

---

# L'AUTO PORTRAIT DE REMBRANDT À ESTHER FERRER : ÉGAREMENTS ET CONSTRUCTIONS IDENTITAIRES DANS LE TEMPS

SOPHIE LIMARE

Sophie Limare, agrégée d'arts plastiques et docteure en Esthétique et théorie de l'art contemporain, enseigne les arts visuels à l'ESPE d'Aquitaine - Université de Bordeaux. Elle a notamment publié *Surveiller et Sourire : les artistes visuels et le regard numérique*, en 2015, aux Presses universitaires de Montréal ainsi que *Selfies d'ados*, en 2017, avec Jocelyn Lachance et Yann Leroux aux Presses de l'université Laval, Canada.

**Résumé :** L'identité est un concept impossible à définir d'un seul point de vue, faute d'un décentrement du regard permettant d'unifier la perception évolutive de nous-mêmes. Elle ne peut être fixée par un « arrêt » sur image stable qui élude notre évolution dans le flux de la réalité. À travers l'analyse de démarches artistiques mettant en scène des doubles je(ux) identitaires, il s'agit d'aborder ici la complexité des (dé) constructions de soi dans le temps.

**Mots-clés :** Identité, (Dé)construction de soi, Égarement identitaire, Co-présence, Palimpseste égologique

**Abstract:** Identity is a concept impossible to define from a single point of view, without decentering of the gaze allowing to unify the evolutive perception of ourselves. It can not be fixed by a "stop" on a stable image which eludes our evolution in the flux of reality. Through the analysis of artistic approaches involving dual identities, we are dealing here with the complexity of self-(de)constructions over time.

**Keywords:** Identity, Self (de)construction, Identity wandering, Co-presence, "Egological" (self-reflexive) palimpsest

---

## I. Introduction

---

**D**ans l'histoire de l'art occidental, l'autoportrait offre la possibilité de penser et d'affirmer le Moi, en marquant un « arrêt » iconique sur la perception identitaire de chacun de ses référents. À l'époque de la Renaissance, en 1500, Albrecht Dürer avait osé, pour la première fois, se prendre comme unique sujet, affirmer son statut d'artiste autonome et se différencier de celui de l'artisan. Or, malgré son exploration continue au fil des siècles, ce genre pictural s'est inlassablement heurté à la difficulté de la représentation de l'être dans le devenir. Étienne Klein, philosophe des sciences, précise à ce propos que :

« Ce qui est maintenant peut ne plus être dans quelques instants. Moi-même je ne suis plus le même qu'il y a une minute, et serai bientôt autre. Mais comment comprendre que je puisse être à la fois identique et changeant, le même et un autre, sans qu'on puisse distinguer en moi ce qui demeure de ce qui passe ? D'où vient mon unité ? »<sup>1</sup>

Cette unité inaccessible condamne l'homme à un perpétuel égarement identitaire. Et l'image fixe, privilégiant l'instant à la durée, ne semble pas être le médium le plus adapté à la représentation de son évolution dans le temps. Quelques inconditionnels de l'autopor-

---

<sup>1</sup> Etienne Klein, *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007, p. 97.

trait, tel Rembrandt, ont tenté de résoudre ce problème en se représentant de façon récurrente, tout au long de leur vie, de leur prime jeunesse jusqu'au seuil de leur mort. Mais, malgré cette traque obsessionnelle de l'évolution identitaire à travers le processus de répétition, ces tentatives ponctuelles et fragmentaires peinent à rendre compte de notre inscription dans le flux de la réalité. De plus, les multiples autoportraits de Rembrandt sont aujourd'hui perdus ou dispersés dans différentes collections, perturbant cette recherche de lisibilité sur l'évolution de son être dans le temps. La difficulté de représentation des égarements identitaires à travers des autoportraits stables et unitaires a conduit certains artistes à rechercher d'autres modalités iconiques, offrant une visibilité sur un rassemblement de soi dans le temps et prenant en compte le fait que l'identité est elle-même ontologiquement assujettie au changement.

