



L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-11

Sylvain Maresca

► To cite this version:

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-11 : A quoi reconnaît-on un portrait ?. 2020. hal-02518536

HAL Id: hal-02518536

<https://hal.science/hal-02518536>

Preprint submitted on 25 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.

A QUOI RECONNAÎT-ON UN PORTRAIT ?

Dans son *Salon* de 1767, Diderot posait cette question : « Mais comment juge-t-on que ce sont des portraits, et cela sans s’y méprendre ? Quelle différence y a-t-il entre une tête de fantaisie et une tête réelle ? »

Le regard rétrospectif que nous portons sur les tableaux peints depuis la Renaissance, dans lesquels apparaissent tant de visages humains, alimente cette question, d’autant plus que les sources documentaires se révèlent souvent insuffisantes sur les conditions de réalisation de ces œuvres. Un regard dirigé vers le spectateur par un personnage peint avec précision révèle-t-il un portrait, c’est-à-dire l’effigie d’une personne singulière – même si cette dernière nous est inconnue – ou bien produit-il un artefact de présence qui rend le tableau plus vivant ? S’agit-il de la restitution d’une réalité individuelle ou d’une prouesse illusionniste de la peinture ? d’un emprunt anecdotique ou d’un effet esthétique ?



Ghirlandaio,
Funérailles de Santa Fina,
1473-75

Dans cette fresque, « les trois portraits sur la droite sont intégrés à un groupe, mais il s’agit bien de portraits, comme l’indique la direction décalée de leur regard. » (Cadogan, 2002 : 91-92)

« Dans les fresques [de Simone Martini] ornant les chapelles du palais des Papes, comme dans celles de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, le peintre prodigue une attention spéciale aux physionomies de certains spectateurs des scènes sacrées. La diversité des visages, le caractère très particulier de certains personnages, l’impossibilité de les réduire à la typologie traditionnelle, et le contraste qu’ils présentent, à l’intérieur de la même scène, avec d’autres, traités en revanche selon les stéréotypes habituels, incitent à penser que l’artiste a voulu introduire ici ou là de véritables portraits. » (Castelnuovo, 1993 : 18)

Ces hypothèses, formulées par des historiens d’art d’après une analyse stylistique des tableaux, font ressortir certains des critères formels qui permettraient de distinguer les portraits des figures allégoriques ou encore des simples visages de figuration. Ainsi, dans une œuvre religieuse, le personnage qui détourne les yeux de la scène centrale pour les reporter sur le spectateur afficherait par cette posture une proximité sociale et temporelle suffisamment marquée pour être vu comme un contemporain connu du peintre, même si son identité s’est perdue depuis lors.

La fresque ci-dessous « montre agenouillé et priant sur la gauche du tableau, le donateur dont les traits sont rendus de manière réaliste. (...) Bien que faisant partie de l’ensemble, le donateur semble toutefois un peu isolé. Conformément à l’intention, son regard doit se tourner vers l’événement ; dans l’intérêt de la commande du portrait toutefois, il n’est pas tourné vers le centre du tableau, mais vers l’avant, un peu en biais, hors du tableau. » (Schneider, 1994 : 42)



Enguerrand Quarton,
Pietà de Villeneuve-lès-Avignon,
vers 1455-70

Le même jeu sur le regard se retrouve dans le *Portrait d’Étienne Chevalier*, introduit par son saint patron, peint par Jean Fouquet vers 1450 (déjà vu dans le chapitre 3 du *Portrait depuis la chute de l’Empire romain*).

De même, les visages les plus « caractérisés », résolument divers et non ressemblants entre eux, relèveraient du genre du portrait. Dans cette logique, une effigie non flatteuse passerait plus volontiers pour un portrait qu’un visage idéalisé.

« (...) Jan van Eyck essaie de rendre minutieusement la surface de la peau dans ses modèles et s’efforce de saisir, tout comme la philosophie nominaliste de son époque, la particularité physique des personnes en tant qu’individus originaux avec toutes leurs contingences, si bien qu’ils semblent souvent vraiment grossiers et laids (...). » (Schneider, 1994 : 40)

C’est particulièrement vrai pour les personnes âgées ou aux traits ingrats, lorsque le peintre n’estompe en rien leur disgrâce physique.

