce que le miroir, partie prenante essentielle, est spécieux, captieux. L'expérience la plus banale invite à la méfiance : chaque jour le droitier que je suis regarde un gaucher se raser en face de moi... Le miroir inverse l'espace. Première ambiguïté. Qui est loin d'être la seule. Le miroir est un seuil. Un seuil entre notre monde, réel, tangible, palpable, mesurable, et un autre qui appartient aux songes (demandez à Alice – celle de Lewis Carroll, faut-il le préciser ?). Un seuil entre notre monde et celui de la mythologie.

Leon Battista Alberti est, vous le savez, le premier auteur du premier traité de peinture de l'histoire de la peinture occidentale. Son autopportrait est une médaille. Il s'y représente de profil. Évidente allusion aux médailles de l'Antiquité, signe de gloire. Se représenter, c'est, nul doute à avoir, prétendre à la gloire, à la mémoire de la Postérité, cette contre-façon de l'immortalité. Or, dans le *De Pittura* qui parut en latin en 1435 et deux ans plus tard en italien, Leon Battista Alberti affirme que Narcisse fut l'« inventeur de la peinture ». Pour une première raison théorique fondamentale : c'est que le miroir est, doit être, le critère de toute ressemblance, de toute imitation. Inutile de préciser que cette imitation-là est alors une exigence aristotélicienne. Si donc Narcisse est l'inventeur de la peinture, comment ne pas imaginer que, siècle après siècle, quiconque est dans une même situation, face à son reflet, ne doive nécessairement être à son tour un inventeur de la peinture ? Que Narcisse découvre des traits d'un visage dont il ne sait rien – Ovide, qui rap-

porte sa métamorphose, l'affirme sans laisser place au moindre doute –, que Narcisse découvre un inconnu n'est pas une différence décisive. Qui peut prétendre exactement se connaître ?

Il va sans dire que ce Narcisse – ce Narcisse adolescent peint par Caravage – n'a rien à voir avec le narcissisme tel qu'au début du XX^e siècle a pu le concevoir Sigmund Freud... Le narcissisme de Freud mêle complaisance et frustration ; celui d'Ovide a affaire à la métamorphose. Devenir une œuvre... autre métamorphose. Mais, miroir oblige, les choses sont plus complexes. Une gravure de Bonaventure Genelli représente ce que fut, selon la théologie gnostique, le péché originel. L'homme face à un miroir découvrit sa propre beauté et oublia qu'il était tel par la volonté de Dieu, qu'il était à l'image de Dieu. Hors de question de rendre compte ici de ce qu'implique cette hérésie aux yeux de l'Église catholique, apostolique et romaine. Reste que d'emblée l'ambiguïté du miroir est désignée : il sauve Narcisse ; il perd l'homme...

Mais se peint-on seulement soi-même ? Une toile de Tiepolo représente Apelle en train de peindre le portrait de l'une des maîtresses d'Alexandre le Grand, Campaspe, que d'autres nomment Pankaspé. Or ce jeune homme assis devant la toile posée sur le chevalet, c'est Tiepolo lui-même. Tiepolo qui se veut donc semblable à celui qui fut au bout du compte le premier peintre officiel de l'histoire de la peinture occidentale, puisque Alexandre le Grand publia un décret qui interdisait à quiconque de le peindre à l'exception d'Apelle. Au cours de séances de pose, Apelle ne put cacher le désir que provoquait la beauté de son modèle. Lorsque le portrait fut achevé, Plinie rapporte qu'Alexandre fit don de sa maîtresse. Et qu'il garda le tableau...

L'anecdote n'est pas indifférente. Elle sous-entend que la peinture est affaire de désir. Et qu'elle est l'un des moyens les plus sûrs de conjurer le temps. Un temps qui use, détruit, tue.