---

## II. Mises en abymes identitaires

---

L'un des premiers tableaux à aborder implicitement le thème du rassemblement de soi dans le temps est un énigmatique *Autoportrait* du peintre néerlandais David Bailly<sup>2</sup>, qui est aujourd'hui accroché sur les cimaises du musée de la ville de Leyde. Dans un processus de mise en abîme, un jeune homme présente de la main gauche le portrait d'un homme plus âgé qui porte les mêmes vêtements et se tient dans une attitude similaire. Des objets symboliques sont disséminés dans cette composition foisonnante : une bougie vient notamment de s'éteindre, un crâne est renversé sur la table et le sable est pratiquement écoulé dans le sablier. Ces indices qui relèvent du registre des vanités orientent le spectateur sur la piste de la fuite du temps et annoncent une mort prochaine – en 1651, date de réalisation de cette huile sur bois, le peintre était en effet âgé de soixante-sept ans. Alors que Rembrandt proposait une vision séquentielle et sérielle de son évolution identitaire, l'autoportrait dans le temps de David Bailly relève de « l'ubiquité temporelle » et présente l'artiste dans un même espace pictural, simultanément au début et à la fin de sa vie.

Contrairement au texte qui se découvre de manière progressive et linéaire, l'image se donne à voir de façon immédiate et globale. Cette particularité iconique est ici exploitée avec pertinence, le spectateur pouvant observer de façon paradoxale l'artiste prenant son évolution identitaire en « main », au sens propre et figuré. David Bailly, se représentant simultanément à deux âges très éloignés, semble en effet éprouver le besoin de se « rassembler » dans le temps pour mieux définir son identité « ipse ». Paul Ricoeur, explicitant le titre de son essai, précise les contours de l'ipséité :

**« *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même 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, comme on dirait en langage hégélien. Au "comme", nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. »<sup>3</sup>**

David Bailly est donc à la fois lui-même en tant qu'« autre », dans ce dédoublement iconique identitaire. Face à la présentation de cette mise en scène égologique, on peut légitimement supposer que c'est à l'horizon d'une vie qu'il est seulement possible de dire qui l'on est. La mort stoppant notre évolution, résout de fait tout égarement identitaire dans le temps.

La mise en abyme identitaire peut également se jouer sur le plan social. En 2013, la photographe américaine Merilee Allred s'est lancée dans l'*Awkward Years Project*<sup>4</sup> (« Projet des années embarrassantes »), en se mettant elle-même en scène dans une vue frontale au

<sup>2</sup> Un aperçu de ce tableau est visible sur la page Internet Wikipédia : « Vanité aux portraits » [en ligne], *Wikipédia*, 2015, disponible sur [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vanité%20aux\\_portraits](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vanité%20aux_portraits)

<sup>3</sup> Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 14.

<sup>4</sup> Merilee Allred, *Awkward Years Project* [en ligne], 2013, disponible sur <http://awkwardyearsproject.com/submission/10/>

cadrage resserré, tenant à deux mains une photographie « gênante » datant de sa propre adolescence. Cette mise en abyme n'est pas sans évoquer le rassemblement de soi dans le temps conçu par David Bailly. Alors que l'effigie de l'artiste néerlandais était dans les mains de son alter ego juvénile, la photographe américaine choisit d'inverser son rassemblement dans le temps et présente à bout de bras l'image de sa propre adolescence. La vision frontale élude les symboles connotant la fuite du temps et semble prendre le spectateur comme témoin de cette évolution positive. La composition prend ici une dimension sociologique et psychologique : l'artiste indique que sa démarche a pour objectif d'aider les adolescents victimes d'intimidation à prendre confiance en eux. Elle a ainsi proposé à différentes personnes qui ont souffert d'intimidation de présenter leur photographie la plus dérangement. L'une de ces adultes a choisi de poser avec trois de ses photographies d'adolescence qui n'ont jamais été découpées, personne n'ayant souhaité les encadrer et donc prendre acte de son statut d'adolescente. Ces mises en abyme photographiques (dé)jouant les représentations unitaires de leurs référents, offrent aux adolescents actuels une exploration identitaire positive des contours du Soi, une possibilité d'affronter le fuyant devenir évoqué par Vladimir Jankélévitch : « L'être, considéré concrètement et par exemple dans la personne, se ramène donc à ce je-ne-sais-quoi de douteux et d'équivoque, à cet hybride d'être et de non-être, à ce presque rien en un mot qu'est le fuyant devenir. »<sup>5</sup>

