



**HAL**  
open science

# L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-10

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-10 : Les genres du portrait. 2020. hal-02510303

**HAL Id: hal-02510303**

**<https://hal.science/hal-02510303>**

Preprint submitted on 17 Mar 2020

**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.

## **LES GENRES DU PORTRAIT**

### **Avant-propos**

Pour aborder la période qui s'étend depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, je vais délaissé l'approche chronologique dans la mesure où mon propos ne relève pas de l'histoire de l'art, qu'il ne s'intéresse donc pas en priorité aux différentes écoles stylistiques et à leur succession dans le temps. Le trait d'ensemble que je retiendrai comme le plus marquant de cette longue période est l'essor considérable du nombre de portraits peints – objets d'une vogue sociale grandissante, qui culminera au XIX<sup>e</sup> siècle, avec l'affirmation de la classe bourgeoise et son attirance pour tous les signes susceptibles de démontrer sa réussite : il n'y eut jamais autant de portraits peints qu'entre 1870 et 1900.

J'introduirai cependant une césure entre, d'un côté, le portrait de la Renaissance jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle et, de l'autre, son devenir depuis, dans la mesure où le XIX<sup>e</sup> siècle amorça des changements à la fois culturels, sociaux, techniques et esthétiques qui consommèrent une véritable rupture avec la période précédente.

Pour chacune de ces deux grandes périodes (Renaissance-XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle-jusqu'à nos jours), je privilégierai une approche thématique afin d'explorer différentes facettes du genre à la fois social et artistique que devint le portrait. Toutefois, quelques jalons historiques seront détaillés pour décrire par exemple l'apparition du portrait photographique ou, plus tard, la place du portrait dans l'art moderne.

Voici le plan que nous allons suivre :

### **Renaissance-XVIII<sup>e</sup> siècle**

Les genres du portrait

A quoi reconnaît-on un portrait ?

La ressemblance

Le portrait, entre scènes de genre et peinture d'histoire

La légitimité artistique du portrait

De la collection à l'autoportrait

L'économie sociale du portrait

### **XIX<sup>e</sup> siècle-jusqu'à nos jours**

Le portrait au XIX<sup>e</sup> siècle : une profusion invisible ?

La nouvelle économie sociale du portrait

Les portraitistes célèbres

Le portraitiste et son modèle

Le portrait photographique : apparition et essor

Photographie et peinture dans le portrait

Le portrait, entre académisme et avant-garde

Le portrait dans l’art moderne

Les tensions créatrices du portrait photographique

Le renouveau du portrait dans l’art contemporain

La production amateur de portraits photographiques

ooo

Dès l’apparition du portrait libre, au XV<sup>e</sup> siècle, surgit un débat qui allait marquer durablement ce nouveau genre visuel : quelle option fallait-il privilégier dans la représentation des traits d’un individu ? La caractérisation, c’est-à-dire la restitution de ses particularités personnelles les plus reconnaissables, ou bien l’idéalisations, c’est-à-dire l’élévation de ses traits à un certain degré d’universalité formelle ou morale ? En d’autres termes, le portrait devait-il ressembler à l’individu en particulier ou incarner l’Homme en général ? L’alternative prit la forme de l’opposition entre le *portrait d’apparat* et le *portrait psychologisant*.

## **LE PORTRAIT D’APPARAT ou encore portrait d’État, ou portrait de cour**

Dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, l’Italie fut gagnée par

« ce type spécial de portrait où les caractéristiques physiques sont fixées et exaltées de façon très minutieuse, tandis que le modèle est installé dans une pose régie par l’étiquette de cour, presque hiératique, qui prive la figure de l’aspect changeant de l’acte momentané et du reflet instable de l’état d’âme. » (F. Zéri, cité par Castelnuovo, 1993 : 55)

On trouve une définition concordante chez Verhaegen (1976 :181) :

« Portrait en pied d’un personnage de trois-quarts, qui allie le schématisme des traits au vérisme des détails vestimentaires et des objets », ces derniers étant liés aux exigences du protocole.

Le portrait d’apparat est par définition celui des rois, des papes, des grands de ce monde, qui posent en majesté. Il est généralement de dimensions imposantes : souvent 1 m 50, voire 2 m de haut ou plus. Le personnage y apparaît souvent grandeur nature, voire plus grand que nature. Ses traits sont individualisés, puisqu’il s’agit de le reconnaître, en particulier s’il appartient à une dynastie, une lignée familiale. Mais ils sont surtout idéalisés car ce qu’il s’agit de reconnaître en lui, c’est sa grandeur, sa capacité à incarner un modèle ou une charge, comme celle de gouverner. Les caractères publics de son personnage l’emportent sur ses caractères privés. Le costume et le décor jouent ici un rôle déterminant.

