



HAL
open science

”Ritratto, retrato, portrait”: les mots comme champ d’expérimentation

Dominique Neyrod

► **To cite this version:**

Dominique Neyrod. ”Ritratto, retrato, portrait”: les mots comme champ d’expérimentation. Le portrait, champ d’expérimentation, pp.15-28, 2013. hal-02043920

HAL Id: hal-02043920

<https://hal.science/hal-02043920v1>

Submitted on 21 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *RITRATTO, RETRATO, PORTRAIT* » : LES MOTS COMME CHAMP D'EXPÉRIMENTATION

Dominique NEYROD

« La théorie du portrait est partout¹ », écrit Édouard Pommier : non seulement « dans les traités savants de la littérature » mais aussi « dans de modestes documents, une simple phrase, une dédicace, une réplique, une lettre ».

Nous pensons quant à nous qu'elle se trouve aussi dans les mots eux-mêmes, *ritratto*, *retrato*, « portrait », qui énoncent des concepts à travers lesquels il est possible de percevoir et d'analyser l'œuvre, comme en témoignent les commentaires d'artistes, de critiques, d'amateurs dont nous citerons quelques exemples dans cette étude.

Ces mots présentent l'intéressante particularité de ne pas continuer les vocables latins désignant cette forme artistique. Ils représentent sur le plan sémantique des innovations qui, nous allons le voir, accompagnent l'essentiel de la problématique du portrait telle qu'elle s'est posée dans l'art occidental.

Imago, portrait et mimesis

Imago et ressemblance

Le latin possédait pour dénommer le portrait le mot *imago*, sur la même racine que le verbe *imitari* « reproduire par imitation, être semblable à », ainsi que *simulacrum* qui désigne « toute représentation figurée, image, portrait, statue » du verbe *simulare* « rendre semblable, reproduire, copier », ou encore *effigies*, déverbal de *effingere* « représenter, reproduire (par la peinture, la sculpture, la ciselure), imiter, former, figurer », lui-même dérivé de *ingere* dont les sens premiers ont trait

1. POMMIER É., *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998, p. 13.

à la fabrication concrète « façonner, pétrir, modeler » et s'étendent à la fabrication en pensée « se représenter, imaginer² ».

L'*imago* se définit comme imitation, copie, réplique, reproduction, de quelqu'un (ou dans un sens plus large, de quelque chose), elle est liée à la ressemblance : « Les bustes romains sont des portraits censés transmettre l'aspect physique particulier d'un individu et le rendre reconnaissable³. »

Dès la fin du I^{er} siècle av. J.-C., la recherche du détail anatomique semble répondre à un impératif de *similitudo*, définie comme une fidélité sans complaisance au réel. On en trouve un écho dans l'admiration de Pline pour les fameuses *imagines maiorum*, ces portraits d'ancêtres dont la principale qualité résidait dans leur degré saisissant de ressemblance⁴...

Image et portrait

Dans le monde chrétien, *imago* a poursuivi son parcours dans le vocabulaire religieux⁵, posant en de tout autres termes la question de l'image, de la ressemblance et de l'imitation. Chez certains auteurs chrétiens, *imago ergo Christus*⁶ : le Christ est l'image, le modèle étant Dieu. « L'attitude dominante chez les Chrétiens est doublement paradoxale puisqu'elle consiste d'une part à représenter le Christ, dont on ignore à quoi il ressemblait, et d'autre part à figurer Dieu⁷. » Il existe une tradition de portraits du Christ répondant à différents modèles, mais « la fonction essentielle de son portrait n'était pas de garantir son existence historique, mais d'offrir aux chrétiens une figure d'identification⁸... » Et dans le cas des images du Christ de la Passion (*imago Pietatis*), l'œuvre figurée, selon Hans Belting, n'est

2. Définitions extraites de GAFFIOT F., *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1960.

3. WIRTH J., « Introduction » à *Le portrait. La représentation de l'individu*, Textes réunis par PARAVICINI BAGLIANI A., SPIESER J. et WIRTH J., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 9.

4. DASEN V., « Autour du portrait romain : marques identitaires et anomalies physiques. » *Ibid.*, p. 18 (à propos du portrait privé républicain à Rome).

5. En dehors du contexte religieux, le latin médiéval désigne aussi par le mot *imago* le « sceau », qui, apposé sur une lettre ou un document, en permet à la fois l'identification et l'authentification, grâce au « portrait », de face, qui y est gravé (voir NIERMAYER J. F. et KIEFT, C. VAN DE, *Mediae Latinitatis lexicon minus*, Leiden/Boston, Brill, 2002, art. « IMAGO », qui recueille des exemples à partir de la fin du IX^e siècle).

6. Voir BLAISE A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Brepols, Turnhout, 1954, art. « IMAGO ».

7. SORLIN P., *Persona. Du portrait en peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 17.

8. WIRTH J., « Le portrait médiéval du Christ en occident », *Le portrait. La représentation de l'individu*, p. 94.

plus appelée à imiter un modèle humain mais à susciter chez le spectateur le désir d'imitation de Jésus⁹.

