



## Identité de l'artiste – Altérité de l'œuvre TROIS « PORTRAITS »

---

Paul BERNARD-NOURAUD  
(EHESS, CRAL)

Pour citer cet article :

Paul BERNARD-NOURAUD, « Identité de l'artiste / Altérité de l'œuvre – “Trois portraits” », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 65-80.

### Résumé

Cet article examine trois configurations historiques dans lesquelles la question de l'identité de l'artiste a été assignée mais aussi remise en cause, ou bien encore évitée. Cet examen permet d'éclairer les conditions dans lesquelles se posent à nouveau aujourd'hui ces enjeux, à une époque où l'assignation identitaire se fait de plus en plus pressante, pour ne pas dire oppressante ; et devient même, dans le cas des artistes, un argument en faveur ou en défaveur de l'appréciation critique de leurs œuvres. Celles-ci résistent pourtant parfois à cette injonction, et l'on avance que c'est précisément dans l'altérité de leurs œuvres que les artistes peuvent échapper à ces exigences, et explorer toutes les ressources induites par la notion de reconnaissance, davantage que par celle d'identité.

identité — altérité — art — orientalisme — Vienne — Action Painting

### Abstract

*This essay examines three historical configurations of the question of identity: whether assigned, contested, or avoided. This brief study sheds light on the conditions that still determinate the artists' identities, while this assignation is more and more pressing, not to say oppressing. It even becomes, for the artists, a way to build-up arguments in favour or not of their artworks' criticism. Nonetheless, these works resist such an injunction, and I argue that in them lies the alterity they are looking for in order to explore the resources of recognition, more than identity.*

*identity — alterity — art — orientalism — Vienna — Action Painting*

## Identité de l'artiste – Altérité de l'œuvre

TROIS « PORTRAITS »

« Le seul mot “origine” me met en rage. C'est de ce qui m'est *étranger* que j'ai tiré mes forces. Et toujours du fait que je “flottais librement”<sup>1</sup>. »  
Günther Anders

Dans une certaine mesure, l'article qui suit procède de la « rage » qu'évoquait en 1966 Günther Anders dans le récit qu'il donnait alors de son retour à sa ville natale de Breslau, devenue en 1945 la ville polonaise de Wrocław. Il ne s'agit pas nécessairement de la prolonger ou de l'actualiser. Mais plutôt de l'élaborer à partir du cas des identités que le discours sur l'art attribue ordinairement aux artistes aujourd'hui, examen que l'on mènera dans un premier temps, d'essayer d'en faire ressortir certaines des structures historiques et quelques-unes des stratégies visant à y répliquer. D'où le sens des trois « portraits » d'artiste, successivement en Oriental, en Viennois et en Acteur que l'on esquisse dans un deuxième temps, afin d'explicitier en somme pourquoi, si les conditions ont apparemment changé, l'injonction qui la provoque, d'où qu'elle provienne, laisse aujourd'hui une telle rage intacte.

Sans doute est-elle plus douloureusement ressentie lorsqu'elle s'adresse à des artistes dont on présume que la société leur octroie, par statut, une liberté de mouvement plus étendue qu'à ses autres membres, au point même de les considérer paradoxalement comme des membres « à part » de la société. S'il en découle que la rage de l'artiste est davantage visible en ce qu'elle ferait tort à sa nature sociale, tandis qu'elle s'exprimerait sourdement chez les autres (parfois plus violemment aussi), l'assignation identitaire met en rage pour la simple raison qu'elle finit toujours par s'en prendre au corps de celui que l'on cherche à iden-

tifier. La rage apparaît alors comme la conséquence de deux menaces : celle, vitale, qui perçoit clairement que l'identification a finalement pouvoir de vie ou de mort sur ce corps ; celle, totalisante à défaut d'être totalitaire (mais ce ne peut être là qu'une étape), consistant à intégrer ce corps dans le « corps social » (les guillemets indiquent la qualité métaphorique d'une telle expression), c'est-à-dire à forcer l'intime à s'exposer publiquement, à exposer par conséquent la part de l'individu la plus vulnérable, puisqu'elle est celle qui peut être blessée ou tuée.

On dira probablement qu'un tel préambule dramatise quelque peu l'enjeu que peut susciter un article qui cherche avant tout à faire le point sur la problématique de l'identité des artistes d'aujourd'hui et du passé, et c'est pourquoi on n'y insiste pas dans les lignes qui suivent. Qu'en les lisant on s'en rappelle simplement comme d'une possibilité suffira assez ; les exemples viendront d'eux-mêmes confirmer que la question de l'identification et de la désidentification de l'artiste fut de temps à autre, et quelquefois demeure, une question de vie ou de mort – de cette sorte de questions qui véritablement « met en rage » celui à qui on les pose.

### Sur la situation actuelle

La situation actuelle des artistes contemporains n'est, sur la question de l'identité, guère différente de celle de leurs semblables non artistes, même si elle est d'autant plus inquiétante que ce qui se passe dans le monde de l'art a une fâcheuse tendance à anticiper ce que l'on est tenté d'appeler par contraste le monde réel, puis à s'y propager. Le fait est connu, cette situation correspond à une généralisation des nationalismes et des racismes à tous les niveaux discursifs qui a pour effet d'exacerber la demande identitaire faite à chacun ; demande qui prend au surplus, depuis quelques

1. Günther ANDERS, *Visite dans l'Hadès* (1979), C. David (trad.), Paris, Le Bord de l'eau, 2014, p. 80-81.

années, avec la résurgence du terrorisme, la tournure d'une injonction à se situer d'un côté ou de l'autre, comme s'il y avait là un choix à faire ; la réponse sur l'origine qui en procède devenant un critère de suspicion ou de confiance.

En dépit du fait qu'une telle demande est émise dans un cadre sociétal et qu'elle prétend concerner des communautés, elle s'adresse d'abord et avant tout à des individualités, à la fois coupées et assignées à une communauté plus ou moins imaginaire, autrement dit : à des individus atomisés<sup>1</sup>. Cette réassignation des personnes à leurs racines réelles ou supposées n'est aucunement incompatible, ni en France ni ailleurs, avec l'accentuation du néolibéralisme<sup>2</sup>, y compris donc sur le marché d'échanges le plus dérégulé qui soit, celui de l'art, où, sous couvert d'accueillir la diversité des identités, on centre sur elles le discours, c'est-à-dire qu'on en fait un argument de vente capable de qualifier une œuvre en première comme en dernière instance.

Lui donner une qualité, c'est en effet attribuer à l'œuvre une valeur d'explication, et l'on ne saurait sous-estimer le fait que l'expliquer c'est bel et bien la valoriser en promouvant son origine. Étrangère, l'œuvre d'art acquiert le mystère d'un bien exotique ; nationale, elle a quelque chose d'historique, et en France de luxueux ; dans les deux cas, l'élucidation de son sens appartient à un cercle restreint d'experts seuls capables d'en dévoiler les subtilités culturelles, autrement dit d'en connaître non seulement la valeur exacte, mais encore d'en dire le prix aux profanes dési-

reux d'acquérir et l'objet et le prestige qui lui est attaché, valeur ajoutée qui tend de plus en plus à définir tout entière la notion même d'œuvre d'art en en faisant le signe.

Dans ces conditions, la valeur internationale (pour ne plus dire universelle) d'un artiste devient ainsi fonction de sa capacité à s'inscrire ou à interroger (mais ici cela revient au même) son identité individuelle dans une identité collective qui ne saurait correspondre qu'à une culture nationale, ethnique ou religieuse. Loin d'écarter les préjugés et les clichés traditionnels en la matière, le marché de l'art les reconduit et il est plus que douteux que son internationalisation croissante infléchisse cette tendance. Même lorsque les « périphéries » artistiques seront financièrement intégrées (ce qu'elles sont en passe d'être) elles resteront, sous ce rapport à l'assignation identitaire, marginalisées, d'autant plus durablement que les acteurs des dites périphéries ont eux-mêmes besoin de distinguer leurs identités propres afin de pénétrer un centre avide d'exotismes et qui semble insatiable en la matière. Il en résulte nécessairement un abaissement général du niveau de la critique (et sans doute avec elle de celui des œuvres), qu'avait pointé Benjamin Buchloh dès 1981 lorsqu'il écrivait que « quand l'art mettant l'accent sur l'identité nationale essaie d'entrer dans le système de distribution international, les clichés historiques et géopolitiques les plus éculés doivent être employés<sup>3</sup>. »

Si l'on n'est certainement pas sorti de cette situation, elle s'est néanmoins compliquée d'un autre biais, consistant celui-ci à survaloriser les formes spécifiques des œuvres d'art étrangères à la culture occidentale. C'est vers le milieu des années 1990 que Hal Foster observe l'émergence de ce phénomène d'esthétisation « qui, écrit-il, est en fait une fétichisation des signes de l'hybride et des espaces de l'entre-deux » présupposant « une distinction, voire une pureté préexistante<sup>4</sup>. » Faute de pouvoir

1. Atomisation dont Hannah Arendt a fait la caractéristique des sociétés vulnérables aux totalitarismes, lesquels produisent à leur tour des individus atomisés à l'ensemble des échelons de l'État. Cf. sur ce point Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme. Le système totalitaire* (1951), J.-L. Bourget, R. Davreu et P. Lévy (trad.), Paris, Seuil, 1995, en particulier p. 137.