« Pour un roi ou un empereur, recommandait Giovanni Paolo Lomazzo, auteur en 1584 d’un *Trattato dell’arte della pittura*, il faut de la majesté et une allure conforme à son rang : il doit respirer noblesse et gravité, même si de nature il n’est pas tel. Qu’il soit bien entendu que le peintre a toujours pour tâche d’exalter dans les traits la grandeur et la majesté, en dissimulant les défauts de la nature. La dignité artificielle entre en jeu quand le peintre avisé, exécutant le portrait d’un empereur ou d’un roi, leur donne un air grave et majestueux même si d’aventure ils ne l’ont pas naturellement. Ou quand, peignant un soldat, il le montre plus rempli de fureur et d’audace qu’il ne le fut réellement dans l’escarmouche. Nombre de peintres de valeur ont observé avec grande sagesse ce précepte qui est le devoir de l’art : représenter le Pape, l’Empereur, le Soldat de sorte que chacun d’eux ait un aspect raisonnablement conforme à son rang ; et le peintre se démontre expert en son art quand il représente non l’acte que

d'aventure faisait ce Pape ou ce Roi, mais celui qu'il aurait dû faire, eu égard à la majesté et au prestige de sa fonction. »

Ce type de portraits officiels ne faisait que reprendre le cérémonial mis en place dans les principales cours d'Europe, avec des accents particulièrement fastueux en Espagne à partir de Charles Quint, dans les palais des Habsbourg en Europe centrale ou encore à la cour des rois de France. Le costume du roi ou de l'empereur, son maintien, sa façon de se mouvoir, de parler, tout cela était réglé par un protocole strict qui visait à donner à la présence physique du monarque un éclat hors du commun.

« Des anecdotes de la vie des rois d'Espagne suggèrent quel formidable contrôle d'eux-mêmes ils avaient atteint, maîtres de leurs gestes – lents et mesurés –, de leurs visages – interdits de rire et de colère –, de leurs apparitions publiques enfin – rares et d'autant plus troublantes. » (Laneyrie-Dagen, 1997 : 244).

D'ailleurs, les portraits officiels entraient directement dans le protocole, ainsi qu'il apparaît clairement dans la description d'un cérémonial de cour aristocratique du début du XVIII<sup>e</sup> siècle (1733) :

« En ce qui concerne le portrait d'un souverain, il se trouve dans les salles d'audience, près des ambassadeurs, entre le baldaquin et le siège de parade, généralement sous forme de portrait en buste. Il présente la personne, tout comme si elle était présente, et c'est pourquoi il n'est pas facile de lui tourner le dos étant assis, et personne, sauf les ambassadeurs, ne peut paraître la tête couverte dans la pièce où se trouve le portrait d'un potentat régnant. »

« De cette citation, il ressort clairement que la 'fonction de remplacement' était (et est) étroitement liée à la 'fonction de représentation'. » (Schneider, 1994 : 26)

Le portrait officiel concourait à sa manière à la formalisation du corps du roi. Il n'hésitait pas, à l'occasion, à l'embellir ou à le rendre plus imposant. C'est par exemple ce que fit Hans Holbein lorsqu'il peignit à plusieurs reprises le portrait du roi d'Angleterre Henry VIII. Chaque fois, il le représenta comme l'homme le plus fort et le plus viril qui soit :

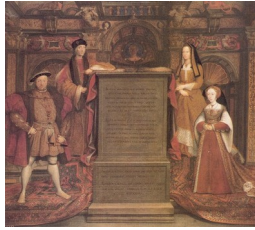
« La carrure, le ventre, les cuisses fortes sont mises en valeur, les jambes écartées et les mains serrées dénotent détermination et énergie, la braguette avantageuse ornée d'un ruban noué signale la virilité – tous ces signes indiquent un personnage hors du commun, chef prédestiné du pays. »

L'intention politique était évidente au moment où ce roi rejetait le pouvoir du pape pour se proclamer seul chef de l'Église anglaise.



Hans Holbein le jeune,  
*Portrait d'Henry VIII*,  
1539-1540

Holbein fit plus encore : lorsqu'il représenta le roi en compagnie d'autres membres de la famille royale, comme sur la peinture murale de son palais de Whitehall, il le montra seul de face, debout face aux spectateurs, comme s'il devait sauter aux yeux de tous qu'il était de loin le personnage le plus important (de fait, son portrait est la reprise du précédent).



Hans Holbein le jeune,  
*Whitehall Mural*,  
vers 1540  
(il s'agit d'une copie, l'original  
ayant été détruit par un incendie  
en 1698)

Autre exemple intéressant, toujours à la cour d'Angleterre : les portraits d'Élisabeth I<sup>er</sup>. Ici, la force ne saurait être l'attribut mis en avant. Le costume prend alors le relais : lourd, fastueux à l'extrême, il transforme la reine en une sorte d'idole et fait oublier qu'elle est une femme, ce qui n'était pas une qualité pour l'époque. Son corps disparaît littéralement sous le costume royal, qui apparaît comme l'insigne qui fait d'elle une reine et non pas une simple femme.



Élisabeth I<sup>er</sup> devant l'Armada espagnole,  
par un artiste inconnu,  
1588



Nicholas Hilliard,  
*Ermine portrait*,  
1585



Marcus Gheeraerts le jeune,  
*Ditchley portrait*,  
vers 1593

Dans ce dernier portrait, la reine est montrée debout sur son royaume, dans une « solennité quasi byzantine ».