Avec la propagation des idées de la Réforme et l'invention de l'imprimerie, le texte se substitue à l'image comme vecteur privilégié de l'enseignement de la doctrine. La figure peinte cesse alors d'être œuvre et objet d'imitation pour devenir œuvre et objet de réflexion, une mutation accompagnée par l'émergence de nouveaux vocables pour renvoyer à cette réalité picturale qui ne veut plus s'énoncer comme imitation. Ils sont tous reliés, à travers les processus de dérivation et d'évolution phonétique et sémantique à un étymon latin, le verbe *trahere*, qui est le nom de deux actions jumelles, « tirer » et « traîner » qu'on pourrait décrire comme un déplacement imposé par la force à un objet (chose ou être animé) par un autre objet, dans le sillage de ce dernier. Ses dérivés *retrahere*, *tractare*, *retractare*, *pertrahere*, *protrahere* vont fournir les noms du portrait en italien puis en espagnol, et en français. La dichotomie instaurée dès lors entre l'image et le portrait s'énonce très clairement, par exemple, dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) :

Nous les catholiques nous appelons communément « images » les figures qui représentent le Christ Notre Seigneur, sa Mère très bénie, la Vierge Sainte-Marie, ses apôtres, les autres saints et les mystères de notre Foi [...]. Du moment que « images » signifie les effigies humaines, il faut voir le mot « retrato »¹⁰.

De l'imitation à la réflexion

Trahere se substitue donc à *imitari* comme support verbal de l'action de portraiture, et ce faisant, la voix active se substitue à la voix moyenne. *Imitari*, verbe déponent¹¹, tour à tour verbe d'action quand il équivaut à « copier » et verbe d'état ou de résultat quand il équivaut à « être ressemblant à », va être supplanté par un verbe actif dans sa morphologie et dans sa signification. À travers *trahere* et ses multiples dérivés se fait jour une conception renouvelée du portrait, en même temps que s'affirme l'existence d'un sujet actif, faisant et pensant : l'artiste. « L'art prend la place [de l'image] en interposant entre l'aspect visuel de l'image et la compréhension du spectateur un niveau de *sens* nouveau, accordé à l'artiste en tant

9. Voir BELTING H., *L'image et son public au Moyen-Âge*, Paris, Gérard Monfort Éditeur, p. 4.

10. COVARRUBIAS S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], Barcelona, Editorial Alta Fulla, 2003, art. « IMAGEN » : « *Comúnmente entre fieles católicos llamamos imágenes las figuras que nos representan a Christo Nuestro Señor, a su benditísima Madre y Virgen Santa María, a sus apóstoles y a los demás santos y los misterios de nuestra Fe [...]. En quanto imágenes significan las effigies de hombres, verás la palabra retrato.* »

11. Les verbes déponents, à valeur active mais à morphologie passive, « sont apparemment d'anciens verbes *moyens*, mais qui n'ont pas ou plus d'actif correspondant ». Voir COLLART J., *Grammaire du latin*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1969, p. 44.

que tel, qui prend l'image à son propre compte », écrit Hans Belting, qui poursuit : « Naissant désormais et se laissant déchiffrer selon les règles de l'art, l'image s'offre à la réflexion du spectateur¹². » Et c'est ainsi que l'Italie du xv^e siècle connaît une floraison de *traités* sur la peinture, où celle-ci, en accord avec les sens de *tractare*, est soumise à un examen critique et à un traitement¹³, en lieu et place des anciens cahiers de *modèles*¹⁴ destinés à être imités.

Ressemblance et beauté

La question de la ressemblance n'en reste pas moins au cœur de l'art du portrait et dès le Moyen-Âge elle est envisagée dans sa relation avec la beauté. Si pour Saint Thomas, le Christ est beau parce qu'il est *imago* par excellence de Dieu, pour Saint Bonaventure, la beauté de l'image ne dépend pas de celle du modèle mais de la ressemblance fidèle à ce modèle, celui-ci fût-il le diable. « On dira de l'image du diable qu'elle est belle quand elle représente bien la laideur du diable, et que par conséquent elle est laide¹⁵. »

Le rapport souvent conflictuel entre ces deux impératifs, ressemblance individuelle et beauté, qui marquera la tradition occidentale du portrait profane, a sa source dans les théories de l'*imitatio*¹⁶ développées par les critiques italiens du xvi^e siècle, qui préconisent simultanément l'imitation de la nature humaine « telle qu'elle devrait être » et la recherche de la ressemblance¹⁷. Il se maintiendra jusqu'au xx^e siècle, alimenté certes par les contingences sociales et économiques du métier de portraitiste¹⁸, mais tout autant par le rapport qui s'établit entre le peintre et

12. BELTING H., *Image et culte...*, p. 26.

13. Dans le *De pictura* d'Alberti, *tractare* correspond bien au traitement intellectuel d'un sujet (voir ALBERTI L. B., *De la peinture-De pictura* [1435], Paris, Macula Dédale, 1992, p. 66 : « *intelliges ut quae in illis tractentur*, tu verras que les matières traitées dans ces [livres] » et *imitari* relève de la pratique, du métier de l'artiste, de son talent pour exprimer ce qui a été conçu dans l'esprit (voir p. 127, note : « le sens le plus constant d'*imitari* serait, dans le vocabulaire d'atelier : rendre, restituer l'aspect ou l'apparence, donner l'équivalent, traduire »).