2. On peut dater ce double mouvement avec Hal Foster de 1989, même si l'on verra qu'il commence dès le début de la décennie 1980, et qu'il est sans doute consubstantiel à la dynamique même du néolibéralisme qui s'enracine dans les politiques publiques à cette même période comme l'a montré Sylvie Laurent. Sur ces points, cf., respectivement, Hal FOSTER, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, Londres, New York, Verso, 2015 ; et Sylvie LAURENT, *La Couleur du marché. Racisme et néolibéralisme aux États-Unis*, Paris, Seuil, 2016.

3. Benjamin H. D. BUCHLOH, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting », *October*, vol. 88, 1981, p. 39-68, ici p. 64 (sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur).

4. Hal FOSTER, « Portrait de l'artiste en ethnographe », *Idem, Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht (trad.) Bruxelles,

saisir les codes culturels d'une œuvre donnée du fait de son étrangeté, artistes et critiques s'intéressent exclusivement à ses formes, attention qui passe donc par pertes et profits la compréhension de l'œuvre dans sa culture d'origine. En revanche, une telle inscription permet de l'inscrire dans une histoire de la modernité valorisant la pureté formelle, phénomène qui se révèle être, en dernière instance, une nouvelle appropriation, puisque l'histoire du modernisme a bien été écrite du point de vue occidental.

Quelques années avant Foster, Thomas Mc Evilly remarquait déjà en les mêmes termes que là où « le modernisme fétichise la ressemblance, le postmodernisme fétichise la différence<sup>1</sup> », et que cette fétichisation portait bel et bien sur les formes des œuvres en question. Il n'est évidemment pas question de réfuter un tel constat, seulement de souligner le fil sur lequel il fait tenir son auteur. Vis-à-vis des artistes qui considèrent et intègrent des éléments, des formes ou des modes de pensée qui ne sont pas directement issus de leur propre culture, on est en effet toujours amené à la fois à saluer ces emprunts et à soupçonner l'acte même d'emprunter. Dans un cas, il y a quelque chose de presque méchant à dénier à l'artiste ce droit, de l'autre quelque chose de franchement naïf à ne pas y voir une appropriation, et donc potentiellement une expropriation. Reste que les conclusions qu'en tire McEvilly sont davantage problématiques lorsqu'il avance qu'on se trompe en reconnaissant dans un objet non occidental une œuvre d'art au sens occidental de la notion, là où celui-ci ne peut être compris que dans son contexte culturel d'origine, contexte dans lequel, risque-t-il, « ces objets étaient investis de respect et de crainte, pas de noblesse esthétique<sup>2</sup> », jugement qui n'est pas loin de reconduire cette fois certains des préjugés les plus rebattus du modernisme qui consistent à dénier aux arts

extra-occidentaux une dimension esthétique en les ramenant à une fonction « rituelle », avec tout ce qu'a de commode cette notion.

Mais surtout une telle position interdit de penser les migrations de formes et de signes d'une culture à une autre autrement qu'en termes de pastiche ou de mésinterprétation pure et simple, comme si un malentendu socio-historique ne pouvait pas être productif artistiquement, ainsi que le suggérait William Rubin en introduction au catalogue de l'exposition<sup>3</sup> que critique précisément McEvilly dans son essai. Or l'objet même de l'histoire de l'art (*i.e.* les œuvres) oblige à penser de telles aberrations historiques et culturelles dans la mesure où elles en structurent les dynamiques. De cette raison quasi-épistémologique découle une position que l'on pourrait dire éthique. L'élargissement des horizons identitaires que promeut McEvilly ne peut se faire sans que ne se réalisent ces mouvements interculturels de formes artistiques, puisque celles-ci sont précisément porteuses d'identités multiples. Qu'elles soient ou non « correctement » reçues et interprétées ne pose véritablement problème que dans un contexte où l'on est passé cette fois 1° d'une crise des représentations, caractéristique du postmodernisme, 2° à une crise des identités véhiculées par lesdites représentations, caractéristique du postcolonialisme, et 3° à une crise de l'identité occidentale réceptrice de ces multiplicités.

Cette imbrication, et en définitive cette confusion, des trois régimes de crise est d'autant plus inextricable que l'identité (et avec elle le monde) est en crise ; et en crise perpétuelle de surcroît. Or, la perpétuation de cette « crise identitaire », justifiant du même coup la critique, est aussi nécessaire que la définition des identités, tant politiquement qu'économiquement, puisque c'est bien en contiguïté avec ces champs que l'on place les artistes et leurs œuvres, pour ne pas dire qu'on les situe d'emblée dans une promiscuité avec l'idéologie, laquelle se fonde en principe sur la défense et le maintien de l'identité. « L'identité est la forme

La Lettre volée, 2005, p. 222, note ; de même pour la citation précédente.

1. Thomas McEVILLY, *L'Identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale* (1992), Y. Michaud (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999, p. 9.

2. « Docteur, avocat, chef indien. Le "primitivisme" dans l'art du xx<sup>e</sup> siècle au musée d'Art moderne de New York (MoMA) », 1984, *Ibid.*, p. 41.

3. Cf. William RUBIN, « Le primitivisme moderne. Une introduction », in W. Rubin (dir.), *Le Primitivisme dans l'art du 20<sup>e</sup> siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal* (1987), Paris, Flammarion, 1991, p. 1-79, ici p. 33-34.

originaire de l'idéologie<sup>1</sup> », écrit Theodor W. Adorno, et celle-ci est le lieu de sa préservation pour Paul Ricœur, qui l'oppose ainsi à l'utopie, non-lieu de l'altérité et de la fiction<sup>2</sup>, on y reviendra, puisque « utopie » peut être l'autre nom de l'œuvre comme espace, justement, de cette expérimentation fictionnelle de l'identité.

Ces rapprochements, entre l'artiste identifiable et son œuvre identifiée à l'identité de son auteur, permettent en effet d'élaborer, à l'échelle du monde, une répartition cartographique des thèmes, des formes, des sujets, et en toute fin de compte une distribution des talents et des prix. Le fait que les artistes s'écartent ou débordent de leurs frontières « naturelles » valide plus qu'il ne met en péril de telles bornes puisque c'est encore à partir d'elles qu'ils se situent et qu'ils transgressent. De sorte que la crise identitaire de l'artiste est aujourd'hui devenue définitoire de l'identité de l'artiste (en crise). Cette situation, dans laquelle les artistes s'avèrent être finalement moins des acteurs, ou même des agents, que des objets des discours identitaires, et leurs œuvres devenues avec eux leurs « pièces d'identité », peut pourtant apparaître comme l'aboutissement historique paradoxal, parce que dévoyé, des processus de formation de l'art moderne dont la crise a effectivement été le principe actif.

Il en va ainsi des stratégies de démarcation à l'égard de l'art officiel mises en œuvre par les avant-gardes européennes puis américaines depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle que Béatrice Joyeux-Prunel a étudiées dans leur succession historique<sup>3</sup>. Il faudrait cependant aller à rebours des analyses de cette dernière et en partie contre le lexique sociologisant d'analyse stratégique employé par l'auteur. En effet, outre que la réalité des choix émis par ces mouvements est discutable sur la base de leur histoire, à l'exception notable du futurisme

italien, courant qui est devenu le paradigme de la notion d'avant-garde sans avoir pourtant produit d'œuvres significatives, les différents courants artistiques modernes n'ont que très peu fait peser leur effort critique sur la question de l'identité individuelle de leurs membres. Et sans doute devrait-on au contraire voir une corrélation entre l'atomisation des pratiques artistiques depuis une cinquantaine d'années (ce que B. Joyeux-Prunel désigne comme la fin des avant-gardes) et le retour de la question identitaire.

Là encore, la structuration économique et politique du monde de l'art favorise et entretient ce centrage sur l'individu, sur son identité propre et sur l'intimité de la crise qu'il traverse. Pareille vision réactive à peu de frais la figure historique du génie incompris et isolé. Mais cet isolement est aujourd'hui un mirage, du moins tel qu'on le présente ordinairement. Sans échos dans la sphère collective (et l'on pourrait sans doute voir dans le thème si prégnant ces dernières décennies de la mémoire un substitut à ce défaut de cadre partagé, un substitut mélancolique, soit dit en passant, puisqu'il consiste à rechercher dans le passé des échos que le présent ne lui offre plus), sans eux, donc, les artistes en viennent généralement à accumuler, autour du thème de l'identité, une masse fastidieuse de lieux communs servis par une évidente redondance de formes. Banalisation qui est, du moins partiellement, le contrecoup de la baisse du niveau des exigences critiques dénoncée par Buchloh. Loin de leur être préjudiciable, le recours à la platitude leur permet de sortir de leur isolement et de s'insérer sur le marché de l'art, en rejoignant un style qui, pour n'être plus institutionnel, n'en est pas moins toujours académique dans la mesure où il obéit précisément à des critères identitaires, lesquels ne sont guère éloignés de ceux du « juste milieu<sup>4</sup> » du XIX<sup>e</sup> siècle.

1. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative* (1966), G. Coffin et al. (trad.), Paris, Payot, 2003, p. 183.

2. Cf. Paul RICŒUR, *L'Idéologie et l'utopie* (1986), M. Revault d'Allones et J. Roman (trad.), Paris, Seuil, 2005, en particulier p. 243 et 246.