« Les peintres multiplièrent à son intention les 'portraits-culte', purs symboles de la Majesté agrémentés d'une formidable prodigalité de détails. Le portrait 'Ditchley' en est le meilleur exemple ». (Gaunt, 1993 : 21)



Nicholas Hilliard et son atelier,  
*Hardwick portrait*,  
1599



Isaac Oliver,  
*Rainbow portrait*,  
1600

L'exemple des portraits d'Élisabeth I<sup>er</sup> révèle l'alchimie complexe de la royauté, résumée sous l'expression : « les deux corps du roi ». Selon des légistes anglais de l'époque :

« Le Roi possède deux Corps, un corps naturel et un corps politique. Son Corps naturel... est mortel, sujet à toutes les infirmités naturelles ou accidentelles... Son Corps politique, en revanche, ne peut être vu ou touché puisqu'il est et la Politique et le Gouvernement, il est destiné à diriger le Peuple. » (texte de 1562, cité par Ernst Kantorowicz, lui-même cité par Giesey : 587-588).

En conséquence, puisque le corps physique du souverain se prête difficilement à l'idée métaphysique de majesté qu'il est censé incarner, le costume, le décorum, le protocole et l'art de ses portraitistes sont chargés d'y suppléer.

Le genre du portrait d'État apparaît exceptionnellement dans les Flandres à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, par exemple au détour d'un triptyque au dos duquel figurent le roi Philippe Le Beau et sa femme :



Attribué au Maître de l'Abbaye d'Afflighem (Bruxelles),  
*Portraits du roi Philippe Le Beau et sa femme*,  
1492-1506

Mais c'est surtout avec leur fils, Charles Quint, que sera constituée cette imagerie officielle. Embelli par ses portraitistes sans pour autant perdre ses traits personnels – en particulier « les yeux enfoncés aux lourdes paupières et la bouche lippue qui caractérisent tant l'empereur Charles Quint que son fils Philippe II et son premier petit-fils Don Carlos » (Laneyrie-Dagen, 1997 : 245) –, Charles Quint est généralement représenté en pied, debout devant une tenture qui deviendra l'un des attributs récurrents dans ce genre de portraits : plus souvent pourpre, elle isole le personnage du reste du monde, à l'image de la Cour vis-à-vis du reste de la société. Autres éléments très fréquents dans les portraits d'apparat : une table couverte d'un tapis de velours et une colonne pour structurer l'espace du tableau (Verhaegen, 1976 : 292) – c'est par ailleurs une référence explicite aux empereurs romains.



Jakob Seisenegger,  
*Portrait de Charles Quint*,  
1532



Copie par le Titien,  
1532-1533

Voici l'exemple d'un portrait inscrit dans la lignée initiée par celui de Charles Quint :



Anonyme,  
*Portrait de Philippe II d'Espagne*,  
1554

L'Allemagne et l'Europe centrale sont intéressantes à considérer dans la mise en place du portrait d'apparat parce qu'elles vont l'adopter à partir de la Réforme, avec une visée politique explicite, alors que rien de les y préparait. La Réforme suscita des divisions religieuses au sein du Saint Empire romain germanique, entre les principautés qui demeurèrent catholiques et celles qui embrassèrent la nouvelle foi protestante. Jusque-là, les princes-électeurs – à qui il revenait d'élire l'Empereur – se contentaient de portraits de dévotion ou à usage privé, comme du temps des Carolingiens, ce qui correspondait à leur statut juridique et politique :

« A la fin du Moyen Age dans l'Empire, le prince, même électeur, n'est qu'une *persona* puissante, certes, mais une simple personne, dont le pouvoir disparaît en même temps que son corps, et dont la succession n'est assurée que par la continuité dynastique. » (Ghermani, 2006 : 6).

Seul l'Empereur (Charles Quint, à partir de 1519) affichait sa puissance dans des portraits officiels. La revendication des protestants à voir reconnue et respectée leur religion au sein de l'Empire provoqua une guerre civile qui finit par déboucher en 1555 sur la paix d'Augsbourg reconnaissant la liberté de culte. Dans ce nouveau contexte politique, les princes – à l'exception des princes palatins convertis au calvinisme, rigoureusement hostiles aux images (Ghermani, 2005) – adoptèrent un mode de représentation de leur personne calqué sur celui de l'Empereur, auquel ils venaient de s'opposer et dont ils contestaient le pouvoir absolu. Ils se firent donc représenter en majesté, debout devant une tenture et une colonne, comme Charles Quint et ses successeurs, mais aussi, comme eux, en armure, pour signifier leur puissance nouvelle et se doter symboliquement d'un « corps politique ». Ce faisant, ils reprenaient à leur compte l'ambition proprement monarchique d'être « un corps réel, historique, celui que moule l'armure, et un corps pérenne, immortel, fixé par le métal » (Ghermani, 2006 : 12).