Qui plus est, cette anecdote vérifie un mythe. Un mythe que, paradoxe à la clef, il est possible d'illustrer par un autoportrait de Marcel Duchamp. Celui-ci a laissé de lui un autoportrait qui est une silhouette, un profil. C'est une feuille de papier noir déchirée. Signé en latin de cuisine *Marcel dechiravit*. Or, une fois encore c'est Plinie qui le rapporte, la mythologie veut que ce soit une jeune femme qui ait inventé la peinture. Il était une fois – cette expression introduit un conte, une fable, faut-il seulement le préciser ? et c'est la seule qui convienne pour rapporter ce qui n'appartient pas à « l'histoire de l'art » – il était une fois donc une jeune femme de Corinthe. La veille du départ de son amant pour la guerre, elle traça avec un charbon de bois le contour du profil de son amant, de l'ombre portée du profil de son amant sur un mur. Son geste inventait le portrait. Geste de désir. Et portrait signe du désir, du désir suscité par le modèle, du désir de conjurer l'absence du modèle. Que Marcel Duchamp qui fut comme peu d'autres celui qui remit en cause d'une manière fondamentale, les attendus de l'art entérinés par des siècles et des siècles, que Marcel Duchamp se soit représenté de la sorte... Hommage au mythe ? Dénonciation du mythe ? Si dénonciation il y a, elle n'est pas venue à bout de la peinture « rétinienne »...

Pour preuve, parmi d'autres, les autoportraits de Picasso. Entre les tous premiers dessinés lorsqu'il n'a pas vingt ans et le dernier peint quelques mois avant sa mort, il y en a quelque quatre-vingts. (Et je ne tiens compte que des autoportraits qui sont et ne sont que des autoportraits, c'est-

à-dire que je m'interdis de mentionner ces autres « métamorphoses » de Picasso que furent les minotaures et les séries qui ont pour titre *Le peintre et son modèle*.) De l'autportrait dit « à la mèche ébouriffée » peint alors qu'il a quinze ans, au pastel qu'il aura peint en 1972, dix mois avant sa mort, Picasso n'aura pas cessé de se peindre. Sauf pendant quelques années ; parce que c'est alors qu'il est dans la salle de bain de sa chambre de l'hôtel Lutecia, en train de se raser devant une glace, qu'il apprend, en novembre 1918, la mort de Guillaume Apollinaire. Pendant près de vingt ans, il ne peut faire face à un miroir sans songer à cette mort...

Qu'est-ce que se peindre ? Je ne pose cette question qui peut passer pour saugrenue que parce que se peindre, ce n'est pas nécessairement peindre un peintre. Un exemple : l'une des toiles de la collection d'autopourraits qui fut celle des grands-ducs de Toscane, est le portrait d'un homme dont il est impossible de savoir qu'il est peintre. Il est habillé de noir. Tout indique son appartenance à la cour d'Espagne. Comme son pourpoint, l'épée qu'il porte, ses gants, témoignent d'un rang important. Une clef passée dans la ceinture le précise : une telle clef désigne sa fonction de valet de chambre du roi. Et si cette clef est d'argent et non d'or, c'est parce que cet homme n'est pas un grand d'Espagne. Ce valet de chambre du roi est Diego Vélasquez. Vélasquez qui se peint se refuse à se peindre peintre. La raison est simple : ce travail de peintre, ce travail manuel, est ce qui fonde les grands d'Espagne à ne pas admettre que le roi, qui pourtant le souhaite, puisse l'anoblir. Vélasquez attendra près de vingt-cinq ans avant de recevoir l'ordre de Santiago grâce à une dispense pontificale, avant de pouvoir peindre sur son pourpoint noir la croix rouge de cet ordre dans *Les Ménines*... Se peindre c'est donc peindre sa « fonction ». Un autre autoportrait – exemple parmi tant d'autres... – dément aussitôt cette affirmation dont il est impossible de faire une conclusion définitive. Je songe à l'un des derniers autoportraits de Monet. Il fut peint en 1917. Monet travaille alors à Giverny à l'ensemble des *Nymphéas* que le président du Conseil, Clemenceau, lui a fait commander par l'État. Monet reçoit la visite de Clemenceau. Ils visitent l'atelier. À terre, dans un coin, une toile inachevée. L'ébauche d'un portrait. Clemenceau demande ce qu'est cette toile. Et Monet de lui répondre qu'il n'a fait ce portrait de lui-même que parce qu'il lui avait fallu nettoyer ses pinceaux...