Le fuyant devenir identitaire se retrouve également au centre de la démarche égologique de l'artiste japonaise Chino Otsuka qui a conçu une série d'incrustations numériques de son effigie d'adulte dans les clichés de sa propre enfance<sup>6</sup>. Le *mimétisme* des corps est ici écarté au profit d'une fluidité d'attitudes cohérentes. La coprésence de ces protagonistes (dis)semblables évoque un rassemblement de soi dans le temps à travers la mise en scène de personnages féminins qui pourraient être associés à deux sœurs ou à une mère et sa fille. Les présentations binaires et ambiguës de Chino Otsuka situées à Paris, Londres ou Pékin font écho au déménagement du Japon vers l'Angleterre qui a marqué l'enfance de l'artiste alors âgée de dix ans ; la césure de l'exil amplifiant la difficulté de la construction de soi à travers une double culture, langue ou coutume. Si l'artiste se tient le plus souvent face au spectateur en compagnie son alter ego juvénile, elle le croise sur d'autres clichés et accentue ainsi la sensation d'égarement identitaire dans le temps. La qualité de l'incrustation numérique instaure un trouble dans la perception simultanée d'une personne à deux âges éloignés de sa vie dans un même espace photographique. L'artiste insère de fait deux dates dans l'angle supérieur droit de chacun de ses clichés retravaillés : la première correspond à la prise de la photographie d'enfance et la seconde à celle de l'incrustation numérique. Contrairement à David Bailly ou Merilee Allred qui prenaient en main leur alter ego, les corps indépendants de Chino Otsuka laissent le lecteur d'image établir, par son regard unificateur, le lien temporel qui confirme leur coprésence paradoxale. Dans son essai consacré aux *Usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu souligne que :

**« On s'accorde communément pour voir dans la photographie le modèle de la véracité et de l'objectivité : "Toute œuvre d'art reflète la personnalité de son auteur, lit-on dans l'Encyclopédie française. La plaque photographique, elle, n'interprète pas. Elle enregistre. Son exactitude, sa fidélité ne peuvent être remises en cause".[...] en fait la photographie fixe un aspect du réel qui n'est jamais que le résultat d'une sélection arbitraire, et, par là, d'une transcription »<sup>7</sup>**

En s'incrustant de façon (in)cohérente dans un médium censé rendre compte de la réalité, Chino Otsuka, au-delà de son expérimentation iconique du rassemblement de soi dans le temps, met en doute le crédit de véracité et d'objectivité que l'on accorde *a priori* à la photographie.

<sup>5</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien, t. 1 : La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 30.

<sup>6</sup> Les clichés de Chino Otsuka sont visibles sur son site Internet : *Chino Otsuka* [en ligne], 2017, disponible sur <http://chino.co.uk/>

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 108.

### III. Juxtapositions de soi

Le rassemblement identitaire est également l'un des thèmes majeurs des autoportraits de l'artiste espagnole Esther Ferrer. Sa série intitulée *Autoportrait dans le temps* a été réalisée entre 1981 et 1989. Au cours de ces huit années, l'artiste a pris des photographies de son visage présenté de face dans un cadrage rapproché, connotant par là même les prises de vue officielles des documents identitaires<sup>8</sup>. Christian Phéline précise que ce type de cadrage remonte aux origines du portrait d'identité :