14. DRAGON G., *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 18.

15. BONAVENTURE SAINT, *Liber I Sententiarum* 31, 2,1,3 : « *Dicitur imago diaboli "pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est* » cité par ECO U., *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, p. 197.

16. Cette théorie reposait sur une contradiction initiale en appliquant aux arts de la figuration des préceptes élaborés pour les arts des mots, où l'idée même de « ressemblance » concrète avec l'objet décrit ou imité est exclue.

17. Voir LEE R. W., *Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture. XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 1991, chap. I, « L'imitation ».

18. Voir à ce sujet SORLIN P., *Persona. Du portrait en peinture...*, p. 64-81. Ce conflit peut produire des portraits complètement mensongers, comme le montre cette anecdote rapportée par l'auteur :

son modèle¹⁹ ainsi que par les exigences techniques et le projet esthétique que se fixe l'artiste.

C'est ainsi que la problématique de la ressemblance individuelle est abolie au début du xx^e siècle par les artistes qui intègrent le portrait dans leurs recherches formelles, cubisme ou déconstruction²⁰. Mais en dépit de l'effacement des caractères individuels au profit de la volonté de généralisation qui anime ces artistes, Guillaume Apollinaire, contemporain de leurs recherches picturales, affirme la permanence dans leurs portraits de la ressemblance car « il y a une généralisation plus vaste encore et plus précise à la fois [que le caractère individuel]. C'est ainsi que le portrait est une des branches importantes de l'art des peintres nouveaux. Ils pourraient toujours garantir la ressemblance et je n'ai jamais vu aucun de leurs portraits qui ne fût ressemblant²¹ ».

Quelques décennies plus tard, chez Giacometti, qui, au rebours d'une entreprise cubiste favorable à la « réalité-conçue » ou la « réalité-crée » et hostile à la « réalité-vue²² », « n'a aucun autre principe que peindre les choses visibles comme on les voit²³ » et dont le seul but est « d'attraper la réalité²⁴ », ressemblance et beauté entrent encore dans une autre configuration où elles se rejoignent. Il n'y a pas de conflit entre elles car pour Giacometti – et en cela il rejoint Saint Bonaventure – la beauté est justement ce qui est, à ses yeux, le plus ressemblant. C'est ce secret qu'un artiste, qu'il s'agisse de Cézanne, de Cimabue ou d'un peintre du Fayoum, a réussi à arracher au modèle²⁵.

« [...] un gentilhomme, ayant vu le portrait de Henriette Marie, femme de Charles I^{er} d'Angleterre, exécuté par Van Dyck (Saint Petersburg, Ermitage), ayant admiré l'élégante courbure de la joue, la finesse du menton et la fraîcheur du teint, fut stupéfait quand on l'introduisit auprès de la souveraine: elle était petite, "prunâtre", dépourvue de prestance, les dents paraissaient lui sortir de la bouche, le tableau du Hollandais n'était qu'une supercherie ».

19. SORLIN P., *Ibid.*, p. 65, suggère trois situations: « Le peintre, parfois, s'efforce de traiter son modèle en simple objet. [...]. Ou bien [...] l'artiste ne trouve pas la distance nécessaire, la personne qu'il observe lui échappe. Ou encore [...] le peintre laisse venir au jour, par-delà les premières impressions, toutes les idées et émotions que lui suggère un visage ».
20. Voir *ibid.*, p. 45-48, 141-142. Ajoutons que Guillaume Apollinaire, qui cite les portraits cubistes de Picasso tels que le *Portrait de M. Vollard* ou le *Portrait de M. Kahnweiler*, considère l'artiste comme un portraitiste « de l'ordre le plus élevé » (APOLLINAIRE G., *Les peintres cubistes*, Paris, Berg International Éditeurs, 1982, p. 66).
21. APOLLINAIRE G., *Les peintres cubistes...*, p. 56.
22. *Ibid.*, p. 27.
23. « Entretien avec Isaku Yanaiharu », in GIACOMETTI A., *Écrits*, Paris, Hermann, p. 257.
24. *Ibid.*
25. Voir « Entretien avec David Sylvester », in GIACOMETTI A., *Écrits...*, p. 287-295.