« (...) Ces peintres ont peint, en les accentuant dans certains cas, les marques que laissent sur la peau l’âge, les accidents ou la maladie. Ils ont multiplié les rides, les cicatrices et les verrues ou autres lésions en utilisant les possibilités infinies de la nouvelle technique de l’huile, et sans que leurs commanditaires, émerveillés, semblent y avoir trouvé à redire. » (Laneyrie-Dagen, 1997 : 149)

Commentaire appliqué en particulier aux tableaux de Van Eyck, dont *L’homme au turban rouge* (déjà vu) et :



Van Eyck,
détail de *La Vierge au chanoine Van der Paele*,
1434-1436 :
le prélat était atteint d’une anomalie vasculaire
à la tempe qui lui fit perdre ses cheveux
à cet endroit

Autres exemples montrant les atteintes de la (même) maladie :



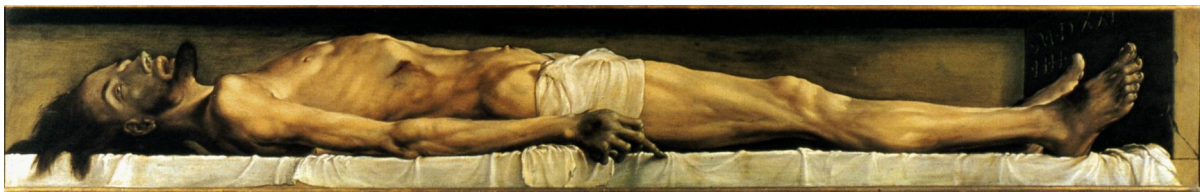
Piero di Cosimo,
Portrait de Francesco Gambetti,
1505

ou de la vieillesse :



Ghirlandaio,
Vieil homme et son petit-fils,
vers 1490

Le même type d'assimilation entre réalisme pictural et portrait se retrouve dans les commentaires consacrés au célèbre *Christ mort* de Hans Holbein (1522) :

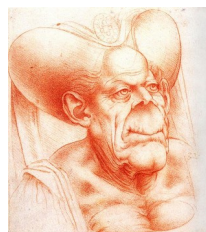


« Ce tableau est tellement éloigné des icônes chrétiennes qu'on l'appela longtemps *Portrait d'un homme mort*. On dit que Holbein en prit pour modèle le cadavre d'un inconnu qui s'était suicidé dans le Rhin. (...) Voilà en effet la première représentation d'une mort solitaire totalement laïque. » (Sterckx, 2006 : 48)

Parfois, faute d'une documentation suffisante, on peut prendre aujourd'hui pour un portrait réaliste ce qui était en réalité à l'époque une étude de physionomie, mue par un goût certain pour les figures difformes ou monstrueuses (cf. dans Schneider (1994 : 72-75) :



Quentin Massys,
Vieille femme
(*La reine de Tunis*),
vers 1513 -
motif que l'on trouvait déjà
dans les dessins de Léonard de Vinci :



Léonard de Vinci,
Tête grotesque,
1480-1510

Sans aller jusque là, peindre certains défauts visibles sur un visage permettait de créer un « air de vérité » rehaussant l'effet de présence du modèle sur la toile et pour nous, spectateurs rétrospectifs, l'illusion du portrait.

« Dans le cours du XV^e siècle, tous les maîtres flamands reprennent ces procédés pour donner à leurs portraits un air de vérité. (...) En France, le réalisme nordique est interprété dans un sens qui

le tire vers la caricature : les peintres ne se contentent plus de ne pas idéaliser les personnages ; ils exagèrent leurs défauts physiques. » (*Ibidem* : 150)



Jean Fouquet,
Portrait de Charles VII,
vers 1450



Jean Fouquet,
*Portrait du chancelier
Guillaume Jouvenel des Ursins*,
vers 1460

A quoi reconnaît-on un portrait ?, se demandait Diderot. Voici la réponse qu'il donne lui-même en 1770 dans *Les Deux amis de Bourbonne* :

« Un peintre exécute sur la toile une tête. Toutes les formes en sont fortes, grandes et régulières ; c'est l'ensemble le plus parfait et le plus rare. J'éprouve, en le considérant, du respect, de l'admiration, de l'effroi. J'en cherche le modèle dans la nature, et ne l'y trouve pas ; en comparaison, tout y est faible, petit et mesquin ; c'est une tête idéale ; je le sens, je le dis. Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure ; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus ; c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines. Je dirai donc à nos conteurs historiques : Vos figures sont belles, si vous voulez ; mais il y manque la verrue à la tempe, la coupure à la lèvre, la marque de petite vérole à côté du nez, qui les rendraient vraies ; et, comme disait mon ami Caillot : 'Un peu de poussière sur mes souliers, et je ne sors pas de ma loge, je reviens de la campagne.' » (cité par Laneyrie-Dagen, 1997 : 144)

Or, certains visages banals, qui semblent avoir été peints d'après nature, avec le seul souci de restituer à quoi ressemblait un individu singulier, ne servaient peut-être qu'à composer des figures-types que s'échangeaient les peintres pour s'aider dans la composition de leurs tableaux.

Ainsi, par exemple, tel « *Portrait d'homme* de Dirck Bouts (...) [déjà vu dans le chapitre précédent] 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)

D'ailleurs, dans *L'Art religieux de la fin du Moyen Age* d'Émile Mâle est reproduite (fig. 31) une *Cène* peinte par Bouts, dans laquelle on retrouve ces mêmes portraits d'homme. S'agissait-il de portraits réels ou de figures picturales ? Le même motif se retrouvera dans le *Portrait d'homme* de Hugo van der Goes, 1475 (Verhaegen, 1976 : 29).