« Le portrait en armure est sans doute l'une des modalités les plus anciennes du portrait aristocratique au Moyen Age. » (Ghermani, 2009 : 247)

Exemples pris dans le livre de Naïma Ghermani (2009) qui illustrent cette évolution :



Jan Polack,  
*Portrait du duc Sigismond de Bavière,*  
1491



Atelier de Lucas Cranach le vieux,  
*Portraits de deux princes de Saxe,*  
détail du *Triptyque des princes,*  
vers 1535 :  
costume privé, mais épitaphe politique  
placée sous chaque portrait



Lucas Cranach le jeune,  
*Portrait de l'Électeur Maurice de Saxe,*  
1578

En référence, deux portraits de Charles Quint en armure peints par le Titien en 1548 :



« Dans les yeux [de l'empereur], on lit la justice et la clémence. Sur ses sourcils, la vertu, la gloire, la grandeur, la grâce et la sagesse. » (L'Arétin, cité par Carattù, 2006).

On retrouve ce type de portrait d'État, en pied et en tenue guerrière dans la peinture italienne :



Angelo Bronzino,  
*Portrait de Guidobaldo II de la Rovere,*  
1532





Giulio Campi,  
*Portrait d'Octavio Farnese*,  
1532

On raconte que, pour réaliser le portrait de Cromwell, le peintre anglais Robert Walker (v. 1605/1610-1656) plaça tout bonnement sa tête sur le corps en armure du portrait de Sir Edmund Verney peint par Van Dyck en 1640 !



Van Dyck,  
*Portrait de Sir Edmund Verney*,  
1640



Robert Walker,  
*Portrait de Cromwell*,  
vers 164

« En fait, pour blâmable qu’elle soit sur le plan artistique, la pratique était courante : on considérait les corps et les attitudes comme un patrimoine exploitable à merci. Il suffisait de changer la tête. » (Gaunt, 1993 : 40)

« Les portraitistes purent peindre les notables des régimes successifs ou antagonistes sans essayer des critiques et sans avoir le sentiment de trahir. Ils veillaient simplement à accorder leur style aux variations du climat social et politique. » (*Ibidem*)

A l’occasion, ce style solennel et guerrier inspira également la représentation de personnages beaucoup moins importants, au risque du ridicule :



Frans Hals,  
*Portrait de Willem van Heythuyzen*,  
vers 1625

« Contrairement à ce qu’annonce son épée de longueur considérable, ce marchand de textile d’Haarlem ne s’illustra nullement par ses vertus militaires – il ne fut pas même membre d’une milice civique. Au-delà de la rapière, tout ici trahit la prétention nobiliaire – que ne vient tempérer nulle ironie, à part peut-être celle du peintre – de ce cousin du bourgeois gentilhomme : du jardin en perspective accélérée à l’appareil architectural avec pilastre, barré par une tenture rose orangée que l’on trouve fréquemment dans le portrait d’apparat flamand, mais pas hollandais. » (Merle du Bourg, 2007)

Le portrait d’État ne servait pas uniquement la gloire des rois. Il était également largement utilisé pour célébrer les autorités de l’autre grand centre du pouvoir : l’Église. Les papes ont donc fait

l'objet de nombreux portraits, moins éclatants toutefois dans l'affirmation de leur pouvoir que ceux des monarques, du fait de la modestie que se devaient d'afficher des prélats censés incarner avant tout les vertus religieuses.

Voici l'exemple de trois portraits de papes, échelonnés dans le temps, à travers lesquels se manifeste une tendance croissante à la personnalisation :



Melozzo da Forlì,  
*Fondation de la Bibliothèque vaticane par Sixte IV*,  
1475-1477 :  
le pape est représenté de profil,  
au cours d'une audience officielle



Raphaël,  
*Léon X avec les cardinaux Giulio de Medici  
et Luigi de Rossi*,  
1518 :  
dans le bureau du pape, occupé à lire la bible



Titien,  
*Paul III et ses petits-fils Alessandro  
et Ottavio Farnese*,  
1546 :  
même type de scène, semi-privée

Les deux derniers sont des portraits collectifs, montrant le pape entouré de ses plus proches conseillers. Chaque fois, l'un d'eux enserme le dossier du trône pontifical avec ses deux mains, signifiant ainsi sa position de confident direct du pape. On sait précisément qui ils étaient et quelle était la signification politique de leur présence sur le tableau. Mais, tandis que chez Raphaël, ils « posent, impassibles, comme des acteurs muets, communiquant à peine les uns avec les autres », chez Titien, ils apparaissent engagés dans une interaction beaucoup plus étroite. Cette intensité visible a autorisé certains historiens à voir dans ce dernier tableau « peut-être le plus grand portrait psychologique de tous les temps » ; tandis que d'autres le considèrent comme « peut-être le document politique le plus extraordinaire que nous ait légué la peinture occidentale moderne ». Ces deux modes d'appréciation sont également possibles, alors que le tableau peint par Raphaël est, quant à lui, ouvertement « un portrait officiel, qui montre le pouvoir absolu du pape, même dans une occupation en apparence privée » (la contemplation d'une bible richement enluminée) (Schneider, 1994 : 96).

Trente ans après la réalisation du portrait de Léon X par Raphaël, Vasari<sup>1</sup> le commentait en se focalisant sur les velours, les soies et les ors, autant d'objets ou de matières qui constituaient des symboles de statut. Ce critère d'appréciation était devenu courant à son époque, alors qu'il ne l'était pas encore du temps de Léon X.