Trace, trait, ligne et portrait

La trace et le trait

On ne peut parler du portrait sans parler d'abord du trait. Attesté en français au XI^e siècle, le mot « trait » est hérité du latin *tractus*, substantif de même racine que *trahere*. *Tractus* désigne l'action de tirer ou de traîner ainsi que la trace laissée par ce mouvement de déplacement ; il désigne aussi le dessin d'une forme – son tracé – et l'espace délimité, circonscrit par un tracé²⁶. L'on voit d'emblée le rapport de ces concepts avec l'art du dessin « au trait ». Un rapport qui s'exprime d'ailleurs concrètement dans les techniques anciennes de dessin à la pointe de métal – plomb ou argent – où celle-ci laisse sur le support, papier ou parchemin, une trace, déposée par les produits de dégradation du métal²⁷.

La ligne et le trait : deux concepts différenciés

Avatar technique de la trace, le trait est ainsi entré dans l'art du dessin, à côté de la ligne.

Le mot « ligne » est hérité du latin *linea*, qui désignait le fil de lin, le cordon, la ficelle, avec toutes leurs applications concrètes, du fil de pêche au fil à plomb, l'idée principale étant celle de l'alignement. *Linea* désignait aussi la ligne peinte ou dessinée. Cette étymologie doit être prise en compte pour apprécier le statut graphique de la ligne, dont Leon Battista Alberti livre dans son *De pictura* cette définition purement géométrique : « Si des points sont liés d'une façon continue, ils forment une ligne²⁸. »

La ligne, *linea*, est un élément capital du traité d'Alberti, où l'on trouve régulièrement l'expression *ducere lineam* [= conduire la ligne] l'équivalent de notre « tracer une ligne », alors que l'emploi de *tractus* y est très rare ; nous n'en avons relevé en fait qu'un seul exemple, dans le contexte suivant : conseillant aux peintres de laisser le mérite du travail très détaillé des petites figures aux graveurs de pierres précieuses et de préférer les figures grandeur nature, Alberti déclare : « Celui qui saura faire ou peindre de grandes figures pourra très aisément et parfaitement en faire (*fingere*) de petites d'un seul trait (*unico tractu*)²⁹ », c'est-à-dire, pensons-nous, « en une seule fois, d'un seul mouvement ».

26. Le français « trait » continue les sens latins dans d'innombrables contextes et emplois métaphoriques et métonymiques que nous ne pouvons citer ici ; nous retiendrons simplement qu'au XVI^e siècle se dégage l'expression « trait du visage » pour désigner le contour, le tracé de la face humaine.

27. Voir *Peinture et dessin : vocabulaire typologique et technique...*, vol. 2, p. 861.

28. ALBERTI L. B., *De la peinture-De pictura...*, p. 75.

29. *Ibid.*, p. 223.

Investi de l'énergie du « faire », le trait se distingue de la ligne qui, fidèle à sa définition géométrique, règne dans le vocabulaire et la pratique du dessin architectural et industriel, du design, du dessin de mode, du tire-ligne à la « ligne » d'un vêtement ou d'un objet³⁰.

La ligne et la naissance du portrait

La ligne délimite l'objet, et c'est ainsi qu'est apparu, selon les anciens, l'art du portrait, lui-même à l'origine de la peinture. De nombreuses anecdotes circulent à ce propos et vont se perpétuer tout au long de la Renaissance dans la littérature artistique. Pline l'Ancien écrit à propos de l'origine de la peinture que parmi les Grecs, « les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine » : *umbra hominis circumducta lineis* [= l'ombre d'un homme circonscrite par des lignes]³¹.

Tracer, traquer, effacer : une autre esthétique du portrait

Sur *tractus* a été formé en latin un verbe **tractiare* (non-attesté), qui a dû signifier « suivre à la trace » ou « faire une trace ». Le moyen français trac(t) désigne la trace, la piste, d'un animal ou d'un être humain. Les sens de **tractiare* sont continués en français par le verbe tracer/tracier qui renvoie selon les contextes à l'action de « rayer, faire un trait sur », c'est-à-dire « raturer, effacer » ou bien « suivre la trace de » c'est-à-dire « chercher, poursuivre, traquer » et encore « fouiller, scruter ». L'usage moderne où l'idée de « trait » domine ne s'est établi définitivement qu'au xvi^e siècle, mais on le trouve dans certains contextes bien avant, par exemple dans l'*Album* de Villard de Honnecourt (xiii^e siècle), qui traite justement des techniques du dessin (voir *infra*, note 55). Le substantif déverbal de tracer, « trace », est attesté dès le xii^e siècle et au xvi^e siècle un autre déverbal, « traceure », désigne une marque, un trait, une rature³².