**« L'ethnologie, comme nombre d'autres branches de la science, s'est adjoint l'assistance de la photographie pour la description des divers groupes raciaux. La photographie anthropologique pratique le « portrait d'identité » selon un code très précis de face et de profil, avec pose hiératique et regard droit dont l'application systématique remonte au moins aux dessins anatomiques de Léonard de Vinci et se retrouve dès l'utilisation du daguerréotype »<sup>9</sup>**

Ethnologue à la recherche de sa propre identité, Esther Ferrer conjugue, dans une présentation à la fois rigoureuse et (in)cohérente, des compositions binaires et instables de bricolages identitaires (re)constitués de moitiés de visage distancées dans le temps. Dans ce puzzle d'identité « ipse » diachronique, l'artiste est parfaitement identifiable tout en étant paradoxalement à chaque fois elle-même et une autre. La diachronie étant définie par Marcello Vitali Rosati comme une interstitialité temporelle : « une rupture entre deux instants, un avant et un après qui ne peuvent être considérés en continuité »<sup>10</sup>. La juxtaposition de ces visages semblables et différents, marquant à la fois la continuité et la rupture, permet de saisir visuellement la complexité de notre identité assujettie simultanément à son évolution et à sa continuité dans le temps.

À l'instar d'Esther Ferrer, l'artiste argentine Irina Werning a conçu une série photographique intitulée *Back to the Future* (« Retour vers le futur »), à travers laquelle, la photographe propose à des inconnus de rejouer une mise en scène de leurs clichés d'enfance<sup>11</sup>. La juxtaposition binaire renvoie à un avant et un après qui interrogent, là encore, la crédibilité accordée à ce médium souvent considéré « comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible »<sup>12</sup>. Les usages sociaux tenus pour réalistes et objectifs habituellement conférés à la photographie sont ici mis à mal par ces rassemblements identitaires contradictoires. La mise en scène redondante ne prend en effet de sens qu'en fonction de son référent : le décor ou l'accessoire vestimentaire jouant le rôle d'étalonnage visible de l'évolution du modèle dans le temps.

Dans le sillage des juxtapositions égologiques d'Irina Werning, le designer Joe Luxton a rejoué la mise en scène sa propre enfance, en compagnie de son frère, sous l'objectif d'un appareil numérique. La série photographique intitulée *Then/Now*<sup>13</sup> (« À cette époque-là/ Maintenant »), revisite des lieux de leur enfance commune de façon humoristique et nostalgique. Ces coprésences fraternelles semblent attester du fait que les frères et les sœurs, engagés dans le même tempo temporel, sont peut-être les seuls individus capables de partager notre évolution dans le temps et compenser une partie de nos égarements identitaires. Jacinto Lageira précise à ce propos que :

<sup>8</sup> Les autoportraits d'Esther Ferrer sont visibles sur le site Internet de l'artiste : *EstherFerrer* [en ligne], 2017, disponible sur <http://estherferrer.fr/fr/>

<sup>9</sup> Christian Phéline, « Ethnologie », in Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985, p. 45.

<sup>10</sup> Marcello VitaliRosati, *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 213

<sup>11</sup> Irina Werning, *Back to the Future* [en ligne], 2011, disponible sur <http://irinawerning.com/back-to-the-fut/back-to-the-future/>

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », *art. cit.*, p. 108-109.

<sup>13</sup> Joe Luxton, *Then/Now* [en ligne], 2014, disponible sur <http://then-and-now-photos.tumblr.com>

« Le terme « objectif » est tout aussi trompeur pour la photographie que pour tout autre médium, mais celle-ci possède cet avantage, dû à ses conditions de production physico mécanique, que l'image est nécessairement le résultat d'un corps existant. Mêmes retouchées, truquées, manipulées, les images ne peuvent être obtenues que parce qu'il existe un référent. [...] C'est désormais un lieu commun, notamment après Walter Benjamin et Roland Barthes, de remarquer que les corps photographiés sont tout aussi présents qu'ils sont lointains et perdus à jamais »<sup>14</sup>

Au-delà de leur confrontation insolite et humoristique, ces corps photographiés semblent de fait présents et lointains, perdus dans un mimétisme contradictoire qui atteste par là même de notre inéluctable égarement identitaire dans le temps.