<sup>1</sup> Giorgio Vasari (1511-1574), peintre, architecte et auteur, en 1550, du premier ouvrage d'histoire de l'art : les *Vite de piu eccellenti pittori, scultori et architettori italiani*.

« Grâce à sa couleur, écrivait de son côté G.P. Lomazzo en 1590, Titien réussit à peindre avec bonheur les drapés de soie, de velours et de brocart, au même titre que les cuirasses, les boucliers et les lances. » (cité par Carratù, 2006).

Ces propos des contemporains suggèrent qu'il entre peut-être beaucoup d'anachronisme dans notre propension à accorder une dimension plus psychologique que historique ou sociale à certains de ces hauts personnages peints par des artistes célèbres. Telle ne devait pas être l'approche dominante à l'époque.

Exemple d'incompréhension :



Titien,  
*Portrait de l'Arétin*,  
1545

L'Arétin<sup>2</sup> dit s'être reconnu dans cette « terrible merveille ».

« Il écrivit au grand-duc de Toscane, Côme I<sup>er</sup> de Médicis, auquel il offrit l'œuvre en 1545 : '[mon portrait] respire, palpite et agite l'esprit comme je le fais dans la vie.' Il ajoute toutefois une observation dans laquelle transparaît son incompréhension de la manière picturale rapide et libre de Titien : 'Si je lui avais donné plus d'écus, Titien aurait mieux peint les étoffes et fait le satin plus brillant, le velours plus doux et le brocart plus rigide. » (Carratù, 2006)

Un des monuments du portrait d'apparat a été peint, plus d'un siècle plus tard, en 1701 par Hyacinthe Rigaud, portraitiste officiel de Louis XIV.



Hyacinthe Rigaud,  
*Portrait de Louis XIV*,  
1701:  
dimensions: 2 m 77 sur 1 m 94

Cette tradition des grands portraits solennels s'est perpétuée jusqu'à l'époque actuelle, sous des formes variables selon les personnages représentés, les modes du temps, l'évolution de la société, le médium utilisé, etc. En voici quelque exemples récents, pris dans le registre photographique :



Anonyme,  
*Portrait d'un prélat*,  
années 1880

---

<sup>2</sup> Pierre L'Arétin (1492-1556), célèbre écrivain et dramaturge italien.



Madame Yvevonde,  
*Portrait photographique de Lord Mountbatten,*  
vice-roi des Indes,  
années 1930



Madame Yvevonde,  
*Portrait de l'ambassadeur d'Espagne à Londres,*  
1939



Olivier Roller,  
*Portrait de Catherine Trautman,*  
alors ministre de la Culture,  
paru dans *Libération*, 9 août 2000 :  
variante actuelle, volontairement décalée

Pour en revenir à la Renaissance, le peintre de portrait le plus réputé de son temps fut certainement le Titien (v. 1487/90-1576). Il fut, selon Francastel, le roi du portrait au XVI<sup>e</sup> siècle, « celui qui en a haussé le prestige au niveau d'un grand art majeur à la mode » (1969 : 120). Titien occupe une place centrale dans la création du portrait d'État.

« Dans sa maison de Venise, il reçoit des commandes de portraits qui viennent, comme des hommages, de tous les coins d'Europe. » (*Ibidem* : 122).

Au cours des soixante premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, il peignit une multitude de portraits, dont une centaine ont été conservés. Dès 1568, Vasari dira qu'« il n'y a eu pratiquement aucun seigneur de grand nom, aucun prince ni grande dame, qui n'ait été portraituré par Titien » (cité dans Paolucci, 1990 : 101). C'est en 1533 que Titien obtint la reconnaissance la plus haute de sa qualité de peintre des puissants de la part de Charles Quint qui, après avoir posé pour lui à Bologne, « le gratifia de plusieurs titres honorifiques et, surtout, lui confia la tâche de représenter politiquement à l'avenir, sa propre image, celle de sa famille et celle de la cour » (Paolucci, 1990 : 106). Il faudra attendre le Bernin (entre 1620 et 1640) pour retrouver un tel engouement pour un portraitiste de la part de grands personnages, prêts à faire l'antichambre du pape, qui employait le sculpteur, afin d'obtenir l'autorisation de se faire exécuter un buste par lui (Castelnuovo, 1993 : 93).

« Et l'on raconte que, comme il peignait le portrait de Charles Quint, [Titien] fit tomber un pinceau que l'empereur ramassa, sur quoi Titien, s'inclinant humblement, dit : 'Sire, votre serviteur ne mérite pas un tel honneur.' L'empereur répondit : 'Titien est digne d'être servi par César.' » (Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, 1648, cité par Carattù, 2006).

Titien « réussit une gageure étonnante : celle d'entourer son personnage d'une aura symbolique sobrement évoquée par des attributs, des instruments, des objets chargés d'allusions, de le présenter de façon que son image occupe entièrement le champ des significations allégoriques et supra-individuelles que l'on veut lui attribuer, mais de manière cependant qu'elle n'apparaisse en rien dépersonnalisée, et puisse être lue à la fois comme métaphore et comme histoire. » (Castelnuovo, 1993 : 60).