3. Cf. Béatrice JOYEUX-PRUNEL, *Les Avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015 ; IDEM, *Les Avant-gardes artistiques, 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

4. Cette identification de la doctrine du Juste milieu prônée par la Monarchie de Juillet avec les artistes de l'époque a été proposée par Léon Rosenthal dans son chapitre v de Léon ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848* (1914), Paris, Macula, 1987 ; elle a notamment été reprise de manière critique in « Le Juste milieu et Thomas Couture », Charles ROSEN, Henri ZERNER, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle* (1984), O. Demange (trad.), Paris, Albin Michel, 1986.

Le comble de ce mouvement est atteint lorsque l'artiste est parvenu à « surmonter » ce hiatus et qu'il peut dès lors faire montre d'une identité à la fois intégrée (dans l'art, dans la société, dans le marché) et réconciliée (avec lui-même), sans renoncer pour autant à son individualité d'artiste (exceptionnelle et non plus anormale), mais surtout sans que cette réconciliation ne se paie d'une quelconque contrepartie visible dans ses œuvres : celles-ci ne laissant par exemple plus deviner aucune faille, aucune mémoire, ou bien leur caractère éphémère et précaire, ce qui aurait en effet pour conséquence de fragiliser leur valeur et de faire douter des capacités de l'artiste à « rebondir » à la prochaine crise. On est ainsi passé, insensiblement, d'une rhétorique visant à étendre les valeurs du monde de l'art au monde de l'entreprise à une nouvelle rhétorique reconduisant les valeurs entrepreneuriales dans celles de l'art, à moins que le premier mouvement n'ait été, tous comptes faits, qu'un leurre, destiné à masquer temporairement l'annexion de l'un par l'autre.

La mise en crise de l'art par les avant-gardes répliquait justement à la domination de l'art académique – de tous les académismes unis par un principe d'identité commune et unidimensionnelle –, et c'est un singulier retournement de l'histoire de l'art que leur fin supposée n'ait pas signé du même coup celle de l'art officiel. Singulier, mais pas incompréhensible dès lors que l'on aperçoit que le maintien d'un tel art est précisément rendu possible, et en quelque sorte garanti, par une tradition désormais pluriséculaire de hiérarchisation des styles nationaux explicitement entretenue par une certaine histoire de l'art qui a fourni à la mécanique du marché un cadre discursif dont celle-ci a hérité et qu'elle s'est contentée de valoriser bien plus qu'elle ne l'a inventé.

Si la réception artistique, qu'elle soit mercantile, journalistique ou érudite, se fonde encore aujourd'hui sur les biographèmes tout à la fois les plus génériques de la vie des artistes (sexe, âge) et les plus exotiques (nationalité, origines) et qu'elle s'en prévaut comme de clefs d'interprétation de leurs œuvres, c'est qu'il existe effectivement une sorte de jurisprudence universitaire et intellectuelle, voire scientifique, à ce sujet et qu'historiquement dominante elle continue d'agir aujourd'hui. Certes, elle ne le fait plus avec les mêmes

mots qu'autrefois (ceux de « caractère national » ou de « race » ont par exemple été presque totalement abandonnés, pas tout à fait celui de « sensibilité féminine »), et l'on doit reconnaître que sa tradition est devenue aujourd'hui un habitus. Translation qui n'indique en l'occurrence qu'une modification des voies par lesquelles elle continue d'exercer sa domination, ou sa prégnance, comme on voudra.

Un droit d'inventaire a bien été mené en ce sens récemment en histoire de l'art (on pense en particulier à l'essai d'Éric Michaud sur ce sujet<sup>1</sup>), et c'est heureux, mais une telle entreprise d'auto-critique reste encore largement inédite pour l'histoire de l'art contemporain comme pour l'esthétique en général. On ne prétend naturellement pas mener à bien semblable projet dans le cadre de cet article, seulement signaler quelques-unes des ressources que l'on peut trouver dans le passé afin de frayer la voie à une redéfinition des rapports entre identité de l'artiste et altérité de son œuvre.

À cette fin, il convient de rappeler d'abord une distinction qui, pour évidente qu'elle soit, n'en constitue pas moins la source première de confusions récurrentes. On confond en effet l'identité comme donnée, attribuée par autrui, et l'identité comme construction, ou pour mieux dire comme projet, formulée par soi-même dans un contexte social<sup>2</sup> ; et l'on croit que la crise affecte la donnée là où elle concerne en vérité l'effort qui consiste à élaborer l'identité, effort à la fois libérateur et nécessairement douloureux – pour ne pas dire rageur – et en conséquence éminemment critique. En confondant l'un et l'autre, non seulement on se trompe de cible, mais on émousse justement la pointe critique que comporte toute projection altérante.

Ce simple déplacement de perspective permet de mieux apercevoir le sens que tiennent les œuvres dans la définition ou l'indéfinition de

1. ÉRIC MICHAUD, *Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris, Gallimard, 2015.

2. On reprend ici la distinction qu'opère Erving Goffman entre identité sociale attribuée et identité personnelle revendiquée, la première, note-t-il, n'autorisant « guère d'anonymat complet ». ERVING GOFFMAN, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps* (1963), A. Kihn (trad.), Paris, Minuit, 1993, p. 85.

l'identité de l'artiste, et pourquoi l'on se propose de faire historiquement leurs « portraits » successifs en Oriental, en Viennois et en Acteur. On aurait aussi bien pu choisir, avec Jean Starobinski, d'en faire le « portrait en saltimbanque<sup>1</sup> », qui montre que l'artiste moderne s'identifie au pitre, au clown, au marginal. Mais il s'agit là d'une identification qui constitue une sorte de basse continue de l'histoire de l'art moderne du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, là où on considère des moments historiques spécifiques de désidentification de l'artiste. Cependant l'Oriental par lequel on commence ces trois « portraits » a bien aussi quelque chose de clownesque, on va le voir, et l'Acteur par lequel on finit renverse aussi l'ordre de l'art, à défaut de renverser celui du monde<sup>2</sup>.

### Portrait de l'artiste en Oriental, en Viennois & en Acteur

On pose que l'arrivée de l'Autre dans la peinture européenne, au moins comme protagoniste de ses figurations, a coïncidé avec le fait de commencer à considérer l'artiste comme un Autre. On assoit cette corrélation théorique sur un moment de conjoncture historique qui considère en effet deux faits historiques survenus au XIX<sup>e</sup> siècle de manière concomitante mais apparemment indépendante l'un de l'autre : d'une part, l'apparition de l'Orientalisme, favorisé en France par le début de la conquête de l'Algérie à partir de 1830 et le développement de la photographie dès le début des années 1840, de l'autre, celui des avant-gardes, que l'on situe ordinairement aux alentours et dans le sillage de la Révolution de 1848.

L'hypothèse que l'on formule est que les artistes conformant l'essentiel des rangs des avant-gardes se sont peu à peu trouvés, délibéré-

ment ou contre leur volonté, socialement et artistiquement marginalisés ou plus exactement placés en situation d'étrangers à leur propre « pays », au point d'y devenir peu à peu des sortes d'Orientalx intérieurs ; étant bien entendu qu'« Oriental » est ici une dénomination commode pour « étranger » permettant de rappeler que le XIX<sup>e</sup> siècle prépara une « désoccidentalisation » des modes de représentation corrélative à la fois d'une désidentification et d'une désorientation de l'art en général. Si l'on tient à ce mot d'« Oriental », c'est donc qu'il correspond effectivement à une réalité historique : l'introduction massive, avec l'Orientalisme artistique, de la figure de l'Autre dans la représentation occidentale, ordre dans lequel, sans en être totalement absent, il n'apparaissait le plus souvent qu'à ses marges.

Cette hypothèse fonde l'essai de Victor Stoïchita, *L'Image de l'Autre*, issu de sa « Chaire du Louvre » en 2014<sup>3</sup>, et qui prolonge dans un autre domaine mais sur une thématique voisine celle qu'avait tenue sept ans plus tôt Toni Morrison et qui avait été publiée sous le titre *Étranger chez soi*. À partir de sa « lecture » du *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault, l'écrivaine y montrait comment un certain nombre d'œuvres conservées au Louvre font signe vers l'Autre à partir de ce qui signale, dans ce tableau précis, « l'ultime territoire de l'identité<sup>4</sup> » : le corps des naufragés, parmi lesquels des hommes noirs et le héraut métis de la scène, première figure de l'Autre à ne pas être, au contraire du Noir de la littérature états-unienne<sup>5</sup>, reléguée au second plan.

Constat voisin de celui de V. Stoïchita, donc, selon lequel, en effet, « l'art occidental [...] ne semble pas avoir fait de "l'image de l'autre" l'un de ses centres d'intérêt. L'Autre se construit en marge, écrit-il. Le domaine de l'art "classique" est, en principe, le Même, et il suffit de lire l'écrit fon-

1. Cf. Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, 2013.

2. On pense ici au rôle « carnavalesque » de l'artiste tel que l'a examiné Mikhaïl Bakhtine ; il n'est sans doute pas fortuit que l'artiste en clown fasse précisément son apparition au moment du déclin, non seulement de la figure christique, comme le suggère Starobinski, mais du carnavalesque, dont le propre est d'être une forme collective. Cf. sur ce point Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), I. Koltitcheff (trad.), Paris, Seuil, 1998.

3. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Hazan, Louvre, 2014.

4. Toni MORRISON, « Étranger chez soi » A. Wicke (trad), *Toni Morrison invitée au Louvre. Étranger chez soi*, J.-M. Terrasse et al., (dir.) Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 24.