---

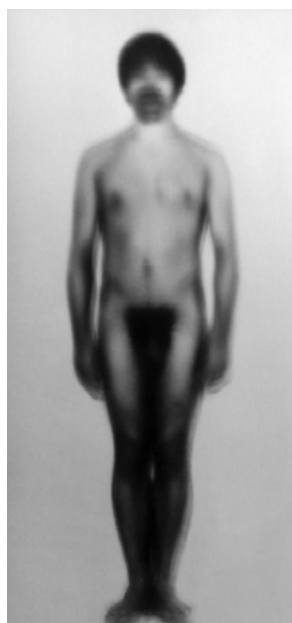
## IV. Palimpsestes égologiques

---

**A**u-delà de la mise en abyme et des juxtapositions identitaires, l'artiste français Jacques Damez a, pour sa part, expérimenté le palimpseste égologique pour tenter de résoudre ses propres égarements. Son *Autoportrait inaccessible*, réalisé en noir et blanc entre 1989 et 1990, le présente, nu, grandeur nature, en pied et très difficilement identifiable par le traitement flou de l'image. L'artiste explicite ainsi cette inaccessibilité délibérée :

« Le 22 juillet à 17h10, je commençais mes rendez-vous avec le temps et la photographie. En effet chaque jour, et cela pendant 24 d'entre eux, j'allais poser une heure debout, immobile devant un mur blanc. Cette heure de face-à-face avec la caméra était suivie d'un temps d'écriture : carnet de notes de ce rendez-vous amoureux quotidien. Du 22 juillet au 17 août, 24 états amoureux se sont succédé, 24 heures se sont écoulées sous l'œil voyeur de la caméra. *La 25<sup>e</sup> heure : l'Autoportrait inaccessible* est l'image de la stratification des 24 heures, elle n'a donc pas de prise de vue, une sorte de latence positive... »<sup>15</sup>

### La 25<sup>e</sup> heure, L'autoportrait inaccessible



Jacques Damez

<sup>14</sup> Jacinto Lageira, *La déréalisation du monde, réalité et fiction en conflit*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2010, p. 98.

<sup>15</sup> Jacques Damez, « Jacques Damez, La 25<sup>e</sup> heure : l'autoportrait inaccessible », in Pascal Bonafoux (dir.), *Moi ! Autoportraits du xxe siècle*, Paris, Skira, 2004, p. 250.

Ce palimpseste égologique témoigne de cette irréductibilité de l'identité observée sous un angle diachronique. Contrairement aux ruptures brutales des juxtapositions de fragments d'autoportraits manipulés par Esther Ferrer, la fluidité iconique entre ici davantage en cohérence avec le travail du temps qui patine peu à peu les corps. La superposition interstitielle des strates temporelles des différents autoportraits, loin de proposer une identification précise de l'artiste, atteste malgré tout, à travers le flou de l'image, de la difficulté à cerner les contours de l'identité dans le devenir. Jacques Damez s'interroge par ailleurs sur l'essence de cette image inaccessible : « l'image brouillée, floue, qu'est cet autoportrait où disparaissent, s'effacent la nudité et le regard, serait-elle [...] la mue que ne cesse d'être, jour après jour, l'identité ? »<sup>16</sup>.

L'utilisation du palimpseste se retrouve aujourd'hui dans des autoportraits mis en ligne sous forme de montages vidéographiques. Une jeune internaute s'est ainsi photographiée chaque jour pendant six années consécutives de 2006 à 2012, selon un même cadrage resserré correspondant à des prises de vues identitaires administratives. En écho aux autoportraits sériels conçus tout au long de la vie de Rembrandt, cette approche séquentielle expérimente un nouveau rapport accéléré au temps, caractéristique de notre hypermodernité. Le montage successif de ces clichés, baptisé *She takes a photo everyday*<sup>17</sup> (« Elle prend une photographie chaque jour »), conduit à un autoportrait fluide mais tout aussi inaccessible. Ce dernier semble tenter un renforcement de l'ipséité face à la dispersion de notre mue identitaire (dis)continue, dans ce rapport au temps accéléré qui est aujourd'hui le nôtre.