Un autre historien italien corrobore cette appréciation :

« Le succès stupéfiant de Titien portraitiste dans la haute société de son temps s'explique, en grande partie, par sa capacité à saisir sans coup férir et à représenter avec un sens vivant du concret le caractère idéal de ses clients, sans pour autant porter atteinte à l'évidence naturaliste ni à la vraisemblance psychologique des personnages, mais au contraire en exaltant et en mettant en valeur l'une et l'autre dans une proportion équilibrée. » (Paolucci, 1990 : 101)

« Toutefois, bien que jouissant d'un renommée aussi extraordinaire, Titien demeurait prisonnier de la domination sociale que faisait peser sur lui le privilège de peindre des personnages aussi haut placés. En 1545, par exemple, il envoie un portrait à Charles Quint en lui demandant de lui signaler les 'fautes et imperfections', puis de le lui renvoyer afin qu'il puisse l'améliorer. L'empereur s'en montre satisfait, mais lui demande néanmoins de reprendre le nez » (Heinich, 1993 : 35).

Titien se refusera jusqu'au bout à emboîter le pas au mouvement de dépersonnalisation du portrait de cours qui finit par gagner toute l'Italie.



Titien,  
*Le Doge Andrea Gritti*,  
1537-1540 :  
en tant que peintre officiel de la République  
de Venise (à partir de 1516), Titien était tenu de  
faire le portrait de chaque nouveau doge



Titien,  
*Charles Quint assis*,  
1548



Titien,  
*L'homme au gant*,  
1520-22



Titien,  
*Autoportrait*,  
1562-64

## LE PORTRAIT « AU NATUREL »

Le Titien fait donc figure de trait d'union entre les conventions très vite figées du portrait d'apparat, reprises du portrait d'État :



Giovanni Battista Moroni,  
*Portrait d'un gentilhomme*,  
vers 1550

et un autre registre qui se développa parallèlement, et certainement pour un autre public – un registre de portrait visant à saisir « l'expression d'un état d'âme particulier, à un moment défini ». L'exemple précurseur fut le *Portrait d'un homme* peint en 1507-1508 par Giorgione, le maître de Titien :



Fait particulièrement novateur dans l'art de peindre de l'époque : le peintre le réalisa directement au pinceau, sans dessin préalable.

Ce type de portraits était destiné à un public cultivé, sophistiqué, qui valorisait les vertus de l'introspection et qui tenait à souligner les airs de la réflexion, de la méditation. Le portrait devait faire ressortir la personnalité et la culture de l'individu. Il cherchait donc à saisir les expressions du visage, à insuffler de la passion dans le mouvement des mains, dans l'éclat du regard. Les attributs étaient nouveaux également : ce n'étaient plus le gant, la médaille, le casque, l'épée ou le blason aristocratiques, mais un livre ouvert sur une page choisie ou encore un instrument de musique. Beaucoup de ces personnages peints en portrait étaient des poètes, des écrivains, des intellectuels. En voici deux exemples :



Agnolo Bronzino,  
*Portrait d'Ugolino Martelli*,  
vers 1537-1539

Ce jeune humaniste, alors âgé d'une vingtaine d'années, devint plus tard évêque dans le Sud de la France. Le peintre nous le montre méditant sur un passage du neuvième chant de *L'Illiade*, tandis qu'il appuie son poignet gauche sur un livre de Pietro Bambo, considéré à l'époque comme un humaniste de la plus haute érudition, futur cardinal. A ces signes de la culture des Antiques s'ajoute

une allusion directe à l'affirmation politique de la ville de Florence par le biais de la statue de David, œuvre d'un sculpteur contemporain, qui figure au fond du tableau.



Lorenzo Lotto,  
*Portrait d'Andrea Odoni*,  
1527

Cet autre humaniste, riche marchand d'origine milanaise, fut l'un des antiquaires qui concoururent à ramener à la vie l'Antiquité grecque et romaine. Significativement, la grande tête en marbre placée au premier plan est un buste de l'empereur Hadrien, grand mécène des arts dans la Rome antique (Humphrey, 1997 : 107). Si Odoni possédait bien ce buste dans sa collection, les autres pièces qui apparaissent dans le tableau n'en étaient pas. Lorenzo Lotto les y a introduites pour des raisons symboliques, qui sont difficiles à interpréter aujourd'hui.

L'audace formelle se manifestait plus encore dans les portraits d'essence intime :



Giovanni Serodine,  
*Portrait de son père*,  
1622

Audace que l'on retrouva un siècle plus tard dans les portraits dits « de fantaisie », brossés par Fragonard en seulement une heure avec la connivence de certains de ses amis :



Fragonard,  
*Portrait de l'abbé de Saint-Non*,  
vers 1769



Fragonard,  
*L'inspiration*,  
vers 1769





Fragonard, *La musique*,  
(Monsieur de la Bretèche),  
vers 1769

« Ces identifications restent toutefois de l'ordre de la spéculation et, quelle que soit l'identité du modèle, l'exactitude de la ressemblance ne figure guère au rang des préoccupations de Fragonard. » (*Figures de fantaisie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 2015 : 268).