L'autportrait... Quoi de commun entre une clef qui distingue le valet de chambre d'un roi et un « torchon » ?...

L'autportrait... Je vous l'ai dit : attendez-vous au pire.

Autre « cas de figure », l'autportrait qui « avoue ». Il y a à l'Academia San Fernando de Madrid un autoportrait de Goya singulier. Il se représente dans un atelier. Il est au travail. Derrière lui, une immense verrière. Il porte un chapeau. Il faut regarder ce chapeau de près. Des bougies sont plantées sur le rebord de l'étrange haut-de-forme tassé qu'il porte. D'où cette hypothèse : si les écarts chromatiques ont, dans son œuvre, cette intensité particulière, ne serait-ce pas parce que Goya, après avoir travaillé pendant la journée avec la lumière du jour dont l'inonde la verrière de l'atelier, continue de peindre la même toile, une fois la nuit tombée, à la seule lumière des bougies plantées sur son chapeau. L'intensité de la lumière est loin d'être la même... L'autportrait serait-il une manière de confidence d'atelier ?... Une fois encore, je me garde d'une

réponse définitive. S'il peut l'être, il peut tenir un tout autre propos... La preuve : *L'adoration des mages* est l'une des premières commandes d'importance que reçoit Sandro Botticelli. Il la doit à une famille associée aux Médicis. Dès que le panneau lui est commandé, Botticelli sait très exactement que celui-ci doit prendre place sur l'une des colonnes de l'église San Lorenzo, paroisse des Médicis, l'une des colonnes de gauche. Comme par hasard, le dernier personnage peint sur la droite de cette adoration des mages qui sont les Médicis eux-mêmes, les vivants comme les morts, le dernier des personnages dont les Médicis qui montent vers l'autel croisent le regard, l'un des rares regards qui sortent de l'espace peint pour regarder qui regarde l'œuvre elle-même, comme par hasard, ce dernier personnage drapé dans une sorte de toge, la main rabattue vers sa poitrine, c'est Sandro Botticelli lui-même. Cet autoportrait serait-il, passez je vous prie sur l'anachronisme, l'invention de « l'autoportrait publicitaire » ? Botticelli commence sa carrière...

N'en déduisez pas, je vous en prie, que l'autoportrait serait, ou pis ne serait que « l'illustration » de la vie du peintre. L'autoportrait n'est pas un indice biographique. En voici une preuve : l'un des autoportraits de Courbet, qui prétendit avoir raconté sa vie avec ses autoportraits tant il en avait peints, a peint *L'homme blessé*. La toile fut présentée au Salon en 1854. Courbet, les yeux clos, repose contre un arbre. Une épée est posée contre le tronc de ce même arbre. Premier constat troublant : il n'y a pas dans la vie de Courbet la moindre mention d'un duel, pas la moindre mention d'un combat auquel il aurait pris part. Rien... Rien qui dise pourquoi, quand, dans quelle circonstance, Courbet aurait été blessé. Or, il y a un peu plus de quinze ans, le musée du Louvre proposa une exposition de l'ensemble des autoportraits de Courbet. Il fut impossible, dans le temps de la préparation de celle-ci, de mettre la main sur l'un d'entre eux, *La sieste*, peinte dix ans avant *L'homme blessé*. Or, dans le même temps de préparation de cette exposition-dossier, *L'homme blessé* fut passé aux rayons X. On découvrit alors que *La sieste* était sous *L'homme blessé*... Repeinte et disparue, la maîtresse de Courbet dont la tête reposait sur son épaule. Entre *La sieste* et *L'homme blessé*, une séparation. *L'homme blessé* est le signe d'une blessure d'amour. Mais pour le voir, il faut avoir un regard de rayon X... Reste à admettre qu'un autoportrait est une énigme.