La collusion des notions de trace et de trait, de poursuite, de traque, de rature et d'effacement, fait partie peu ou prou de la pratique de tous les artistes, même si l'œuvre achevée n'en porte plus, précisément, la trace. Pour Alberto Giacometti, « toute la démarche des artistes modernes est dans cette volonté de

30. Voir le beau livre de BRUSATIN M., *Histoire de la ligne*, Paris, Flammarion, 2002.

31. PLINIE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* XXXV, § V.

32. Voir BLOCH O. et WARTBURG W. VON, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, art. « TRACER » et GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1982, art. « TRACE » et « TRACIER ».

saisir, de posséder quelque chose qui fuit constamment³³ ». Son œuvre tardive – et principalement les portraits – est d’ailleurs exemplaire de cette démarche, constituée en véritable esthétique, comme en témoignent sans ambiguïté les dessins et les peintures ainsi que les paroles et les écrits de l’artiste, de ses modèles ou des critiques. Ainsi Jacques Dupin, au sujet d’un portrait d’Annette :

D’un jour à l’autre le portrait s’évanouit, reparaît, s’efface à nouveau, ressuscite encore sans que rien ne permette d’en prévoir l’issue... En se multipliant et en se divisant, les traits semblent réciproquement s’annuler et s’évanouir devant la totalité d’une tête qui jaillit spontanément du vide, l’excès de travail effaçant les traces du travail³⁴.

Ou cette analyse de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, dans laquelle l’effort d’approche de l’œuvre entraîne l’emploi des mots trait, trace, effacement, et où s’énonce comme conséquence de ce processus la mise en cause du statut même de portrait :

On discerne encore l’éventualité d’un visage : cerclée de quelques traits fondus au blanc, la masse ovale de la tête s’élève au-dessus du buste arrondi et semble s’arracher à la matière gris noir qui l’enveloppe ; d’autres traits blancs, courts, nombreux, à peine distincts, prélèvent les traces d’une bouche, d’un nez ou d’un front [...]. Ainsi le visage, à peine esquissé par la violence rompue du blanc, se double d’un halo démesuré qui le ramène à l’obscurité en effaçant ses traits [...]. Il ne saurait s’agir d’un portrait. Aussi bien Giacometti l’a-t-il nommée simplement *Tête noire* (1951, Galerie Beyeler à Bâle). L’objet – une tête – reste identifiable, mais le travail pictural [...] œuvre à la destruction de l’identité³⁵...

Les mots et l’art du portrait

Apparus tardivement avec leur sens actuel et par des voies différentes en italien, en espagnol et en français, les mots *ritratto*, *retrato*, « portrait³⁶ » conti-

33. PARINAUD A., « Biennale de Venise : Entretien avec Giacometti – Pourquoi je suis sculpteur », *Arts*, n° 873, 13-19 juin 1962, p. 1.

34. DUPIN J., *Alberto Giacometti, textes pour une approche*, Paris, Maeght, 1962.

35. ROPARS-WULLEUMIER M. C., *L’idée d’image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 55-56. D’autres expériences picturales vont dans le même sens : Pierre Sorlin, *op. cit.* p. 112, cite celle de Cézanne dans le *Portrait de Vallier*, où le visage est utilisé « comme support pour des recherches sur la touche et le trait ». Le visage est « tracé en traits brefs, hachés », avec le portrait de Vallier, Cézanne « est allé vers l’oubli du sujet, son effacement dans le travail du peintre ».

36. Le mot italien *ritratto* est le résultat de l’évolution phonétique de *retractum*, participe passé de *retrahere* à valeur réversive. *Ritratto* acquiert, en même temps que le statut de substantif le sens actuel « *opera d’arte che rappresenta una figura umana* », lequel est attesté en 1505 (voir CORTELAZZO M., ZOLLI P., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli,

nuent donc des significations du latin *retrahere*, *retractare*, *pertrahere*, *protrahere*, qui inscrivent l'acte de portraiture dans une dynamique spatiale et temporelle. Ils sont tous dérivés de *trahere* par des préfixes, *re-*, *per-*, *pro-*, et de cette structure morphologique, à laquelle peuvent s'ajouter d'autres phénomènes évolutifs que nous allons mentionner plus loin, découlent différents énoncés de sens que la littérature artistique met à l'épreuve dans son effort d'analyse de l'acte et de l'œuvre de portraiture³⁷.

Avec *re-*, « préverbe marquant un mouvement en arrière ou un retour à un état antérieur, et par suite une répétition ou aussi un mouvement en sens contraire qui détruit ce qui a été fait³⁸ », *retrahere*³⁹ a pour sens fondamental « tirer en arrière », et c'est ainsi que Jean Genet, par exemple, voit le travail de Giacometti sur un buste de Diego :

[...] un visage offre toute la force de sa signification lorsqu'il est de face, et que tout doit partir de ce centre pour aller nourrir, fortifier ce qui est derrière, caché. Je suis navré de le dire si mal, mais j'ai l'impression – comme lorsqu'on tire en arrière du

1985, art. « RITRARRE »). Il sera très vite emprunté avec ce sens par le castillan et adapté sous la forme *retrato*. Quant au mot « portrait », participe passé substantivé de *portraire*, il est attesté sous la forme *portret* dès 1175 mais ce n'est également que dans la première moitié du XVI^e siècle qu'il se spécialise dans la désignation de la « représentation picturale d'une personne, de son buste ou de son visage » (voir REY A. [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, art. « PORTRAIT » et GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle...*, art. « TRAIRE »).