Voici, à titre de comparaison, l'un des portraits, beaucoup plus classiques et contrôlés, que le même Fragonard peignait pour répondre à des commandes :



Fragonard,  
*Portrait de Constance de Lowendal*,  
1775

Évoquons ici un nouveau style de portrait apparu à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'atelier d'Annibal Carrache : la **caricature**, encore appelée « portrait à charge ».

« Se dit, écrivait un expert de l'époque, d'une manière qu'ont les peintres et les sculpteurs de faire des portraits aussi ressemblants que possible ; mais, par jeu et parfois par raillerie, en aggravant ou en augmentant hors de toute proportion les défauts de la personne représentée, de telle façon que, vus dans leur ensemble, ils paraissent refléter la vérité, alors que dans les détails ils s'en écartent. »



Augustin Carrache,  
*Feuille de caricatures*,  
vers 1594

« Charger le portrait » s'inscrit aux antipodes du style dépersonnalisé du portrait d'apparat : la caricature privilégie les traits les plus personnels, les particularités physiques uniques du modèle, et révèle du même coup la vanité de prétendre paraître comme il faut. A sa manière, satirique, la caricature ouvrit la voie du portrait psychologisant.

L'affirmation de styles de portrait plus intimistes a pu à l'occasion marquer son empreinte sur le portrait officiel :





Antonio Moro,  
*Portrait de sir Thomas Gresham,*  
vers 1560:  
il s'agissait de l'ambassadeur d'Angleterre  
auprès de Marguerite de Parme

« L'intimité de l'artiste et du modèle est nécessaire pour obtenir ces résultats. » (Verhaegen, 1976 : 188).

Mais le portrait « au naturel », sans (grand) appareil, revêtait également une signification sociale du fait que la vogue du portrait gagna progressivement un nouveau public, bourgeois, voire plus modeste.



Giovanni Battista Moroni,  
*Le tailleur,*  
1653

D'ailleurs, cette vulgarisation du portrait souleva l'indignation des classes cultivées. Elle alimenta une polémique récurrente sur le statut artistique du portrait, entretenue par ceux qui entendaient réserver la peinture à la représentation des sujets qui seraient « grands » par nature, c'est-à-dire par naissance.

L'Arétin (1492-1556), grand ami du Titien et pourfendeur de son époque, s'écria : « Honte à toi, siècle qui supportes que les tailleurs et les bouchers paraissent au naturel en peinture ! »  
Et Lomazzo se lamentait : « Tandis qu'au temps des Romains on ne portait que les princes et les vainqueurs, aujourd'hui l'art de peindre est tellement répandu qu'il a perdu presque toute dignité : non seulement parce que les princes et les républiques tolèrent que n'importe qui cherche, avec son portrait, à rendre éternelle et immortelle sa propre mémoire, mais parce que le peintre le plus grossier, à peine capable de barbouiller une toile, se veut portraitiste. »

D'ailleurs, comme pour apporter de l'eau à leur moulin, le modeste Bernardino Licinio (qui appartenait cependant à une nombreuse famille de peintres) accompagna le portrait de son frère de la légende suivante rédigée en latin :

« Licinio a représenté ici son frère avec toute sa famille, prolongeant ainsi leur existence par l'image, et la sienne propre par l'art. »



Bernardino Licinio,  
*Portrait de la famille de son frère,*  
1524

D'autres artistes, comme à l'a vu avec le portrait de Willem Van Heythuyzen par Frans Hals, n'hésitaient pas à vulgariser le portrait de cour.

Entre le portrait d'un souverain, paré des attributs de sa fonction, et le portrait d'un tailleur exhibant les outils et matériaux de sa profession, la classe sociale change du tout au tout, le décor, le costume, les accessoires également, mais pas fondamentalement le canon de représentation : dans les deux cas, il s'agit de rendre la position, le rôle social, autant, sinon plus que la physionomie, la personnalité.

« L'individu qui commande son propre portrait remet au peintre le soin de lui appliquer un certain nombre de conventions, nous dirons plutôt de *codes*, afin que son image puisse remplir la fonction esthétique et surtout sociale qu'il attend. C'est au peintre que revient ce rôle éminemment idéologique : appliquer et ordonner ces codes dans le portrait de X. tout en livrant, à l'aide de son images, les traits d'une physionomie particulière. (...) Il s'agit pour le peintre d'élever l'image d'un homme au niveau d'une certaine universalité, du moins celle à travers laquelle se reconnaissent une nation, une ethnie ou un groupe social à une époque donnée, tout en ne renonçant pas à sa singularité. » (Recht, « L'art de paraître », in Recht, Geyer, 1988 : 11).