5. Cf. sur ce point Toni MORRISON, *Playing in the Dark. Blancheur et imagination littéraire* (1992), P. Alien (trad.), Paris, Christian Bourgois, 2007.

dateur de la théorie artistique de la Renaissance [V. Stoïchita fait ici référence au *De Pictura* de Leon Battista Alberti qui prend Narcisse pour source mythique du tableau de peinture] pour constater que, à l'instar de toute l'épistémè occidentale, la représentation artistique a été conçue comme appartenant principalement au territoire de l'identité<sup>1</sup> (« territoire de l'identité » qui revêt bien entendu ici un autre sens que chez Morrison). Le fait que les contre-exemples abondent n'invalide pas la thèse générale de V. Stoïchita dont toute l'étude fait précisément porter son attention sur eux. Mais l'enjeu est ailleurs.

Les cadres autorisant cette marginalisation représentationnelle de l'Autre se fendillent progressivement quelques années seulement après Géricault, qui meurt prématurément en 1824, avec le développement de l'Orientalisme pictural et photographique qui connaît tout au long du second XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'aux premières décennies du siècle suivant (jusqu'à la décolonisation en réalité) deux phases successives. Lesquelles peuvent être résumées à grands traits de la manière suivante : une première version de l'Orientalisme associant l'Orient au rêve, comme chez Eugène Delacroix<sup>2</sup>, et une seconde version caractérisée par un regard plus colonialiste voire entomologiste, comme chez Jean-Léon Gérôme<sup>3</sup>, ouvrant précisément la voie à ce que Christelle Taraud, dans son étude sur les représentations de femmes dites mauresques, appelle « la déliquescence du rêve<sup>4</sup> » de l'Orient, délitement qui se

produit sous la double pression du sexe, d'une part, le corps oriental, féminin mais aussi masculin, devenant hyper-sexualisé, et de la science, d'autre part, qui cherche à identifier les traits corporels « spécifiques » aux différentes races orientales en général et au type de l'Oriental en particulier.

Mais il conviendrait encore de nuancer, car c'est à la jonction de ces deux périodes que l'on trouve chez un peintre, écrivain et critique d'art comme Eugène Fromentin les plus profondes interrogations (les plus douloureuses aussi) sur la possibilité ou l'impossibilité pour un artiste européen (peintre ou écrivain) de représenter l'altérité de l'autre sans altérer son identité propre par le truchement de l'interprétation artistique<sup>5</sup>. Questionnement très proche, jusqu'en ses prémisses, de celui qui ouvre le célèbre essai d'Edward Saïd sur l'histoire de l'orientalisme<sup>6</sup>, dont il anticipe les termes.

Or, au moment même où l'image de l'Autre se fixe, et pour longtemps, dans l'imagerie orientaliste au sein de laquelle il occupe désormais la place du sujet principal dominé, au moment donc où l'Autre est à la fois rendu visible et visiblement domestiqué<sup>7</sup>, ce qui est parfois assimilé à une cer-

1. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre*, op. cit., p. 19.

2. « L'orientalisme n'avait été, jusqu'en 1830, sauf pour de très rares artistes, qu'un art de fantaisie », écrit ainsi Rosenthal, qui rappelle que Delacroix « a puisé, dans le Maroc, une excitation comme dans un livre », et qu'« une fois le choc reçu, son émotion seule lui est précieuse et il s'inquiète peu de demeurer d'accord avec la réalité. » LÉON ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme*, op. cit., p. 91 et 120.

3. Cf. sur ce cas « L'Orient imaginaire », 1982, Linda NOCHLIN, *Les Politiques de la vision. Art, société et politique au XIX<sup>e</sup> siècle* (1989), O. Bonis (trad.), Paris, Jacqueline Chambon, 1995.

4. Christelle TARAUD, *Mauresques. Femmes orientales dans la photographie coloniale 1860-1910*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 47. Cf. également sur ce sujet : Gilles BOËTSCH, Jean-Noël FERRIÉ, « Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale », *Hermès*, n° 30, 2001, p. 169-175 ; et

Gilles BOËTSCH, « Corps mauresques », *Corps*, 2006, n° 1, p. 83-98.

5. « La question se réduit à savoir si l'Orient se prête à l'interprétation, écrit Fromentin au terme d'un long développement, dans quelle mesure il l'admet pourtant, et si l'interprétation n'est pas le détruire. », Eugène FROMENTIN, *L'Idée simple du fleuve. De l'orientalisme* (1856), La Rochelle, Rumeur des Âges, 2002, p. 26.

6. Saïd demande ainsi, se plaçant dans la position de l'orientaliste, « comment l'appréhender [l'Orient], comment l'approcher, comment éviter d'être vaincu ou submergé par sa sublimité, son étendue, ses terribles dimensions. » Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), C. Mamlouk (trad.), Paris, Seuil, 1980, p. 33.

7. C'est-à-dire aussi du vaincu, et non plus de l'adversaire redoutable ou de l'ennemi dangereux tel qu'il subsistait dans l'imaginaire de l'Europe chrétienne jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour Saïd, la bataille de Lépante, en 1571, marque la fin de la menace effective de l'Islam sur l'Europe chrétienne, le siège de Vienne, en 1683, celle de la menace symbolique. De fait, le XVIII<sup>e</sup> siècle voit très progressivement le mépris se substituer à la crainte du « Turc », même si celui-ci continue d'incarner l'altérité menaçante. *Ibid.*, p. 92. Sur cette évolution, cf. notamment Jocelyne DAKHLIA, « Musulmans en France et en Grande-Bretagne à l'époque moderne : exem-



taine modernité artistique<sup>1</sup>, se développe la figure d'un nouveau marginal de l'intérieur en la personne de l'artiste moderne.

Lorsque Saïd écrit par exemple que « l'Oriental était ainsi relié aux éléments de la société occidentale (les délinquants, les fous, les femmes, les pauvres) qui avaient en commun une identité qu'on peut décrire comme lamentablement autre<sup>2</sup> », on est évidemment tenté d'ajouter à sa liste « les artistes ». « Oriental » recouvre, on l'a dit, nombre de désignations possibles, mais il est un fait que l'artiste non officiel est de plus en plus considéré, en particulier dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, comme un étranger à sa propre société et à la culture qui lui est attachée, et de surcroît comme un étranger menaçant : celui d'un barbare introduisant un art libéré des règles de la culture, pour ne pas dire de la civilisation, et pour cela déréglé.

Gustave Courbet fournirait à coup sûr pour l'époque la figure idéale et pionnière, lui qui ressent le besoin, comme il l'écrit à Francis Wey en 1850, de mener, « dans notre société si bien civilisée », « une vie de sauvage », affranchie « même des gouvernements. [...] la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien<sup>3</sup>. » Peut-être est-ce ce qui motive son autoportrait « en Juif errant » dans *La Rencontre* de 1854, « portrait de l'artiste en étranger sans attaches<sup>4</sup> », écrit Timothy J. Clark, qui cite une autre lettre du peintre, cette fois à Champfleury, en 1850 toujours, où il lui dit avoir participé au Carnaval d'Ornans, ville qui « est en combustion », qui « marche sur la tête », lui-même

y étant déguisé en « Pierrot de la Mort<sup>5</sup> ». Comme si la sauvagerie individuelle revendiquée par Courbet trouvait à s'épanouir dans le charivari collectif. La peinture de Courbet peut en effet être comprise comme une vaste tentative carnavalesque de renversement des institutions artistiques comme politiques, ambition qui l'a peu à peu relégué aux marges de la société et assimilé précisément à ces colporteurs, ces bohémiens et artistes ambulants que la I<sup>re</sup> République et le II<sup>nd</sup> Empire vont s'efforcer de réprimer<sup>6</sup>, comme la III<sup>e</sup> République condamnera Courbet à la banqueroute pour avoir un temps songé à déplacer un monument de l'ordre : la colonne Vendôme.

Le cas du peintre d'Ornans est d'autant plus emblématique qu'aux yeux de Clark il réalise, au travers de sa peinture, une sorte de dispersion et de disparition du moi<sup>7</sup>, ce qu'à sa suite Michael Fried a défini comme une tentative de « fusion quasi corporelle du peintre-spectateur dans la peinture<sup>8</sup> ». Pour le dire autrement, Courbet a cherché à faire de la toile non pas l'espace utopique de l'altérité, mais le lieu de son identité véritable et assumée, celle de peintre, qui le rend étranger au monde qui l'entoure comme le paysan, incorporé à la terre, paraît étrange au bourgeois. Étrange et dangereux, car, comme l'écrit une certaine Marie-Sincère Romieu, agronome, dans son *Des paysans et de l'agriculture au XIX<sup>e</sup> siècle* de 1865 que cite Clark, « le paysan a volontiers recours au mensonge ; c'est l'habitude des Orientaux et des sauvages<sup>9</sup> », et désormais celle aussi des artistes.

plaires et invisibles », in Jocelyne DAKHLIA, Bernard VINCENT (dir.), *Les musulmans dans l'histoire de l'Europe 1. Une intégration invisible*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 231-413, en particulier p. 407.

1. Dans sa défense de la peinture réaliste, Louis-Émile-Edmond Duranty accuse par exemple l'orientalisme de Fromentin d'« entraver la colonisation de l'Algérie ». Louis-Émile-Edmond DURANTY, *La Nouvelle peinture : à propos du groupe d'artistes qui exposent dans les galeries Durand-Ruel* [1876], Caen, L'Échoppe, 1988, p. 11-12.

2. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 237.

3. Cité in Timothy J. CLARK, *Une image du peuple. Gustave Courbet et la révolution de 1848* (1973), A.-M. Bony et F. Jaouën (trad.), Dijon, Les presses du réel, 2007, p. 31 ; de même pour les citations précédentes.

4. *Ibid.*, p. 282.

5. Cité in *Ibid.*, p. 297, Appendice 2.

6. Sur l'adoption de ces dispositions légales, cf. *Ibid.*, en particulier p. 179 ; et Timothy J. CLARK, *Le Bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851* (1973), C. Iacovella (trad.), Villeurbanne, Art édition, 1992, en particulier p. 204.

7. Cf. Timothy J. CLARK, *Une image du peuple*, op. cit., p. 22.

8. Michael FRIED, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*, II [1990], M. Gautier (trad.), Paris, Gallimard, 1993, p. 133.

9. Cité in Timothy J. CLARK, *Une image du peuple*, op. cit., p. 269, note.

Sans multiplier les exemples, on peut simplement rappeler qu'un peu plus d'un demi-siècle après Courbet, et sans mentionner Édouard Manet qui fit l'objet d'invectives comparables<sup>1</sup>, Paul Cézanne clôturait l'ère qu'avait inaugurée Courbet. Non pas que la critique cessât le moins du monde de tenir les artistes d'avant-gardes pour des fous, ou, comme pour Cézanne, leur œuvre pour le fait d'« un caractère puéril et enfantin », d'« un vrai primitif » ou d'un « primitif attardé », témoignant d'une « infirmité de la vue », ou bien encore d'un « artiste malgache<sup>2</sup> », mais parce que l'artiste revendiqua de nouveau comme Courbet avant lui d'être effectivement « le primitif de [s]a propre voie », « le primitif d'un art nouveau<sup>3</sup> ».

Avec fracas, Cézanne prolongeait en fait la harangue d'Arthur Rimbaud, proclamant dans « Mauvais sang » être « une bête, un nègre<sup>4</sup> » ; il rejoignait celle de Paul Gauguin se faisant sauvage aux Marquises<sup>5</sup> ; il anticipait lointainement le choix de Marcel Duchamp de changer d'identité en prenant un nom juif d'abord, puis en optant pour une identité de femme<sup>6</sup>. Dans tous les cas, même dans celui de Duchamp, ce que l'on peut ici

qualifier d'orientalisation de l'identité artistique ne prend son sens qu'à considérer l'impulsion d'étrangeté à l'égard de l'art dominant donnée par ces artistes à l'identité dispersée à leurs œuvres elles-mêmes « aliénées ».

Toutes revendications qui ont plutôt accentué qu'atténué l'étrangeté de l'Autre réel, de l'Oriental véritable et non de son type ou de ses avatars bohèmes, alors même qu'elles le faisaient pénétrer jusque dans les formes d'une peinture de soi désormais – et définitivement – altérée. À bien des égards, la synthèse réalisée par les idéologues nazis autour de la notion d'art dégénéré<sup>7</sup> met rétrospectivement en évidence cette aliénation dont ils faisaient quant à eux une trahison raciale.

En 1938, quelques mois avant l'inauguration de l'exposition d'art dégénéré de Munich, un zélateur nazi du musée de Berlin voulut décrocher les Rembrandt, qualifié par lui de « peintre juif du ghetto<sup>8</sup> ». Si son initiative fut finalement fort mal récompensée (elle aboutit à son expulsion du Parti), elle n'en témoigne pas moins du caractère équivoque de la peinture de Rembrandt, qui avait été très tôt blâmée pour sa manière – peu séante –, comme pour ses sujets – juifs<sup>9</sup>. À plus d'un titre, Rembrandt fait en effet figure à cet égard de précurseur : comme « père » de l'Orientalisme, comme artiste paria, et comme peintre de l'Autre en Soi.

On reviendra sur ce troisième aspect, le plus essentiel, mais il suffit ici d'indiquer que non seulement Rembrandt introduit dans la peinture européenne les miniatures persanes ainsi qu'un certain « folklore » orientalisant dans ses portraits

1. Dès 1863, soit quatre ans avant *L'Exécution de Maximilien*, en pleine période hispanisante, Paul de Saint-Victor décrit ainsi l'auteur d'*Olympia* : « Imaginez Goya passé au Mexique, devenu sauvage au milieu des pampas, et barbouillant des toiles avec de la cochenille écrasée, vous aurez M. Manet, le réaliste de la dernière heure. » Cité in François CACHIN (dir.), *Manet 1832-1883*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 273.

2. Critiques parues en 1904-1905 citées in Ambroise VOLLARD, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir* (1938), Paris, Grasset, 2003, p. 127 sqq.

3. Cité in Joachim GASQUET, *Cézanne* (1921), Paris, Encre Marine, 2012, respectivement p. 87 et 229.

4. « Mauvais sang », 1873, Arthur RIMBAUD, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 2004, p. 182.

5. À Charles Morice, Gauguin écrivait en avril 1903 : « je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n'y a rien qui surprenne, déroute, si ce n'est ce "malgré-moi-de-sauvage". » Paul GAUGUIN, *Oviri. Écrits d'un sauvage* (1974), Paris, Gallimard, 1998, p. 339.

6. « J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavv. » Marcel DUCHAMP, *Duchamp du signe. Écrits* (1958), Paris, Flammarion, 1994, p. 151.

7. Sur les origines de cette notion développée à Vienne en 1892 par le médecin et militant sioniste Max Nordau, cf. George L. MOSSE, *Toward the Final Solution: A History of European Racism* (1978), New York, Harper Colophon, 1980, en particulier p. 84.

8. Cf. sur ce point Ines Rotermund-Reynard, « "Tu peux vraiment être heureux d'avoir quitté cette folie !" La critique d'art Paul Westheim pendant son exil en France », in Anne GRYNBERG, Johanna LINSLER (dir.), *L'Irréparable. Itinéraires d'artistes et d'amateurs d'art juifs, réfugiés du « Troisième Reich » en France*, Magdeburg, Band 9, bearb. v. Andrea Baresel-Brand, Magdeburg 2012, p. 123-144, ici p. 133.

9. Ce rapprochement est le fait du peintre Gérard de Lairesse, en 1707. Cf. sur ce point Victor I. STOICHITA, *L'Image de l'Autre, op. cit.*, p. 108.

de Juifs<sup>1</sup>, qu'il se situe en marge des conventions picturales de son époque, mais encore qu'il se figure lui-même en Oriental (comme dans son *Portrait de l'artiste en costume oriental* de 1631, conservé au musée du Petit Palais de Paris). Cette indétermination de l'identité picturale de Rembrandt, véritable topos de sa réception critique<sup>2</sup>, a conduit V. Stoïchita à parler à son propos de « dividualité » plutôt que d'« individualité<sup>3</sup> », et à hasarder l'hypothèse qu'il aurait modelé sa conception de l'autportrait sur la célèbre devise des *Essais* de Montaigne qu'il avait pu lire lors de son année d'études à l'université de Leyde, sa ville natale : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage<sup>4</sup> ».

1. Cf. notamment sur ce point : Michaële LIÉNART (dir.), *Rembrandt et la Nouvelle Jérusalem. Juifs et Chrétiens à Amsterdam au Siècle d'or*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Panama, 2006 ; ainsi que : Alexis MERLE DU BOURG, « Le Turban, la toge et le keffieh. Le costume à la lumière des orientalismes : cristallisation, confirmation et contestation d'une notion clé de la tradition académique », in Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *Les Juifs dans l'orientalisme*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Skira-Flammarion, 2012, p. 25-30, en particulier p. 28. (Article qui pêche néanmoins, cela vaut de le signaler, par une tendance étonnante à dépolitiser l'Orientalisme artistique, l'auteur faisant fi des travaux de L. Nochlin sur le sujet, comme du reste Perrin Simon-Nahum s'élève, dans sa propre contribution au catalogue, contre les thèses de Saïd sans apporter aucun élément probant à sa réfutation, allant jusqu'à verser dans le procès d'intention.) On peut cependant rappeler que les Juifs, la plupart originaires du Portugal et d'Espagne, n'avaient rien d'oriental à Amsterdam, il s'agit en l'occurrence d'une invention du peintre fondée sur leur origine, comme le rappelle Christian Tümpel ; cf. Christian TÛMPEL, *Rembrandt*, Anvers, Fonds Mercator, 1986, p. 142 *sqq.*

2. Significativement, Gary Schwartz ouvre sa vaste monographie en évoquant lui aussi la dilution de l'identité du peintre amstellodamoïse pour lui assigner aussitôt celle de saint Paul. Il clôt néanmoins son ouvrage sur la remarque suivante : « Je ne connais pas d'autre artiste, écrit Schwartz, de quelque période que ce soit, qui ait, avec tant de sérieux, modelé ses traits en autant d'identités différentes. » La suggestion de Stoïchita que l'on mentionne en suivant part d'un constat voisin mais demeure plus ouverte. Cf. Gary SCHWARTZ, *Rembrandt*, M.-F. Dispa, C. Frogneux et M. Vincent (trad.), Paris, Flammarion, 2006, respectivement p. 9 et 373.

3. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *L'Image de l'Autre, op. cit.*, p. 113.

4. Cf. Victor I. STOÏCHITA, *Figures de la transgression*, Genève, Droz, 2013.

Un court texte de Paul Ricœur, publié en 1987, décrit de façon analogue un autoportrait de Rembrandt qui n'est significativement pas cité. Le philosophe y rappelle que le genre, par définition, « demande d'identifier le personnage représenté comme étant le même que celui qui l'a peint ». Or, ajoute-t-il, une telle exigence est faussée par une double absence.

Ce sont ainsi deux absents qu'il m'est demandé de tenir pour identiques : l'un est le personnage irréel, visé au-delà de la toile matérielle ; l'autre est le peintre réel, mais aujourd'hui mort. Un gouffre se creuse entre le personnage sans nom du tableau et l'auteur dont le nom est attesté par la signature. Leur identité n'allant plus de soi, il me faut donc la construire<sup>5</sup>.

Au contraire de Narcisse, dont on a signalé qu'Alberti en avait fait le père de la peinture, Rembrandt, écrit Ricœur, conserve une distance d'avec son image. Il ne l'embrasse pas ni n'en épouse les contours, et cette distance lui permet de s'examiner, « examen de peinture » que le philosophe rapproche d'un véritable « examen de conscience<sup>6</sup> ».

Ce n'est sans doute pas un hasard si Ricœur retrouve incidemment cet exemple trois ans plus tard dans *Soi-même comme un autre* afin d'exemplifier la distinction qui y fonde toute son approche de l'altérité : entre mêmété et ipsité<sup>7</sup>. Là où « l'identité-ipse » « implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre », « l'identité-idem » correspond quant à elle à la mêmété et ne com-

5. « Sur un autoportrait de Rembrandt », 1987, Paul RICŒUR, *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie* (1994), Paris, Seuil, 2006, p. 13-14.

6. *Idem*, p. 15.

7. « Il suffit de comparer entre eux les autoportraits de Rembrandt », écrit Ricœur, ce n'est pas sa mêmété qui constitue son ipsité, mais son appartenance à quelqu'un capable de se désigner lui-même comme celui qui a son corps. » Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre* (1990), Paris, Seuil, 1996, p. 155. Thème repris plus tard par Jean-Luc Nancy, toujours à partir de Rembrandt, mais jusqu'à l'autoportrait que fit Cézanne d'après celui du Louvre. « L'autre – celui dont on fait le portrait –, écrit Nancy, se soustrait ostensiblement à la mêmété : c'est peut-être déjà la leçon de Rembrandt, c'est sûrement celle de l'Autoportrait à la palette de Cézanne. » Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 66.

porte pas cette ouverture. Or le déploiement de l'identité-ipse ne peut se faire selon Ricœur non pas à partir d'une identité personnelle mais à travers une identité narrative, seule capable de maintenir son identité dans le temps.

*Soi-même comme un autre* se situe ainsi dans la pensée du philosophe à la charnière entre la pensée de l'identité narrative exprimée dans les années 1980 avec les trois volumes de *Temps et récit*<sup>1</sup> et la promotion de la reconnaissance comme effet et substitut à l'identité fixe dans *Parcours de la reconnaissance*, publié à titre posthume en 2004. *Reconnaître* devient ainsi la manière qu'a Soi d'*identifier* l'Autre comme égal au regard de soi-même et eu égard à une norme valant pour la communauté ; dans la pensée ricœurienne, la reconnaissance se décline en attestation (de soi), identification (à l'autre) et gratitude (transcendante)<sup>2</sup>. Il ne s'agit donc pas de nier toute préséance de l'identité donnée, seulement de lui dénier son pouvoir d'*enchaînement*, au sens radical que donne à ce mot Emmanuel Levinas<sup>3</sup>, en indiquant que cette identité originaire se transforme et s'altère nécessairement en se projetant dans l'espace social par le truchement d'une identité choisie. Ce qu'exprime alors le portrait de soi comme projection en autre.

Cette complexité du rapport à l'identité articulée à une recherche de reconnaissance est au cœur d'un autre moment historique qui constitue à certains égards un paradigme de crise identitaire artistique et politique : la situation des artistes à Vienne autour de 1900.

Dans une certaine mesure, il s'agit d'un mouvement inverse à celui de l'« orientalisation » que l'on vient de décrire à propos des artistes parisiens au XIX<sup>e</sup> siècle ; mouvement examiné dans toutes ses nuances par le sociologue Michael Pollak en 1984 qui s'est aussi intéressé par la suite à la question du maintien de l'identité sociale dans les

conditions les plus extrêmes, celle des déportés dans les camps de concentration nazis, notamment<sup>4</sup>.

La situation à Vienne est évidemment tout autre, elle est celle, soutient Pollak, d'un empire plurinationnel et d'une capitale cosmopolite dans lequel l'art joue le rôle de ferment unificateur. Rôle paradoxal puisqu'il y revenait à l'art pour l'art (c'est-à-dire à l'art réputé sinon apolitique, du moins désengagé) de remplir ce rôle politique en proposant des « formes esthétiquement parfaites » qui devaient « évoquer la recherche de l'harmonie entre les peuples qui composaient la monarchie<sup>5</sup> », selon un principe d'homologie caractéristique des sociétés unifiées à défaut d'être unitaires. Mais c'est précisément dans ce paradoxe que peuvent se glisser un certain nombre d'artistes dont l'identité donnée est souvent tiraillée entre plusieurs appartenances nationales ou religieuses, parfois non reconnues officiellement comme pour les Juifs.

« En partie du moins, soutient par conséquent Pollak, l'art pour l'art viennois se présente comme un mode de gestion d'une identité culturelle et nationale blessée et de la conquête d'une identité d'artiste<sup>6</sup>. » Laquelle est d'évidence extrêmement fragile. D'abord parce qu'elle est souvent couplée à une inquiétude quant à l'identité sexuelle et aux rapports entre les sexes, pour des raisons là aussi d'organisation sociale spécifique à l'Autriche sur lesquelles il serait trop long de s'étendre ; ensuite parce qu'une telle construction de l'identité artistique prête nécessairement le flanc à des attaques dont la teneur sera aussitôt extra-artistique, l'antisémitisme devenant alors un « code culturel<sup>7</sup> »

1. Cf. Paul RICŒUR, *Temps et récit. 3. Le temps raconté* (1985), Paris, Seuil, 2007, en particulier p. 444-446.

2. Cf. Paul RICŒUR, *Parcours de la reconnaissance. Trois études* (2004), Paris, Gallimard, Paris, 2005, en particulier p. 309-310.

3. Cf. Emmanuel LEVINAS, *De l'évasion* (1935), Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 97-98.

4. Cf. Michael POLLAK, *L'Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, Paris, Métailié, 2000.

5. Michael POLLAK, *Vienne 1900* (1984), Paris, Gallimard, 1992, p. 12 ; de même pour la citation précédente.

6. *Idem*, p. 13.

7. La notion de « code culturel » appliqué à l'antisémitisme est due à Shulamit Volkov que cite Jacques Le Rider, lequel soutient, dans une perspective arendtienne, que « l'antisémitisme peut être interprété comme une révolte contre la modernisation culturelle et sociale, dont "les Juifs" apparaissent, aux yeux des antisémites, comme les agents. » Jacques LE RIDER, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Paris, Albin Michel, 2013, p. 28. Sur cette question, cf. également Carl E. SCHORSKE, *Vienne fin de siècle. Politique et culture* (1967),

propre à dénoncer non seulement l'existence des Juifs mais celle d'œuvre déviantes ; enfin parce qu'elle s'inscrit historiquement dans un modèle politique en passe de se dissoudre, de sorte qu'elle est anachronique. « Un art cosmopolite "autrichien", écrit en effet Pollak, naît au moment même où l'Autriche multinationale se prépare à sa disparition politique<sup>1</sup>. »

Pour bref et daté qu'il fut, ce moment viennois dépasse néanmoins sa simple occurrence, ne serait-ce que parce qu'on retrouve des cas de figures analogues dans l'empire victorien contemporain, qui partage un grand nombre de traits sociétaux communs avec le vieux domaine habsbourgeois. On pense évidemment à la situation d'Oscar Wilde, rattrapé par l'identité d'homosexuel (et donc de délinquant) que la société entendait lui assigner et, comme pour Courbet, lui faire payer en conséquence<sup>2</sup>.

Ce moment viennois importe donc parce qu'il rend compte du rôle social de l'œuvre dans l'élaboration d'une identité choisie dans une situation politiquement contrainte, œuvre qui apparaît dans ces conditions comme tout autre chose qu'une sublimation ou une substitution personnelle, mais

bien, pour le dire en termes ricœurriens, comme une réplique – utopique – à l'ordre social – idéologique – qui ne saurait être envisagée comme une simple stratégie pour y entrer, non plus que comme une volonté délibérée de transgresser l'ordre social. Cela même si devenir artiste signifiait malgré tout rester étranger, pour ne pas dire apatride – cela alors même que cette étrangeté était vécue, sur un mode paradoxal, comme une appartenance politique, ersatz d'appartenance nationale.

La situation est évidemment encore radicalement distincte aux États-Unis, que ce soit avant ou après 1945, même si dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale sont effectivement apparus ceux que le critique d'art Harold Rosenberg a nommé en 1952 les « peintres d'action américains » (*American Action Painters*). On a parfois négligé le fait que cette désignation faisait d'abord et avant tout de ces artistes des acteurs, et par conséquent, selon les définitions proposées vingt ans plus tôt par Rosenberg, des personnalités (*personalities*).