Autre énigme : je songe à l'autoportrait d'Ingres à vingt-quatre ans. Or monsieur Ingres a achevé cet autoportrait à vingt-quatre ans lorsqu'il en avait près de soixante-quatorze... Sans doute eut-il besoin de près d'un demi-siècle pour se soumettre à l'exigence qu'il s'était lui-même imposée : se soumettre à la nature. La première version, ou le premier « état » de cet autoportrait pour prendre un mot qui appartient au vocabulaire de l'estampe, fut copiée par l'un des élèves du maître, Cambon. Il est évident que cette première version ne s'était pas soumise à la nature. Pour une raison simple : il s'y était représenté devant une toile sur laquelle apparaissait l'ébauche du portrait de l'un de ses amis avocat. Or s'il se peint en train de regarder cet ami assis en face de lui, si la lumière éclaire Ingres lui-même, ce dont témoigne l'ombre portée de son bras tendu vers la toile, ombre qui apparaît sur la toile même, ceci signifie que le modèle tourne le dos à la lumière... Inconséquence qui n'est pas admissible. Monsieur Ingres donc la corrige. Ce qui laisse entendre qu'un tel autoportrait est de l'ordre du manifeste. Nombreux sont au XX^e siècle les autoportraits qui sont de cet ordre du manifeste. En 1917, Mondrian se représente ainsi devant l'un

de ses premières « compositions » abstraites. Et l'autoportrait devient une manière d'adieu à la figuration... Étrangement, rares sont les artistes qui sont entrés dans l'histoire de ce dernier siècle parce qu'ils ont mis en œuvre l'une ou l'autre des formes de l'abstraction, qui se soient dispensés de se peindre. L'année même où il écrit le manifeste qui propose l'art cinétique, Victor Vasarely se peint. Malevitch, quant à lui, donne à l'une de ses toiles le titre d'*Autoportrait constructiviste*. Carré, rectangle, trapèze déterminent cet autoportrait, dit aussi *Autoportrait en deux dimensions*. Lorsque plus tard le régime soviétique et les exigences qui sont les siennes à l'égard d'un art qu'il veut au service du prolétariat, lorsque se met en place un réalisme socialiste qui lui impose le retour à la figuration, Malevitch se peint à nouveau. Dans l'angle en bas à droite, à la place de la signature, un carré noir encadré d'un trait noir est la seule « trace » du défi constructiviste qui fut le sien.

L'autoportrait manifeste... Fernando Botero qui affirme que le volume est le premier de ses soucis esthétiques se « confère » un corps d'une ampleur qui ne teint aucun compte de ce qu'est l'échelle ou la proportion de son anatomie. Le « volume » qu'il peint est le volume qui est devenu le signe même de son œuvre.

L'autoportrait, « signe » d'une œuvre... C'est encore le cas, d'une tout autre manière avec Egon Schiele. Parce que, comme aucun autre peintre ne l'a fait avant lui, n'a osé le faire avant lui, Egon Schiele met en évidence le rôle, la puissance de la sexualité. Le désir, la mythologie l'assure depuis des siècles, est à l'origine de la peinture même. Des siècles de culpabilité chrétienne – j'emploie cette expression pour aller vite – ont interdit de préciser que ce désir est aussi sexuel. Or, en 1911, Egon Schiele se représente en train de se masturber. Dessin fondateur, dessin qui inaugure la place nouvelle que, dans l'art du XX^e siècle, va prendre le corps même de l'artiste. Ce rôle nouveau conféré au corps même de l'artiste est parfaitement contemporain d'une autre évolution : les artistes au cours de ce même siècle ne s'interdisent plus, non d'avoir recours à des techniques différentes, mais d'entrecroiser ces techniques. Je songe à cet autoportrait de Jacques-Henri Lartigue qui se photographie en train de se peindre. L'autoportrait de Jacques-Henri Lartigue est-il la photographie, est-il la toile, est-il la photographie de la toile ? Les hiérarchies des genres comme celles des techniques commencent d'être remises en cause, de se désintégrer, de « filer » comme l'on disait d'un bas dont sautaient les mailles. Parenthèse ou digression que provoque cet autoportrait photographié d'un autoportrait peint devant un miroir : se représenter au cours de ce XX^e siècle sans le recours au miroir, à l'intermédiaire qu'est le miroir, ne serait-ce pas renoncer aux mythes, aux ambiguïtés, aux complexités qu'implique le miroir même ? Qu'annoncent de tels changements ?