Or, dès la Renaissance, les peintres ont exploré une formule de portrait beaucoup plus radicale puisque sans contexte, ou presque. La formule iconographique la plus fréquente consiste à figurer une personne contre un fond uni, indistinct, dans un lieu indéterminé (comme dans le portrait déjà vu peint par Masaccio), voire dans un intérieur restreint qui offre juste un cadre neutre, ou encore devant une fenêtre qui ouvre sur l'extérieur. Le personnage représenté ne fait rien, son habit ne nous renseigne guère sur son état. Il s'agit d'un « pur » portrait au sens où il n'aurait pas d'autre intention que de nous donner à voir le visage et le corps de cet individu-là. Un « pur » portrait pour un « pur » individu.



Memling,  
*Portrait d'un homme*,  
1478-80



Memling,  
*Portrait d'un homme*,  
vers 1490



Dirk Bouts,  
*Portrait d'homme*,  
1462

Dirk Bouts aurait été le premier peintre à proposer ainsi un portrait d'homme sans plus aucun prétexte religieux (Verhaegen, 1976 : 28). Ce mode de représentation formalisait une représentation symbolique de l'Homme dans son for intérieur, tel qu'en lui-même, mais avec une ouverture sur le monde. Symbolique humaniste par excellence.

En même temps, ce portrait « présente apparemment une étude d'après nature d'un type très original, mais, en fait, les dessins ne diffèrent pas tant dans leur origine et dans leur fonction qu'ils pourraient le sembler au premier abord. Bouts ne se contente pas de reproduire spontanément d'après nature les traits d'un individu, mais crée probablement son propre modèle idéal, qui pourrait servir de modèle pour plusieurs portraits différents. Ses contemporains utilisent exactement le même dessin du corps et de la tête pour plusieurs modèles. » (Craig, 1995 : 71)

Des « livres de modèles » circulaient entre les peintres, dans lesquels chacun pouvait puiser des figures pour enrichir ses propres tableaux. Il s'étaient répandus depuis le XII<sup>e</sup> siècle. Ils regroupaient des « figures humaines ou animales parfaitement codifiées et stylisées (le vieillard barbu, l'ascète émacié, etc.) ». Ils se transmettaient de génération en génération. « C'est dans leur réservoir de *types* que sont venus puiser tous les artistes jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. » Tradition remplacée en Italie à la Renaissance par des recueils d'esquisses ou de dessins d'après nature ou d'après l'Antique. De telles feuilles d'esquisses apparurent également dans le Nord. Elles correspondaient à la volonté d'ouvrir les yeux sur le monde sensible, et non plus de transmettre une tradition iconographique (Recht, Schmitt, « Aux origines du portrait moderne », in Recht, Geyer, 1988 : 36 – je souligne).



Albrecht Dürer,  
*Tête de Noir*,  
1508



Albrecht Dürer,  
*Lièvre*,  
1502

## Bibliographie

CARATTÙ Tullia, 2006 – *Titien portraitiste*, Paris, Gallimard (traduit de l'italien par Neville Rowley).

CASTELNUOVO, Enrico, 1993 – *Portrait et société dans la peinture italienne*, Paris, Gérard Monfort (traduit de l'italien par Simone Darses).

CRAIG, Harbison, 1995 – *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris, Flammarion (traduit de l'américain par Dennis Collins).

*Figures de fantaisie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Musée des Augustins, Paris, Somogy, 2015.

FRANCASTEL, Galienne et Pierre Francastel, 1969 – *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris, Hachette.

GAUNT, William, 1993 – *La peinture anglaise 1260-1960*, Paris, Thames and Hudson (traduit de l'anglais par Fabienne Poloni).

GHERMANI, Naïma, 2005 – « Une difficile représentation ? Les portraits de princes calvinistes dans l'Empire allemand à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire*, 3, 635, pp. 561-591.

GHERMANI, Naïma, 2006 – « La représentation du prince en Allemagne au XVI<sup>e</sup> siècle: la construction d'un corps politique », *Histoire, économie & société*, 1, pp. 3-13.

GHERMANI, Naïma, 2009 – *Le Prince et son portrait. Incarner le pouvoir dans l'Allemagne du XVI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, PUR.

GIESEY, Ralph, 1986 – « Modèles de pouvoir dans les rites royaux en France », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 41<sup>e</sup> année, 3, pp. 579-599.

HEINICH, Nathalie, 1993 – *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit.

HUMFREY, Peter, 1997 – *Lorenzo Lotto*, Paris, Gallimard (traduit de l'américain par Ann Sautier-Greening et Béatrice de Brimont).

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 1997 – *L'invention du corps*, Paris, Flammarion.  
*Le discours de Tocqué sur le genre du portrait*, 1930 – Paris, Jean Schemit libraire.

PAOLUCCI, Antonio, 1990 – *Piero della Francesca, catalogue complet*, Paris, Bordas, 1990 (traduit de l'italien par Marc Baudoux).

RECHT Roland, GEYER Marie-Jeanne (sous la dir. de), *A qui ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, Les musées de la ville de Strasbourg, 1988.

SCHNEIDER, Norbert, 1994 – *L'art du portrait*, Cologne, Taschen.

VERHAEGEN, A. F., 1976 – *Le portrait et la société dans les Flandres et à Venise au XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse d'histoire de l'art, Paris, EHESS, 1976.