

L'autoportrait entre le moi réel et le moi imaginaire

Dominique Chateau

On peut partir d'une sorte d'équation: «l'autportrait de x n'est pas x», et essayer de l'expliquer. «L'autportrait de x n'est pas x» n'a pas le même sens que «le portrait de x n'est pas x». Dans ce second cas, le peintre représente quelqu'un d'autre que lui. Il y a une différence d'identité entre le peintre et l'individu représenté. Dans le cas de l'autportrait, x se représente lui-même. Donc l'auteur x et l'individu représenté x devrait être le même. Pourquoi dire qu'il n'est pas le même? Pourquoi dire que «l'autportrait de x n'est pas x» ou que le x qui fait l'autportrait et le x qu'il représente n'est pas le même? Quel est cet écart entre les deux? «L'écart est une opération» disait Duchamp.

Cet écart est évidemment visible, parce que plastique, dans *L'Autoportrait au gilet* d'Egon Schiele ⁽¹⁾, pour la peinture, ou *L'Autoportrait caché d'une main* de Constantin Brancusi, pour la photographie ⁽²⁾. Que dire du Picasso intitulé *Le Peintre* ⁽³⁾? Mais l'écart serait-il moins visible, comme dans la peinture plus figurative, par exemple dans l'autportrait de Sandro Botticelli qui figure dans la périphérie du tableau *L'Adoration des mages* ⁽⁴⁾, qu'il n'en est pas moins présent. L'écart a un sens plus fort que la transformation plastique qu'il inclut.

L'autportrait signifie, tout d'abord, que quelqu'un se représente lui-même. Ce qui importe ici c'est l'idée de «se représenter». Il faut examiner la notion de représentation. On emploie le terme pour désigner deux choses: les représentations sont, dans un premier sens, les images mentales que nous avons dans l'esprit, dans un second sens, les images des choses que nous fabriquons à l'aide d'un médium visuel, peinture, photographie ou film. Nous nous intéressons ici essentiellement aux représentations fabriquées. On ne doit pas, néanmoins, oublier que lorsque nous fabriquons une

représentation nous avons à l'esprit la représentation mentale de cette représentation matérielle. En fait, il faut distinguer entre les différents médiums à cet égard.

Un peintre peut représenter quelqu'un en utilisant l'image mentale qu'il en a ou en utilisant directement une personne physique comme modèle. Mais on peut faire une peinture d'un modèle qui n'est pas un portrait, lorsqu'on utilise simplement ce modèle pour conférer une individualité au personnage qu'on représente, ce personnage participant d'une histoire, d'une *storia*. Faire le portrait de la personne qui sert de modèle c'est vouloir représenter cette personne. Elle n'est plus le modèle pour une icône autre qu'elle-même, mais l'objet de la représentation et, pour le spectateur, de la reconnaissance.

Un photographe commence par enregistrer le réel, une personne réelle. Cela ne veut pas dire que ce médium ne serve qu'à représenter le réel. On peut aussi enregistrer quelqu'un comme une icône destinée à représenter quelqu'un d'autre, un personnage. Cette dualité de l'acteur et du personnage existe aussi au théâtre. Mais, en photographie comme au cinéma, l'intention de faire le portrait signifie qu'on ne lui demande pas d'incarner quelqu'un d'autre, un personnage, mais qu'on veut le représenter lui-même et que le spectateur sera convié à la reconnaissance directe de cette personne. En fait, la différence essentielle entre la peinture, d'une côté, la photographie et le cinéma, de l'autre, c'est que l'image mentale du créateur peut être directement représentée dans le premier cas, tandis que, dans les deux autres, elle peut accompagner la représentation (par exemple, en modifiant le costume, la chevelure, le maquillage, etc., de la personne en fonction d'une image mentale) qui, par ailleurs, est d'emblée extraite du réel.