37. La plupart des auteurs qui tentent d'élucider le mystère du portrait ressentent la nécessité de faire un passage – plus ou moins heureux – par l'étymologie. Pierre Sorlin par exemple, qui considère que « son origine latine "trahere, tirer de, faire sortir de" le désigne comme extrait, reprise, interprétation, copie [...] » ou Jean-Luc Nancy qui, recherchant dans un tableau les marques qui le désignent comme portrait, écrit : « Il devra donc s'agir des marques proprement picturales qu'impose ou que suscite un tel dessein de composition, des traits propres du portrait et de ce qu'ils traitent de la peinture, de ce qu'ils tirent d'elle et mettent en vue. » (SORLIN P., *Personna. Du portrait...*, p. 9 et NANCY J.-L., *Le regard du portrait*, Paris, Galilée p. 13-14.)
38. Voir ERNOUT A. et MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1985, art. « RE- », « RED- ».
39. *Retrahere* a pour résultat évolutif en italien le verbe *ritrarre* qui continue les sens latins, le sens « reproduire, représenter une figure par le dessin et la peinture » n'étant attesté qu'au milieu du XVI^e siècle. En castillan, il évolue vers *retraer* qui endosse en ancien castillan les significations « raconter » (*contar*, *referir*), « reprocher, critiquer » (*echar en cara*, *ensurar*), « retourner » (*echar hacia atrás*) et d'autres liées à la notion de « retrait », continuées dans la langue moderne (voir COROMINAS J., PASCUAL J.-A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1992, art. « TRAER »).

front et des tempes les cheveux – que le peintre tire en arrière (derrière la toile) la signification du visage⁴⁰.

Le verbe *retractare* pouvait représenter en latin l'intensif de *retrahere*, « chercher à tirer en arrière », c'est-à-dire « se retirer, se mettre en retrait ». Un concept mis aussi à contribution pour tenter d'approcher le mystère de la relation entre le modèle, l'œuvre et l'artiste.

[...] il me semble [écrit encore Jean Genet] que les statues de Giacometti se sont retirées – abandonnant le rivage – à cet endroit secret que je ne puis ni décrire ni préciser, mais qui fait que chaque homme quand il s'y retranche est plus précieux que le reste du monde⁴¹.

Le modèle, alternativement, se dissout ou s'affirme, l'œuvre est parfois achevée parfois inentamée, mais le peintre, lui, est toujours mis en retrait⁴²; Le portrait achevé est là, bien en vue dans l'atelier, mais l'artiste s'est retiré du jeu, sa toile lui est maintenant étrangère⁴³.

Retrait de l'homme et de l'œuvre dans leur être unique, retrait de l'artiste aussi devant son modèle et son œuvre. Mais *retractare* c'est aussi « se rétracter, reculer, résister », et c'est ce que perçoit Pierre Sorlin dans le portrait de *Miss Cassatt assise tenant des cartes* (Washington, National Portrait Gallery) par Degas, qu'il commente en ces termes :

[...] ce tableau, portrait d'un peintre par un autre peintre, témoigne d'une étrange relation entre un modèle qui se refuse, proteste, mais néanmoins reste cloué à sa chaise et un artiste qui, relevant le défi, ne cache rien de la répulsion qu'éprouve la personne avec laquelle il travaille⁴⁴.

*Retractare*⁴⁵ peut aussi être analysé comme composé de *re-* à valeur itérative et réversible et de *tractare*, c'est-à-dire « toucher à nouveau, retoucher », un terme

40. GENET J., *L'atelier d'Alberto Giacometti*, Paris, L'Arbalète, 1986.

41. *Ibid.*

42. SORLIN P., *Persona. Du portrait...*, p. 63, à propos d'une série d'œuvres de Matisse.

43. *Ibid.*, p. 65, à propos d'un dessin de Matisse, *Le Peintre et son modèle* (1937, Baltimore, Museum of Art).

44. *Ibid.* p. 60. Nous citerons aussi cet autre cas, celui du portrait de Jean-Jacques Rousseau par Ramsay (Edinburgh, National Gallery of Scotland), expression du « retrait » du modèle : « Ce portrait est sans doute le plus beau que nous ayons de Rousseau à cause de la distance et du refus qu'il manifeste, la main esquisse un geste de dénégation, les yeux, énigmatiques, se refusent à ceux du spectateur... » (*Ibid.*, p. 30.)

45. *Retractare* a évolué en italien vers *ritrattare*, homonyme de *ritrattare* dérivé de la base nominale *ritratto* (voir CORTELAZZO M., ZOLLI P., *Dizionario etimologico...*, art. « RITRARRE »). César Oudin rend parfaitement compte, pour l'espagnol, des deux origines du verbe *retratar* : l'une, castillane, par dérivation dénominale sur la base *retrato* (« RETRATAR, pourtraire, tirer, faire

qui implique les notions de révision, de critique, ainsi que de remaniement, de recommencement. Des mots qui décrivent, en fait, le travail du portraitiste, celui de Quentin de La Tour, par exemple, commenté par l'un de ses modèles et par lui-même :

Mon portrait [par] de La Tour a été admirable ; nous pensions toucher à une ressemblance parfaite [...] il n'y avait qu'un rien à ajouter aux yeux. Mais ce rien ne voulant pas venir, on cherchait, on retouchait, ma physionomie changeait sans cesse⁴⁶...