Dans les années 1920, en 1927 exactement, le peintre Georg Grosz s'est représenté en prophète. Prophète en blouse bleue d'atelier. Blouse de travailleur. Il est debout, l'index levé vers le ciel. Geste pareil à celui d'un saint Jean-Baptiste qui annonce la venue du Messie. Mais – faut-il seulement le préciser ? – l'index de Grosz n'annonce la venue d'aucun rédempteur. En revanche, il est plus que probable que, dans la République de Weimar des années 1920, ce prophète en blouse promet une révolution prolétarienne, un Grand Soir.

Autre promesse : au début des années 1970, Claudio Bravo s'est peint nu, bras et jambes écartés, debout dans une vaste feuille de papier kraft, emballage dont il semble sortir. Plénitude et beauté d'un corps de jeune homme. Étrangement, cette représentation qualifiée alors de photoréaliste, d'hyperréaliste, reprend à son compte les proportions d'un corps idéal, d'un corps palladien. Le corps de Claudio Bravo se tend dans le double cadre d'un carré et d'un cercle qui sont signes d'une perfection des proportions. Si Claudio Bravo songe à Léonard de Vinci, Peter Mol, lui, lorsqu'il se photographie nu en 1972, se tient debout dans une attitude qui est très exactement celle de *L'esclave mourant* de Michel-Ange conservé au Louvre. Qui est Je ? lorsque je suis à l'image de l'œuvre d'un autre...

Paradoxe du XX^e siècle qui est celui des remises en cause les plus iconoclastes comme il est celui du respect de très anciens critères. L'autoportrait au cours de ce siècle, les formes diverses de l'autoportrait, des autoportraits au cours de tout le siècle, interdisent de s'en tenir à une chronologie qui énumère les avant-gardes.

Lorsque Herbert Bayer se représente, étonné, stupéfait avec dans la main droite un bout de son bras gauche, une tranche de ce bras, Dada ne peut tenir lieu de seule explication. Ce corps qui se démonte, se dégingue, sans qu'il y ait la moindre trace de blessure, la moindre trace de sang, est-il encore un corps humain ? De quoi s'agit-il ? Le regard inquiet de Bayer serait-il un terrible pressentiment ? Seules répondent des hypothèses... Le XX^e siècle a inventé un corps humain « abstrait » – le mot est, j'en suis conscient, presque indécent –, a inventé le corps anonyme de la mort industrielle. Corps déchiquetés dans les tranchées du Chemin des Dames, corps gazés et brûlés des camps d'extermination, corps soufflés et irradiés des bombes atomiques tombées sur le Japon.

Est-ce à ce corps martyrisé que songe Francis Bacon lorsqu'il se peint ? Ses autoportraits seraient la métaphore du corps détruit de l'individu, du corps broyé par l'histoire ? Une remarque : ces autoportraits de Bacon, ces autoportraits dont la « ressemblance » n'est pas la raison d'être première, seraient-ils des allégories de la difficulté d'être soi au XX^e siècle ? Paradoxe encore : ce siècle, qui a mis au point et mis en œuvre la mort industrielle, est celui qui a proclamé une Déclaration universelle des droits de l'homme comme il a imposé partout la carte d'identité, comme il a inventé, dans les sociétés dites développées, une solitude sans précédent.