Dans le cas de l'autoportrait, une nouvelle dimension du problème de la représentation apparaît: qu'il s'agisse de peinture, de photographie ou de cinéma, le créateur, comme dans le portrait, vise la personne elle-même, mais cette personne, c'est lui. Se représenter veut dire être à la fois l'objet peint et le sujet qui peint. Le Je et le Il. On pense évidemment au miroir. Le poète Jacques Rigaut a dit, dans une phrase récemment popularisée par sa citation dans un épisode de la série télévisée *Criminal Minds*: «N'oubliez pas que je ne peux pas voir qui je suis, et que mon rôle se limite à être celui qui regarde dans le miroir.» C'est là une première partie du problème: celui qui fait son autoportrait ne peut pas se voir comme le ferait un observateur extérieur. Nous ne pouvons nous voir nous-mêmes que dans un miroir. Pour la Logique de Port-Royal, «l'image qui paraît dans le miroir est un signe naturel de celui qu'elle représente»⁽⁵⁾. Louis Marin, commentant cette définition, note que ce qui caractérise l'image dans le miroir, c'est la présence de la personne dont elle est l'image, tandis que dans le portrait cette personne est absente. La présence de celui dont le miroir donne l'image ne signifie toutefois pas une identité parfaite: «Je ne suis pas mon image dans le miroir et pourtant mon image, c'est moi»⁽⁶⁾.

Il y a une différence entre mon image dans le miroir et moi-même, mais aussi une coprésence physique d'elle et de moi. Le miroir peut être un intermédiaire pour le peintre qui fait son autoportrait. Il se regarde dans le miroir et transfère la vision qu'il a de son reflet sur la toile. Un peintre, Johannes Gumpff l'a représenté en 1646 dans ce qu'on appelle son triple autoportrait dont il existe deux versions⁽⁷⁾. Le schéma de cette représentation, comme le signale Omar Calabrese dans *L'Art de l'autoportrait*⁽⁸⁾, a servi de modèle à Honoré Daumier pour une caricature qui n'est pas un autoportrait, intitulé *Scènes d'atelier: Un Français peint par lui-même*, et à

Norman Rockwell, cette fois pour un autoportrait revendiqué comme tel et comme triple dans son titre: *Triple autoportrait* ⁽⁹⁾.

De même, le photographe peut représenter cette image dans le miroir, à cette différence près que le miroir avec son effet spécifique devient alors un élément de la représentation comme on le voit dans une photographie de Helmut Newton, *Self-portrait with wife June and models* (1981) ⁽¹⁰⁾, où on voit aussi que c'est maintenant le modèle nu qui, se dédoublant, prend la place du peintre des triples autoportraits, de dos comme de face. On a dit que la photographie est essentiellement indicielle, en ce sens qu'elle signifie une connexion physique entre elle et l'objet qu'elle représente. C'est une connexion «aveugle», si l'on peut dire, en comparaison de celle qui s'établit entre le miroir et moi. L'utilisation du miroir comme intermédiaire par le peintre est aussi une forme de connexion, d'indice. En fait, il y a plusieurs sortes d'indicialité, liées de manière différente, comme le disait Peirce, à l'iconicité: l'iconicité de la peinture évoque une indicialité possible entre le peintre et son modèle; l'iconicité de la photographie évoque une indicialité réelle entre le photographe et l'objet.

Un tableau de Magritte met l'accent sur une propriété importante de la peinture: *La Reproduction interdite* ⁽¹¹⁾, où un homme, de dos, se regarde dans une grande glace où c'est son dos qui est reflété. Le problème d'être de face ou de dos, par parenthèse, est très important. On l'a vu avec le triplement dans l'autoportrait de Gump et de ses successeurs. Je ne résiste pas au plaisir d'évoquer à ce sujet le tableau de Salvador Dali, intitulé *Dali de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies par six vrais miroirs* ⁽¹²⁾, non seulement pour ce qu'il montre, mais pour son titre. Chez Magritte, comme souvent dans sa peinture, le tableau a un double sens; par exemple dans le célèbre tableau *La Trahison des*

images ⁽¹³⁾, l'inscription «Ceci n'est pas une pipe» s'applique aussi bien à la pipe représentée dans le tableau qu'à la représentation elle-même: ce n'est pas une «vraie» pipe ou ce tableau n'est pas une pipe. De même, la phrase «l'autportrait de x n'est pas x» peut vouloir dire que «*le x dans l'autportrait n'est pas x*» ou que «*l'autportrait de x (le tableau) n'est pas x*». Dans le cas de *La Reproduction interdite*, de même, l'interdiction de la représentation vise à la fois ce qui est représenté et la représentation elle-même: d'une part, le reflet d'un individu dans la glace n'est pas l'individu lui-même et, d'autre part, un tableau n'est pas la reproduction d'un individu, mais sa représentation.