Cette perfection est au-dessus de l'humanité ; je l'éprouve actuellement : j'ay sur le chevallet le portrait de feu M. Restout, fait et donné à l'Académie en 1744 ; j'ay voulu depuis sa mort luy témoigner ma reconnaissance [...], en remaniant cet ouvrage. Après avoir fait cent changements, on me dit : Quel dommage⁴⁷.

Cette perfection que recherche l'artiste à travers cent remaniements de son œuvre est inscrite en creux dans le verbe français « peindre » ; attesté vers 1130, « ce verbe, avec la variante *pourtraire* (xiv^e siècle), est formé de *pour*, employé comme préfixe à valeur intensive, et de *traire* “tirer”, pris dans son ancien sens spécial de “dessiner” (v. 1160) [...]»⁴⁸. Or, la préposition française « pour » résulte de l'évolution phonétique de *pro*⁴⁹, peut-être influencée par *per*, de sorte que l'on peut admettre que « peindre » se situe dans la continuité sémantique à la fois de *pertrahere* et de *protrahere*.

Pertrahere véhicule la notion de perfection : « Le préfixe *per-* comme préverbe, a en latin le sens de *à travers, pendant, de bout en bout* [...]. On s'en est servi pour marquer l'achèvement, la perfection⁵⁰ ». Une notion ambivalente, présente quotidiennement dans le travail de l'artiste sous son aspect d'achèvement, d'aboutissement

le pourtrait de quelque chose ») ; l'autre, latine, par héritage, avec les significations données par les deux structures morphologiques exposées plus haut : « RETRATAR : rétracter, retirer » et « retraiter, revoir, corriger » (voir OUDIN C., *Tesoro de las dos lenguas española y francesa*, Paris, Marc Orry, 1607). Voir aussi COROMINAS J., PASCUAL J.-A., *Diccionario crítico etimológico...*, art. « TRAER ».

46. Belle de Zuylen, Lettre du 25 septembre 1766 citée par POMMIER É., *Théories du portrait...*, p. 336-337.

47. Lettre de 1770 de Quentin de La Tour à Belle de Zuylen, dans laquelle « il rend compte de sa quête passionnée de la perfection, à propos du portrait de Jean Restout, peint en 1744 et qu'il veut absolument améliorer ». Citée par POMMIER E., *ibid.*, p. 339.

48. REY A. (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française...*, art. « PORTRAIT ».

49. La préposition « pour » est attestée sous cette forme au XIII^e siècle, après *por* (881) et *pur* (v. 1050). Elle est issue « par métathèse du r, et peut-être influence de *per* “par”, de *pro* (842, *Serments de Strasbourg*), représentant du latin *pro*, déjà attesté sous la forme *por-* comme préverbe » (REY A. [dir.], *Dictionnaire historique...*, art. « POUR »).

50. ERNOUET A., MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine...*, art. « PER ».

tissement, et qui, comme modèle idéal à imiter, alimente le débat des théories de l'*imitatio*.

Dans la continuité sémantique de *protrahere* « tirer en avant, faire sortir, produire au jour, révéler, prolonger », « portraire » véhicule toute la problématique de la représentation.

« Tirer en avant » : c'est ce que perçoit Jean-Luc Nancy dans le portrait d'Auguste Pellerin par Matisse, qu'il décrit ainsi :

[...] une large traînée noire qui déborde du cadre pour se fondre dans ou bien s'étaler en le fond du portrait lui-même [...] pour mettre en avant, au-devant du cadre qui lui fait aussi comme une auréole, le visage⁵¹...

Projection sur le devant du cadre, projection également sur le devant de la scène sociale. « Le portrait, écrit Pierre Sorlin, a pour vocation d'exhiber⁵² », de mettre le modèle en représentation comme dans un spectacle.

Représenter implique encore d'autres fonctions du portrait. Dans la continuité sémantique de *protrahere* « prolonger, différer », le portrait prolonge en effet la mémoire des individus en conservant leur image et il éternise un moment de leur apparence. En accord avec le contenu sémantique du préverbe *pro*, qui a développé une valeur de substitution « à la place de », d'où « comme » et « en guise de⁵³ », le portrait remplace celui qui est absent ou fait revivre celui qui est mort⁵⁴. Dans tous ces cas, il y a représentation comme « retour à la présence ».

Conclusion

Ritratto, retrato, « portrait » possèdent des histoires et donc des domaines de référence bien différents, sur lesquels nous n'avons pu nous arrêter : chacun de ces mots nécessite une étude particulière⁵⁵. Mais tous remontent au même étymon

51. NANCY J.-L., *Le Regard du portrait...*, p. 50.

52. SORLIN P., *Persona. Du portrait...*, p. 96, et plus généralement sur le portrait comme spectacle et représentation p. 93-107.