La question « Connais-toi toi-même » a-t-elle encore un sens ? Poser cette question incongrue, c'est inviter à se demander si l'autoportrait n'a rien à voir avec une pareille question... Lorsque John Coplans se représente nu, lorsqu'il fait le choix de photographier son corps nu, un corps épaissi, alourdi, déformé par l'âge, que me « livre », que me « dit » de John Coplans l'autoportrait que je regarde ? Est-ce à un aveu que j'ai à faire ? Est-ce à une provocation ? Est-ce à l'humilité ou à la lucidité de Coplans que j'ai à faire ?... L'autoportrait est peut-être le « genre » qui donne le moins de réponses.

Lorsque Frida Kahlo se peint et peint sur son front le portrait de Diego Rivera qu'elle a épousé, dont elle a divorcé, qu'elle a épousé une seconde fois, dois-je seulement reconnaître une confiance amoureuse ? Dois-je admettre que la réalité transfigurée qu'elle me donne à voir l'em-

porte sur toute autre ? C'est délibérément, vous le soupçonnez, que j'ai eu recours à ce mot « transfiguré ». Sans doute parce que l'autoportrait, à la différence de la plupart des portraits, n'est et ne peut être que transfiguration et non seulement « figuration ». Ce à quoi, je le soupçonne, la psychanalyse n'a pas changé grand-chose. Un autoportrait de Michel Journiac de 1972 est peut-être un symbole du malentendu des rapports qu'entretiennent l'autoportrait et la psychanalyse. Il se représente auprès de son père. Et s'identifie à l'image de son père. Il se représente auprès de sa mère. Et s'identifie à l'image de sa mère. Il est l'un. Il est l'autre. Est-ce la psychanalyse qui l'a conduit à prendre conscience de cette identification ? Si tel est le cas, l'autoportrait de Journiac est une illustration de la psychanalyse ; et la psychanalyse est (peut-être) impuissante à déchiffrer la double image qu'il donne de lui-même, double image qui n'est pas la sienne... Il n'est pas indifférent qu'un psychanalyste comme Lacan, qu'un philosophe comme Foucault aient l'un et l'autre reconnu l'impuissance de la psychanalyse à déchiffrer les images.

Une hypothèse encore : lorsque Bonnard, en 1945, se regarde dans le miroir d'une salle de bain, lorsqu'il se peint ainsi, n'est-ce pas pour simplement – et gravement – vérifier sa présence. Pour s'assurer qu'il est là. Encore là. Tout comme lorsque Marc Riboud qui photographie des soldats de la garde présidentielle du Sénégal se photographie dans les lunettes de soleil que porte l'un d'entre eux. Je suis là. Je suis encore là. Je vis. L'autoportrait, métaphore de cette présence.

Mais *qui* est présent ? C'est une autre histoire... Je songe à cet autoportrait de Duchamp encore. Il est assis auprès de Marcel Duchamp, à côté de Marcel Duchamp, en face de Marcel Duchamp... Lequel est Marcel Duchamp ?



Acceptez que, pour tenir lieu de conclusion, je vous cite un propos de Cioran :

« Connais-toi toi-même ? Hm... Faut-il en faire le devoir de chacun ? Sans doute que non. Ce n'est que dans la mesure où je ne me connais pas moi-même que je peux réaliser et faire quelque chose. Se connaître est fort heureusement une impossibilité car rien ne nous paralyse autant que de savoir où nous en sommes, de peser nos défauts et nos mérites, d'avoir une vue exacte de nos capacités. Seul celui qui se trompe sur soi, qui ignore les motifs de ses actes, peut œuvrer. Un créateur qui est transparent à lui-même ne crée plus. »

L'autoportrait serait-il une réponse à ce constat implacable : « Un créateur qui est transparent à lui-même ne crée plus » ?

Si la « transparence » du créateur à lui-même est impossible, au nom de quoi exiger que l'autoportrait d'un créateur puisse être transparent ?

Je vous invitais au début de cette lettre à vous attendre au pire. Peut-être, au bout du compte, vous aurais-je déçu... Le pire n'est pas si sûr. Parce que, s'il était hors de question de tout dire à propos de tous les autoportraits, au moins saurez-vous l'essentiel : l'autoportrait est une énigme.