Voilà l'écart recherché, l'écart comme opération. La représentation picturale, parce qu'elle représente des icônes des choses, permet aussi de jouer avec ces icônes, de les déplacer, de les remplacer, d'opérer sur elles toutes sortes de métamorphoses plastiques qui, tantôt touchent la ressemblance des formes, tantôt la matière picturale elle-même. La représentation iconique, c'est la ressemblance dans la différence, l'analogie. L'un des premiers théoriciens de l'image, à l'époque de la querelle entre les iconoclastes et les iconodules, saint Jean Damascène, le disait il y a longtemps: l'image «est une ressemblance qui caractérise son modèle tout en étant différente de lui en quelque chose» ⁽¹⁴⁾ — une définition que l'on peut rapprocher de celle de Quatremère de Quincy: «*Imiter dans les beaux-arts, c'est produire la ressemblance d'une chose, mais dans une autre chose qui en devient l'image*» ⁽¹⁵⁾.»

Le fait que l'iconicité de la photographie signifie une indicialité réelle plutôt que supposée n'empêche pas qu'elle possède la même propriété. Tout dépend de l'usage qu'on veut en faire. Si on veut un pur et simple témoignage on cherche à avoir

l'image la plus claire possible de la réalité visée; de même, une photographie dans une revue est indexée sur la réalité qu'elle représente — par exemple, «ceci est une vue de la guerre en Irak». Mais l'art photographique ne se satisfait pas de ce dessein utilitaire. Ce que le peintre fait avec son pinceau le photographe peut le faire avec toutes sortes de moyens: les filtres, le trucage, le photomontage et aussi une certaine manière propre à tel ou tel photographe d'organiser une mise en scène, comme on le voit, par exemple, dans le dispositif mis en place par Jeff Wall pour *Picture for Women* (1979)⁽¹⁶⁾.

Deux principes agissent en peinture et en photographie: d'une part, la planéité de l'image qui est le support matériel par lequel l'identique devient analogique; d'autre part, la transformation de l'image ou dans l'image par laquelle ce qui est extrait de la réalité est manipulé et lui-même transformé. On est mécontent d'apprendre qu'une photographie donnée pour image du réel est une manipulation, comme dans l'image de propagande, non pas d'apprendre que l'artiste a composé/transformé le réel ou son image — on le sait depuis Aristote qui louait Homère d'être «un habile trompeur».

Un autre aspect de cette métamorphose, qui contribue à la définition du statut de l'artiste — cet habile trompeur autorisé à l'être —, est d'ordre symbolique. Je propose, à ce sujet, d'analyser les autoportraits de Dürer.

Petit-fils et fils d'artisans orfèvres, Albert Dürer ne reprend qu'un moment le flambeau, comme le veut la tradition, son habileté de dessinateur convaincant Dürer père de le laisser entreprendre un apprentissage en peinture. Au retour d'un voyage à Venise, probablement recommandé par le penseur et poète Konrad Celtis, il entre en 1496 dans l'orbe de Frédéric le Sage, prince électeur de Saxe, qui devient son mé-

cène, et est admis au sein de la Table ronde des humanistes de Nüremberg — pour citer Ludwig Grote: «Dans ce cercle qui ne comptait aucun autre artisan, l'admission de Dürer prend l'aspect d'une reconnaissance sociale. Le peintre sut gagner la sympathie des humanistes par son intérêt pour les sciences — géométrie, astrologie, astronomie, cosmographie, sciences naturelles — et pour la musique et la mythologie classique⁽¹⁷⁾.» La reconnaissance sociale dont il est ici question sanctionne, en même temps que la légitimation du statut de peintre à l'aune des disciplines intellectuelles, *le glissement du statut d'artisan à celui d'artiste*.