Après la démocratisation du portrait par la photographie argentique et l'expérimentation plurielle et solitaire de l'autoportrait par le photomaton, la photographie numérique accentue aujourd'hui cette exploration ludique et créative du moi. Les constructions identitaires sont effectivement au cœur des problématiques contemporaines sociétales et la richesse de ces productions anonymes et artistiques atteste de l'importance de l'image en tant que support permettant de penser ses différentes modalités de constructions de soi. Contrairement à ce qu'affirmait Baudelaire au XIX<sup>e</sup> siècle, la photographie n'est pas qu'un simple procédé mécanique de reproduction destiné à des peintres ratés. Pour autant, le médium de la photographie – qu'il soit utilisé par des amateurs ou par des artistes –, a profondément modifié la conception identitaire dans la pratique de l'autoportrait. Le selfie jouant sur les excès de choix iconiques offerts par le développement des nouvelles technologies, bouscule la conception humaniste d'une identité picturale stable et l'autoportrait numérique, bien qu'inscrit dans le regard des artistes de la Modernité, ouvre de nouvelles règles de représentations du je(u) hypermoderne. Dans son analyse, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, publiée en 2013, le socio-anthropologue de l'adolescence Jocelyn Lachance précise que le rôle récent de l'appareil numérique dans la vie des jeunes participe à l'apparition de nouvelles modalités de réappropriation de ce corps en transformation. Les adolescents du XIX<sup>e</sup> siècle jouent sérieusement à se bricoler des identités et l'enjeu est de taille : à travers ces expérimentations iconiques, c'est tout simplement eux-mêmes qu'il s'agit de construire :

**« Les jeunes font des tests, se projettent une image nouvelle et transformée d'eux-mêmes au regard de leurs amis sur les médias sociaux. Ils jouent ainsi à « être un autre », se déguisent, prennent mille visages. Il s'agit alors de poser la question nouvelle, cruciale et incontournable pour le sujet « Qui suis-je ? », à travers des expériences qui dénotent une tendance à demander « Qui puis-je être ? »<sup>18</sup>**

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Cette expérimentation de soi est visible via ce lien : « She takes a photo everyday », *Youtube*, 14 juin 2012, disponible sur [www.youtube.com/watch?v=wfUlnXy88-o](http://www.youtube.com/watch?v=wfUlnXy88-o)

<sup>18</sup> Jocelyn Lachance, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 33.

---

## Bibliographie

---

- Bonafoux Pascal (dir.), *Moi ! Autoportraits du xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Skira, 2004.
- Bourdieu Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- Damez Jacques, « Jacques Damez, La 25<sup>e</sup> heure : l'autoportrait inaccessible », in Pascal Bonafoux (dir.), *Moi ! Autoportraits du xxe siècle*, Paris, Skira, 2004.
- Frizot Michel, July Serge, Phéline Christian et Sagne Jean (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985.
- Jankélévitch Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien. Tome 1 : La manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.
- Klein Etienne, *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*, Paris, Flammarion, 2007.
- Lachance Jocelyn, *Photos d'ados à l'ère du numérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013.
- Lageira Jacinto, *La déréalisation du monde, réalité et fiction en conflit*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2010.
- Phéline Christian, « Ethnologie », in Michel Frizot, Serge July, Christian Phéline et Jean Sagne (dir.), *Identités, de Disderi au photomaton*, Paris, Éditions du Chêne, 1985.
- Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- Vitali Rosati Marcello, *Corps et virtuel : itinéraires à partir de Merleau Ponty*, Paris, L'Harmattan, 2009.