53. REY A. (dir.), *Dictionnaire historique...*, art. « POUR ».

54. Voir DUBUS P., *Qu'est-ce qu'un portrait?*, Paris, Éditions de l'Insolite, 2006, p. 77-87.

55. Par exemple, avant de désigner ce genre artistique, le mot français a désigné des opérations techniques. « Pourtraire », c'est dessiner, graver, par exemple des lettres sur la pierre. Le mot désigne une opération technique qui correspond à une étape du travail du tailleur de pierre qui, avant de tailler au ciseau les figures dans la pierre, doit les pourtraire, c'est-à-dire, concrètement, en tracer le contour (voir GODEFROY F., *Dictionnaire de l'ancienne langue...*, art. « PORTRAIRE »). Dans l'*Album* de Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle (voir « Notice sur l'Album de Villard de Honnecourt », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, QUICHERAT J., *Archéologie du*

latin, *trahere*, qui, en impliquant deux acteurs et la volonté agissante⁵⁶ de l'un sur l'autre, dessine une conception du portrait fondée sur la dynamique du couple artiste/modèle⁵⁷.

Nul doute par ailleurs que *trahere* et ses dérivés enrichissent la conception du portrait d'une dimension dynamique et temporelle, relayée par l'apparition d'un nouvel outil du dessin, le trait⁵⁸, qu'une définition telle que « action du tracer, mouvement lent et progressif⁵⁹ » inscrit à la fois dans le temps, l'espace et le « faire ». On ne peut minimiser, en effet, la différence de conception entre la ligne, *linea*, « intersection de deux surfaces⁶⁰ », entité géométrique indépendante de toute intervention humaine, et *tractus*, la trace, le trait, produits par l'activité de l'homme.

Ritratto, retrato, « portrait » désignent d'une façon nouvelle un genre artistique qui n'était pas nouveau et qui s'énonçait en latin comme imitation, une opération qui, dans la continuité sémantique de la racine indo-européenne⁶¹, s'énonce comme appropriation d'un objet, lequel est forcément déjà existant. La diffé-

Moyen Âge: mémoires et fragments réunis par Robert de Lasteyrie, Paris, A. Picard, 1886) l'auteur déclare à son lecteur que « si troverés le force de le portraiture les traits ensi come li ars de jometri le command et ensaigne », et à côté de dessins d'architecture, de mécanique, de charpenterie et d'autres techniques, on y trouve des dessins de figures humaines inscrites dans des formes géométriques et d'autres qui sont indubitablement, d'après Quicherat, étudiées d'après nature.

56. Insistons à ce sujet sur le fait que le verbe « traire » (attesté en 1050) « est issu par évolution phonétique d'un latin populaire **tragere*, réflexion sur le modèle de *agere* (agir), avec lequel il avait des rapports de sens, du latin classique *trahere* » (souligné par nous). (REY A. [dir.], *Dictionnaire historique...*, art. « TRAIRE ».)

57. Pierre Sorlin décrit en ces termes la nature de leur relation : « Maître du jeu, le peintre prend un parti, il impose une attitude à son modèle ou le laisse libre de ses mouvements, il s'attache à en saisir les traits originaux ou lui emprunte seulement une impression qu'il retravaillera ensuite à sa guise. » (SORLIN P., *Persona. Du portrait...*, p. 64.)

58. Là encore, chaque langue a son histoire: le mot espagnol *trazo* « trait, tracé » est dérivé du verbe espagnol *trazar*, résultat de l'évolution phonétique du latin **tractiare*, alors que le latin *tractus* a évolué vers la forme *trecho*, qui désigne une portion d'espace ou de temps.

59. Catalogue d'exposition *Du point à la ligne*, p. 12.

60. *Ibid.*, p. 13.

61. Les mots latins *imago et imitari*, ainsi que *emere* « prendre, recevoir » et *adimere* « enlever, ôter, arracher quelque chose à quelqu'un » sont liés à la racine indo-européenne *emō (imō, mō)* « prendre ». (Voir MANN S., *An indo-european comparative dictionary*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1984-1987, art. « EMŌ »). L'opération d'appropriation peut être intellectuelle, comme dans le cas de Zeuxis qui, par un processus de sélection à partir de son expérience du réel, « fabrique pour sa commodité une image intellectuelle composite à partir des principales perfections de ses cinq jolis modèles, avant de peindre la beauté idéale d'Hélène » (LEE R. W., *op. cit.*, chap. I, qui commente le traité de Bellori, théoricien italien de la peinture (XVII^e siècle),

rence de conception est fondamentale. Les nouveaux mots du portrait assignent à l'artiste une autre tâche : non plus s'appropriier le réel mais le tirer du néant, le traîner à la lumière, le traquer, le tracer, autrement dit le créer.

lequel rappelle l'anecdote bien connue rapportée par PLIN L'ANCIEN, *Histoire Naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, § XXXVI).