Au vrai, Dürer avait fait auparavant candidature à ce glissement, notamment, pour s'en tenir au fait le plus saillant, en peignant dès 1484 à Strasbourg son autoportrait⁽¹⁸⁾, rien moins, dit Grote, que «le premier autoportrait autonome d'un artiste»⁽¹⁹⁾. Panofsky souligne, de même, l'audace remarquable de ce jeune homme de trente ans, «particulièrement à une époque où l'autoportrait n'était pas encore un genre pictural admis»⁽²⁰⁾. Le portrait est un genre éminemment socialisant pour un peintre, et celui-là en exécute un grand nombre — du prince électeur et de nombreux membres de la haute société. L'autoportrait, dont il réitère la tentative (en 1491, 1493, 1498, 1500), concerne aussi le statut social du peintre, mais en le dessinant de manière paradoxale: à la fois il met l'artiste à hauteur du notable, digne d'être dépeint et d'être vu tel par les autres, et il atteste un rapport réflexif du peintre à lui-même qui le singularise dans le social. Lui seul est capable de réaliser ce tour de force que l'on admire, mais qui l'isole.

Bien entendu, un aspect n'annule pas l'autre. Il est peu probable que les autoportraits de Dürer aient été simplement interprétés comme des actes égocentriques. L'autoportrait de 1498⁽²¹⁾ montre comment le lien social se superpose à l'autodési-

gnation de l'artiste : il s'y représente en jeune patricien, fier de sa reconnaissance sociale (*gentilhuomo* dit-il), avec juste cette touche différentielle, propre à l'artiste, d'un vêtement voyant. Quant à celui de 1500 ⁽²²⁾, l'autoportrait en Christ, il vient opportunément différencier la posture de l'artiste de la stature de l'homme arrivé en évoquant sa vocation spirituelle. Panofsky affirme que ce n'est plus «un défi, mais une confession ou un sermon» qui «établit, non plus ce que l'artiste revendique d'être, mais ce qu'il doit humblement essayer de devenir» ⁽²³⁾ ; il ajoute toutefois que se manifeste ainsi la conversion du peintre à une «approche intellectuelle de l'art» — «pénétrer dans les principes rationnels de la nature» —, en sorte que, par-delà le quotient d'authenticité morale dont il la crédite généreusement, la confession de Dürer contribue encore à la légitimation de son art.

N'était-il pas plus humble lorsqu'il ajoutait à son premier autoportrait en homme presque quelconque: «Je remets mon sort entre les mains de Dieu»? Maintenant, il laisse entendre la possibilité d'assimiler la destinée de l'artiste, et en particulier sa destinée en tant qu'artiste, à celle du Christ. Non seulement la réflexivité de l'autoportrait témoigne de la capacité du peintre à s'incarner, en plus d'incarner les autres, mais la superposition de la figure christique au visage de l'artiste le désigne lui-même comme une sorte d'incarnation, du génie sans doute. Figurer le Christ à son image, c'est manifester, outre la révérence envers «l'image de Dieu» et la célébration de l'avènement de Celui qui rend visible l'invisible (saint Paul, *Épître aux Corinthiens*), l'accession du peintre à la puissance d'incarnation qui fonde l'unicité christique. Panofsky suppose cette identification, à la lumière du «concept de l'artiste "semblable au Christ" (*Christ-like*)», mais en atténue la connotation égocentrique en soulignant le caractère impersonnel, serein, hiératique de l'autoportrait.

Grote objecte la difficulté «de croire qu'un chrétien si pieux ait pu penser s'identifier au fils de Dieu», mais ajoute que si, à l'époque, «les donateurs, par dévotion, prêtent leurs propres traits aux figures de leurs saints patrons, (...) aucun d'eux n'aurait songé à s'identifier au Christ auquel ils devaient obéissance»⁽²⁴⁾. Le privilège de l'artiste, tel que Dürer l'inaugure ici, n'est-il pas, justement, de pouvoir être à la fois obéissant, c'est-à-dire croyant (peut-il en être autrement à ce moment?), et de braver les interdits que fixe justement la croyance? On voit bien ce qu'il faut pour réussir la gageure: une représentation bienséante («Le goût des vêtements chargés et multicolores de la jeunesse fait place à une mise plus réservée et distinguée» note Grote⁽²⁵⁾). Soulignons-le, une fois de plus, ces considérations n'ont rien à voir avec une appréciation esthétique. L'autoportrait en Christ est une œuvre admirable. Sa qualité intrinsèque ne saurait être induite des discussions sur sa signification iconologique. C'est tout le contraire: parce qu'elle est magnifique, elle prête et prêtera infiniment au débat. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty à propos de Cézanne, «c'est l'œuvre elle-même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui se métamorphose et *devient la suite* (...)»⁽²⁶⁾.