Dans un article séminal, paru en 1932, intitulé « Drame et substitution de personnage » (« *Character Change and The Drama* »), le critique d'art esquisse alors une théorie de l'action dans le contexte de deux « systèmes impersonnels » apparentés : la loi et le théâtre. Le premier système, avance Rosenberg, ne reconnaît pas de « personnalités », mais une « fiction » par laquelle « une personne [est] identifiée par le lien logique entre ses actes et le fait qui a été leur aboutissement », et dont le jugement constitue « le dénouement de ces actes ». « La loi, écrit ainsi Rosenberg, envisage l'individu comme s'il était en quelque sorte un acteur pourvu d'un rôle que la cour a classé dans le répertoire des situations du code pénal. » Or le « personnage défini par la cohérence de ses actes », écrit-il, peut être appelé « une "identité"<sup>3</sup>. » Celle-ci n'existe pas dans la réalité sociale, insiste Rosenberg, l'identité étant « l'effet d'un artifice visible de la pensée judiciaire » puisqu'« il est bien évident qu'un homme qui a tué peut

Paris, Seuil, 2017 (préface de J. Le Rider), qui parle quant à lui à propos de l'antisémitisme d'un « nouveau ton en politique », cf. sur ce point son chapitre III.

1. Michael POLLAK, *Vienne 1900, op. cit.*, p. III. Cette multiplicité des identités se retrouve significativement à Berlin dans l'Entre-deux-guerres. (Cf. sur ce point Lionel RICHARD « Une identité contradictoire », in *Idem* (dir.), *Avant l'apocalypse. Berlin 1919-1933* (1991), Paris, Autrement, 2013, p. 7-28.) Dans les deux cas, cela correspond à ce que Günther Anders, viennois d'adoption, a désigné comme « l'homme sans monde », vivant non pas dans le monde mais à l'intérieur d'un monde ; phénomène individuel, dit Anders, mais aussi et surtout, comme chez Pollak, « fait de classe ». Cf. son introduction à Günther ANDERS, *L'Homme sans monde. Écrits sur l'art et la littérature* (1993), C. David (trad.), Paris, Fario, 2015.

2. Hans Mayer écrit ainsi en un sens très voisin, à partir du *Portrait de Dorian Gray* : « Les composantes homosexuelles de l'esthétisme de Wilde dans la préface et dans les parties du roman qui lui correspondent se révèlent dans la tentative désespérée d'échapper à ce rôle entre masque et scandale en dissolvant sa propre existence dans la totalité esthétique de la réalité devenue œuvre d'art. » Hans MAYER, *Les Marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne* (1978), L. Muhleisen, M. Jacob, P. Fanchini (trad.), Paris, Albin Michel, 1994, p. 278, souligné dans le texte.

3. « Drame et substitution de personnage », 1932, Harold ROSENBERG, *La Tradition du nouveau* (1959), A. Marchand (trad.), Paris, Minuit, 1962, p. 136 ; de même pour les citations précédentes.

n'avoir jamais eu le comportement identifiable d'un meurtrier, jusqu'à ce dernier moment où il a pressé la détente<sup>1</sup> » ; dissociation de l'identité qui en fait précisément une personnalité.

La loi dramatique obéit elle aussi au principe des identités, comme du reste la religion. Tout au plus ces systèmes peuvent-ils opérer des substitutions d'identités : la constitution d'un nouveau délit déterminant une identité judiciaire nouvelle – un nouveau rôle à jouer, comme au théâtre, où la personnalité doit rapidement se transformer en identité afin que le drame (l'action – *drama*) se produise, et qu'un jugement puisse être prononcé quant à son cours. Seulement le théâtre (comme sans doute aussi le monde légal) recèle des personnages dont la personnalité ne se résout pas complètement en identité au cours du drame, tel Hamlet, qui traverse toute la pensée critique de Rosenberg. « Le mystère qui l'entoure, écrit-il à son propos en se faisant lui-même shakespearien, vient de ce qu'il n'est ni tout à fait une personnalité, ni tout à fait une identité, mais un être intermédiaire, un acteur hypothétique égaré sur une scène<sup>2</sup>. » L'action qui réplique à la situation dramatique et qui est suscitée par elle provoque cette inquiétude identitaire qui se manifeste par une substitution de personnage.

Dans l'œuvre critique de Rosenberg, l'Hamlet de 1932 est ainsi explicitement cousin de son Œdipe de 1959 dont les « fausses réponses auraient pu le sauver indéfiniment, jusqu'à ce que sa fausse identité soit détruite par le temps<sup>3</sup>. » Entre Hamlet et Œdipe se trouvent les peintres d'action de 1952 dont « l'arène » équivaut à la scène. Or, pour tous ces « personnages », « l'affirmation directe du soi est impossible, étant donné que chaque forme d'action [...] est une aliénation [*estrangemen*]<sup>4</sup>. » C'est pourquoi, désormais, « ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action<sup>5</sup> », « une rivale de l'action

sociale », écrira-t-il plus tard, insistant sur le fait que « l'*Action Painting* n'est pas à propos de quelque chose<sup>6</sup> ».

Dans ces conditions, la position du peintre Acteur n'est en définitive guère éloignée de celle de l'écrivain viennois pratiquant l'art pour l'art, à ceci près que ce dernier y trouvait une identité sociale, par l'effet d'une libéralité bien pesée des structures impériales austro-hongroises, là où le libéralisme démocratique états-unien livre ses artistes aux affres d'une redéfinition perpétuelle de sa personnalité qu'exprime la « dé-définition » de ses œuvres et par elle celle de l'art ; position cette fois comparable à celle de l'artiste « oriental » qu'on a proposée, qui se trouve pour sa part reporté aux marges de la société, et dont le travail – l'œuvre – n'est intégré à son système d'échanges qu'après avoir été identifié comme non identique aux autres produits du travail, précisément, seul critère à se voir accordé une valeur monnayable.

### Identité de l'artiste – Altérité de l'œuvre

L'extrême plasticité du modèle interprétatif de Rosenberg participe indéniablement de cette crise permanente de l'identité dont on a dit qu'elle n'avait eu de cesse d'alimenter le marché de l'art, d'autant plus que Rosenberg et Clement Greenberg plus encore, ont lourdement insisté dans leurs critiques sur les qualités réputées spécifiquement américaines et essentiellement masculines des peintres de l'École de New York, même si on ne peut pas strictement parler de nationalisme concernant leurs écrits. Le paradoxe étant que la « Peinture de type américain » (*American-Type Painting*<sup>7</sup>), pour reprendre le titre du célèbre essai de Greenberg paru en 1955, non seulement accédait par les voies de l'abstraction à l'universalité mais réalisait la vocation spécifique du médium pictural, historiquement guidée par l'évolution de l'art moderne depuis Courbet, Manet et Cézanne, à

1. *Idem*, p. 137.

2. *Idem*, p. 146-147.

3. « Notes on Identity: The Riddles of Oedipus », 1959, Harold ROSENBERG, *Act and the Actor: Making the Self*, Chicago, The University of Chicago Press, 1970, p. 61.

4. *Idem*, p. 68.

5. « Les peintres d'action américains », 1952, Harold ROSENBERG, *La Tradition du nouveau*, *op. cit.*, p. 25.

6. « La libération par le détachement. Philip Guston », Harold ROSENBERG, *La Dé-définition de l'art* (1972), Christian Bounay (trad.), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1992, p. 139.

7. Cf. « "American-type" Painting », 1955, Clement GREENBERG, *Art and Culture: Critical Essays* (1961), Boston, Beacon Press, 1965.

savoir la mise en évidence de sa bidimensionnalité par la pratique du *all-over*.

En privilégiant cette vision transhistorique, Greenberg émondait là encore paradoxalement l'art de l'immédiat après-guerre de sa teneur historique. Cela alors même que les formes des œuvres qu'il promouvait pouvaient tout aussi bien suggérer qu'elles répliquaient à la situation anémique provoquée par les événements récents. Si Greenberg s'est montré sur ce point presque aussi discret que Rosenberg (dans son article de 1952 celui-ci évacue significativement la question en jugeant qu'elle se pose traditionnellement moins aux artistes états-uniens qu'aux français, plus perméables selon lui à la peinture d'histoire<sup>1</sup>), alors même que l'altération de ces œuvres (qu'aucun d'eux n'a nié), envisagée sous le rapport à l'histoire, intéresse directement l'examen des conditions socio-historiques dans lesquelles l'identité-personnalité des artistes a été amenée à se redéfinir par l'action.

Mais c'est peut-être parvenue à ce point que l'interprétation de Rosenberg trouve ses limites, et avec elles celle aussi de Ricœur qu'on a évoquée plus haut, pour la simple raison que l'artiste ne se trouve pas, en réalité, dans une situation vis-à-vis du réel en tous points semblable à celle de l'acteur, du dramaturge ou de l'écrivain. Il en est à la fois plus éloigné et beaucoup moins détaché, et cette relation tendue surdétermine la question de son identité propre et celle de l'altérité de son œuvre. Pour le dire en peu de mots, l'artiste est à la fois personnellement plus à l'écart du réel que l'écrivain alors même que son œuvre lui est plus « identique ».

On est bien entendu conscient que parler d'identiques à propos du réel et de sa représentation revient à forcer quelque peu l'art moderne et contemporain à se retourner du côté d'un passé dont ses artistes ont cherché à se défaire, précisément, et qui était alors placé sous le sceau d'une

mimesis comprise stricto sensu. On pense au cas emblématique du *Léal Souvenir* de Jan van Eyck (1432) dont le titre inscrit en trompe-l'œil à l'intérieur du tableau peut être compris, ainsi que l'a montré Horst Bredekamp, comme l'intégration d'un « certificat de conformité peint<sup>2</sup> » entre le portraituré et son portrait, symptôme d'un tournant dans l'histoire des sensibilités désormais portées à valoriser et à exiger la ressemblance, pour ne pas dire encore l'identité, phénomène dont le miroir constitue à la fois l'instrument et la forme symbolique d'élucidation<sup>3</sup>. Si ce critère a longtemps dominé un certain nombre de représentations individuelles (et qu'il est apparu comme l'expression même de l'avènement de l'individu), il a en réalité aussi imprégné tout portrait, qu'il soit mythique, épique ou légendaire, et a fortiori s'il est historique.

Devant un visage peint – devant n'importe quel visage peint – il devient donc difficile de dire qu'il est fictif, ne serait-ce que parce qu'il est fait (*fecit*, until le « fit », comme l'écrivait Van Eyck sur ses tableaux), que celui qui l'a fait a pour cela « apporté son corps<sup>4</sup> », comme l'écrit Paul Valéry que cite Maurice Merleau-Ponty, corps qui désigne une identité, et enfin que la matérialité même de l'œuvre l'apparente à l'ordre des choses tangibles. Cette réticence s'explique sans doute aussi par le caractère en quelque sorte impérieux du visage, même peint, qui exige, comme le rappelait Ricœur à propos d'un autoportrait de Rembrandt, qu'on l'identifie, ou pour mieux dire avec lui, qu'on le *reconnaisse*.

Or, cette demande d'identification adressée aussi bien par le portraituré que par le portraitiste (mais même dans le cas d'une œuvre abstraite le corps apporté de l'artiste et la corporéité de

1. « En ce qui concerne les effets de grands événements sur leurs émotions, écrit-il, les Américains tendent à se montrer réticents ou inconscients. L'artiste français considère volontiers sa personne comme un champ clos de l'histoire ; ici on n'entend parler que de Nuits Obscures personnelles. » « Les peintres d'action américains », 1952, *op. cit.*, p. 30.

2. HORST BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image. Conférences Adorno, Francfort 2007* (2007), F. Joly (trad.), Paris, La Découverte, 2015, p. 75.

3. Sur ces points, cf. HANS BELTING, *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas* (1994), J. Torrent (trad.), Paris, Hazan, 2014. Pour une histoire de « l'orientalisation » du regard à la fois antérieure et distincte de l'orientalisme qu'on a évoqué, cf. également HANS BELTING, *Florence et Bagdad. Une histoire du regard entre Orient et Occident* (2008), N. Ghermani et A. Rieber (trad.), Paris, Gallimard, 2012.

4. Cf. MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'Esprit* (1960), Paris, Gallimard, 2007, p. 16.

l'œuvre demeurent) oblige l'artiste à concéder à l'écrivain le privilège de la fiction proprement dite. Ricœur lui-même ne dit rien d'autre lorsqu'il écrit que « le tableau perpétue l'identité, alors que la fiction dit autre chose<sup>1</sup> », et l'on ne peut dès lors parler dans les mêmes proportions d'identité picturale et d'identité narrative.

Afin de garder ces proportions, justement, il faut peut-être distinguer « la représentation d'une histoire » (*historia*) dont Alberti faisait dans les mêmes années que Van Eyck le « grand œuvre<sup>2</sup> » du peintre, de la fiction narrative, ne serait-ce que parce que rien n'indique, comme le fait remarquer Jean-Marie Schaeffer, que les histoires post-albertiennes étaient « lues » comme des fictions<sup>3</sup>. Toujours selon ce principe de proportionnalité, il conviendrait donc de dire, en reprenant avec Schaeffer les catégories d'analyse de John Searle, que si la peinture ne déploie pas de fiction, elle ne renonce pas pour autant à produire elle aussi « une feintise ludique partagée », c'est-à-dire une amorce de fictionnalité, ce qu'on peut désigner comme l'imagination.

On peut à la limite considérer avec Jean-Luc Nancy qu'il existe bel et bien une corrélation entre feindre ( *fingere*) et peindre ( *pingere*), mais à la condition que celle-ci augmente la notion de figure qui en découle d'une part d'imaginaire plus que de fiction au sens narratif du terme<sup>4</sup>. À l'inverse, en effet, transposer la catégorie littéraire de la fiction à la peinture sans lui conserver celle d'imaginaire poserait un double problème<sup>5</sup>, en ce

qu'elle appauvrit du même coup et la qualité pluri-dimensionnelle de l'œuvre, et la polysémie de la notion de *mimesis* qui lui donne lieu. Or, « l'image n'est pas égale à ce qu'elle représente et ne contient pas de principe d'identité, rappelle Jean-Louis Schefer, elle est une différentielle, elle est un écoulement d'identité, une eau<sup>6</sup>. » « Similitude sans identité, écrit-il encore, l'image ne peut être la monnaie du corps dont elle prend la place<sup>7</sup>. » L'image n'opère pas, à elle seule, de substitution de personnage.

S'il en est ainsi, peut-être est-ce, en toute fin de compte, que la notion d'identité est impropre à l'œuvre d'art, qu'elle tend vers elle mais ne s'y résout jamais. Non seulement parce que ses formes trahissent une identité qui n'est pas celle qu'elles affichent, ne serait-ce que parce que toute forme trahit un contenu qui est lui-même trahi par la forme qui se laisse voir. Mais surtout parce qu'elle ne peut substituer une identité à une autre sans que l'on reconnaisse aussitôt en elle une personnalité, dont l'identité est par conséquent compromise par elle. Le portrait, à cet égard, est de l'ordre du masque, dont H. Belting écrit qu'il est « coalescent au désir d'anonymat » dans la mesure où « il signale moins un changement de rôle qu'une renonciation à en assumer un. Quiconque porte un masque, ajoute H. Belting, met son identité sociale en suspens<sup>8</sup>. »

On peut ainsi « lire », parmi les innombrables autoportraits de Felix Nussbaum (1904-1944)<sup>9</sup>, artiste juif, exilé, clandestin puis déporté, et finalement assassiné tant en raison de sa judéité que de la modernité de son art, artiste qu'on est tenté de peindre « à la viennoise » puis « à la berlinoise », on peut donc voir, dans la succession de masques derrière lesquels il se figure dans la plupart d'entre eux, et qui vont du carnavalesque au travestisse-

1. Paul RICŒUR, *L'Idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 407.

2. Leon Battista ALBERTI, *La Peinture* (1435), T. Golsenne et B. Prévost (trad.), Paris, Seuil, 2004, Livre II, §32, p. 123.

3. « Il est donc probable que notre façon d'aborder les tableaux figuratifs du passé, écrit-il, les dote souvent d'une fictionnalité qui est uniquement attentionnelle ». Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* (1999), Paris, Seuil, 2010, p. 295.

4. J.-L. Nancy écrit en ce sens que le peintre « figure – c'est-à-dire il fictionne – ce qu'on peut être tenté de nommer une “interprétation” de la personne portraiturée. » Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, op. cit., p. 22.

5. C'est ce que fait par exemple Jacinto Lageira lorsqu'il discute dans son dernier ouvrage l'empreinte de l'histoire sur des œuvres qu'il désigne comme des fictions ou des configurations fictionnelles tout en rapportant l'imaginaire à l'inexistant, ce qui est plus problématique encore. Cf. Jacinto LAGEIRA, *L'Art comme Histoire. Un entrelacement de poétiques*,

Sesto San Giovanni, Mimésis, 2016, en particulier p. 66-67.

6. Jean-Louis SCHEFER, *L'Image et l'Occident. Sur la notion d'image en Europe latine*, Paris, P.O.L., 2017, p. 30.

7. *Idem*, p. 43.

8. Hans BELTING, *Faces. Une histoire du visage* (2013), N. Weill (trad.), Paris, Gallimard, 2017, p. 102.

9. Sur cette œuvre, cf. Laurence SIGAL-KLAGSBALD (dir.), *Felix Nussbaum (1904-1944)*, Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, 2010.



ment en passant par la figure de l'exilé, l'expression d'une crise identitaire aussi bien qu'un jeu visant à brouiller toute assignation. Celle-ci fût-elle précisément celle du réfugié, dont Hannah Arendt écrivait que « notre identité [celle des réfugiés parmi lesquels elle se comptait alors] change si souvent que personne ne peut découvrir qui nous sommes<sup>1</sup> ». On peut aussi y reconnaître une tentative d'épuisement de ce jeu et avec lui de la quête d'identité, conscient qu'était Nussbaum, auteur du désormais célèbre *Autoportrait au passeport juif* de 1943, qu'aucun document officiel ni aucun autoportrait ne parviendrait à identifier le peintre que ses œuvres voulaient qu'il soit.

Paul BERNARD-NOURAUD

1. « Nous autres réfugiés », 1943, Hannah ARENDT, *La Tradition cachée. Le Juif comme paria* (1976), S. Courtine-Denamy (trad.), Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 68.