Cet exemple permet de mieux saisir la manière dont les paramètres intellectuels et religieux coopèrent à la légitimation de l'artiste non point dans l'optique du rapport purement désintéressé à Dieu, à la vertu, non plus qu'au savoir, mais, bien au contraire, dans l'optique d'une promotion sociale qui, de toute évidence, cherche moins l'intégration que la reconnaissance.

Je reviens, pour finir, au sujet que m'a proposé Kenji: l'autoportrait entre moi réel et moi imaginé. J'ai voulu aborder ce sujet par le biais de la question complexe de la

représentation, et j'en suis arrivé à trois sens: représenter quelque chose, se représenter et être en représentation. Par exemple, représenter un individu, se représenter comme représentant cet individu et être en représentation comme artiste. Ce qui me semble c'est qu'il y a ici un double dédoublement. On l'a vu, le moi réel se dédouble, à la manière de l'image dans le miroir, mais, dans le mesure où le reflet est non pas celui d'un individu qui passe devant le miroir, mais celui de quelqu'un qui, en se représentant, se fige sur un support, le moi imaginé se dédouble également puisqu'il est à la fois la transformation du moi réel en figure (peinte ou photographiée) et une transfiguration symbolique de ce moi en artiste. Bref, j'en arrive à l'équation: «L'autoportrait de x n'est pas x, mais la métamorphose de x en artiste.» Comme si celui qui se représente et qui aspire au statut d'artiste, sortait enfin de sa chrysalide et voulait éterniser ce moment...

Pour Dürer la métamorphose passe dans l'autoportrait en Christ par un dédoublement supplémentaire qu'on retrouve avec diverses variations expressives chez d'autres peintres: «Pour une certitude et une exigence Dürer est Christ en 1500. Vers 1890 c'est par le doute et la solitude que Gauguin est Christ» écrit Pascal Bonnafoux ⁽²⁷⁾; deux autres autoportraits tardifs de Dürer ⁽²⁸⁾, toutefois, le montrent encore christique, mais non glorieux, curieusement souffrant ou s'infligeant la souffrance. L'autoportrait est bien une variation expressive — qui peut aller du rire à la douleur, en passant entre autres par la suffisance, la mélancolie et le sentiment de la vieillesse ⁽²⁹⁾, mais une variation expressive sur un thème qui obsède la peinture (et aussi la photographie): la mise en abyme du dédoublement...

NOTES

- (1) *Autoportrait au gilet*, 1911, gouache, aquarelle, craie, 51,5 × 34,5 cm, collection privée.
- (2) *Autoportrait caché d'une main*, vers 1920, épreuve aux sels d'argent, 23,8 × 17,8 cm, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.
- (3) 1934, huile sur toile, 98,3 × 80 cm, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum.
- (4) 1475, détrempe sur toile, 111 × 134 cm, Florence, Galerie des Offices.
- (5) Cité par Louis Marin in *Études sémiologiques, Écritures, Peintures*, Paris Klincksieck, Coll. d'esthétique, 1971, p. 162.
- (6) *Ibid.*, p. 163.
- (7) Je n'ai pas trouvé les références de la première version qui semble être dans une collection privée. Il a servi d'image de couverture au livre de Pascal Bonnafoux, *Les Peintres et l'Autoportrait*, Genève, Skira, 1984. L'autre est l'*Autoportrait*, 1646, huile sur toile, 88,5 × 39 cm, Florence, Galerie des Offices, corridor de Vasari.
- (8) *L'Art de l'autoportrait, Histoire et théorie d'une genre pictural*, trad. par Odile Ménégaux et Reto Morgenthaler, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.
- (9) Honoré Daumier, *Scènes d'atelier: Un Français peint par lui-même*, 1848, Lithographie, 23,5 × 19,7 cm, San Francisco, Fine Arts Museums, Bruno and Sadie Adriani Collection. Norman Rockwell, *Triple autoportrait*, 1960, triple autoportrait, huile sur toile, 114,2 × 88,8 cm, Stockbridge, Massachusetts, Norman Rockwell Museum.
- (10) *Self-portrait with wife and model*, 1981, Épreuve gélatino-argentique d'époque, 40,5 × 30,5 cm avec marges, Paris. Image reproduite en couverture de l'ouvrage de Patrick Roegiers, *L'Œil multiple*.
- (11) Huile sur toile, 75 × 65 cm, Boymans-van Beuningen Museum, Rotterdam, 1937.
- (12) *Dali de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies par six vrais miroirs*, 1972-1973, huile sur toile 60 × 60 cm, Figueras, Fundació Gala e Salvador Dali. Le tableau figure sur la couverture du livre d'Omar Calabrese.
- (13) Huile sur toile, 59 × 80, Collection William N. Copley, New York, 1928-29.
- (14) *Discours apologétique contre ceux qui rejettent les images saintes* vers (730), cité dans *La Peinture*, anthologie de textes dirigée par Jacqueline Lichtenstein, Paris, Larousse, Coll. «Textes essentiels», p. 103.
- (15) *Essai sur la Nature, le But et les Moyens de l'imitation dans les Beaux-arts*, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, Strasbourg, Londres, 1823, Bruxelles, Editions des Archives d'archi-

- lecture moderne, 1980, p. 3.
- (16) *Picture for Women*, 1979, cibachrome et caisson lumineux, 161,5 × 223,5 × 28,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- (17) Ludwig Grote, Dürer, Genève, Skira, Coll. «Le goût de notre temps», 1965, p. 35.
- (18) *Autoportrait*, 1484, Dessin à la pointe d'argent, Vienne, Albertina.
- (19) *Ibid.*, p. 39.
- (20) *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1955, p. 15.
- (21) *Autoportrait*, 1498, huile sur toile, 52 × 41 cm, Madrid, Museo del Prado.
- (22) *Autoportrait à la pelisse*, 1500, huile sur bois, 67 × 49 cm, Munich, Alte Pinakothek.
- (23) *Op. cit.*, p. 43.
- (24) *Op. cit.*, p. 60.
- (25) *Ibid.*, p. 57.
- (26) *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 62.
- (27) *Op. cit.*, p. 28. Paul Gauguin, *Autoportrait au Christ jaune*, vers 1890, huile sur toile, 38 × 46 cm, Paris, musée d'Orsay.
- (28) resp. Dessin à la plume et aquarelle sur papier, 1507, 11,8 × 10,8 cm, Brême, Kunsthalle; Dessin vers 1522, Brême, Kunsthalle.
- (29) Resp.: Jean Étienne Liotard, *Liotard riant*, vers 1770, huile sur toile, 84 × 74 cm, Genève, musée d'art et d'histoire de la ville. Max Beckmann, *Autoportrait*, 1901, eau-forte, pointe sèche, 21,8 × 14,3 cm, collection privée. Gustave Courbet, *Le Désespéré*, 1841, Huile sur toile, 45 × 54 cm, Paris, collection privée. Frederic Leighton, *Autoportrait habillé en Docteur d'Oxford portant la médaille de Président de la Royal Academy*, 1820, Huile sur toile, 58 × 51,5 cm, Offices, Corridor Vasari. Jeff Koons, *Autoportrait*, 1991, marbre, 94,3 × 52,1 × 36,8 cm, collection privée. Théodore Géricault, *Portrait d'un artiste dans son atelier*, huile sur toile, 147 × 114 cm, Paris, musée du Louvre. Katsushika Hokusai, *Autoportrait sous la forme d'un vieillard*, vers 1830, estampe, Paris, musée Guimet.

(追記。本論文は、バリ第一大学教授ドミニク・シャトー氏が2009年11月5日と2013年11月8日に文芸学部ヨーロッパ文化学科広域芸術論演習と文学研究科ヨーロッパ文化専攻広域芸術論研究B・広域芸術論特殊研究Bの受講生のために行った特別講演のときの原稿が元になっている。受講生の強い要望に答えるために、そして自画像論に関する

きわめて有意義な論考であるために、本論文を掲載することにしました。(北山研二)