Dirck Bouts,
La Cène,
1464-67



Hugo van der Goes,
Portrait d'homme, 1475

Des « livres de modèles » circulaient entre les peintres, dans lesquels chacun pouvait puiser des figures pour enrichir ses propres tableaux.

« Les images réunies dans ces livres paraissent souvent avoir été dessinées à l'origine d'après nature ; mais elles semblent aussi, au moment où elles furent insérées dans un recueil, avoir pris un certain caractère décoratif et idéal : elles sont devenues simples, des stéréotypes plaisants, susceptibles d'être combinés à volonté pour former diverses scènes religieuses traditionnelles telles que la Nativité ou la Crucifixion. » (Craig, 1995 : 71)

En définitive, le fort degré de caractérisation d'un visage apparaissant sur un tableau ne garantit aucunement que cette représentation soit un portrait.

« Auquel d'entre nous n'est-il pas arrivé, tandis qu'il regardait les peintures d'un musée ou les fresques d'une vieille église, d'apercevoir parmi les têtes impersonnelles de saints, d'anges, de Dieux, de nymphes ou de satyres, de spectateurs ou de bourreaux, une figure dont il s'est dit : 'C'est un portrait !' Pourquoi ? Il n'aurait su le dire, mais la chose ne faisait pour lui aucun doute. C'est qu'il avait reconnu, dans cette figure, des caractères tellement individuels, à ce point particuliers et, par là, si vivants, qu'il lui paraissait impossible que le peintre ait pu les tirer de son imagination, mais certain qu'il les avait pris 'd'après le vif', comme on disait autrefois. » Un portrait, mais de qui ? « Là, s'arrête le pouvoir de l'intuition et, faute de loisir pour la résoudre, la question reste sans réponse. » (Sizeranne, 1913 : I)

Ces propos d'un historien de l'art du début du vingtième siècle introduisent le second critère décisif qui entre dans la définition du portrait : la possibilité d'identifier la personne représentée. Un portrait propose forcément la représentation d'une personne singulière, qu'il vise à mettre en valeur grâce à l'art du peintre ou tout simplement à restituer de la manière la plus fidèle possible. Idéalisé ou ressemblant, le portrait renvoie à un individu qui peut être nommé. Si, comme souvent, l'identification est impossible, l'intitulé qui la remplace : *Portrait d'homme*, *Portrait d'inconnu*, *Portrait anonyme*, etc. continue à signifier une identité par son absence. Ne plus savoir qui était le personnage représenté n'enlève rien au fait qu'on demeure certain d'avoir sous les yeux l'effigie singulière d'un individu singulier.



Ghirlandaio,
La vocation de Pierre et André,
1481-1482

Sur cette fresque, « aux protagonistes de l’histoire, Ghirlandaio ajoute un certain nombre de spectateurs, dont certains sont des inventions et d’autres des personnages réels. Le groupe de droite est remarquable par le nombre de figures et leur agencement. Un certain nombre de portraits ont été identifiés. C’est le cas de Giovanni Tornabuoni, alors trésorier du pape, et de son fils Lorenzo (le personnage qui se trouve à gauche du vieil homme à la barbe blanche) (...), et pour plusieurs membres de la colonie florentine à Rome à cette époque. Mais l’identité de la figure immédiatement à gauche du Christ, en costume contemporain, n’a pas encore été découverte (...). » (Cadogan, 2002 : 224)

Là où la question du portrait se complique, c’est que l’identification du modèle ne garantit pas la ressemblance : nous pouvons savoir avec certitude de qui il s’agit, sans pouvoir nous fier pour autant au portrait peint pour connaître les traits physiques de la personne en question. Car rien ne nous assure que sa représentation en peinture ait été fidèle, sauf si nous pouvons la comparer à d’autres effigies contemporaines. En clair, même lorsque l’identité du personnage est une certitude, son véritable visage demeure souvent une inconnue.

L’un des bois gravés de Hans Baldung Grien (1484/85-1545) « représente un *Palefrenier ensorcelé*, vers 1544 (ill. 11), allongé par terre, victime à la fois du cheval et de la sorcière. Cette œuvre semble être un autoportrait, car l’artiste a fait figurer ses armoiries, une licorne cabrée sur le mur près de la torche de la sorcière. » (Craig, 1995 : 18) Dans cette posture, toutefois, le personnage n’est guère reconnaissable.



Hans Baldung Grien,
Palefrenier ensorcelé,
vers 1544

Dans certains cas, à l’inverse, c’est la ressemblance – avérée par la comparaison de plusieurs dessins ou peintures – qui a permis l’identification d’un modèle :

« Les crayons de l’atelier de Jean Clouet n’ont pas été annotés. Le portrait peint était exécuté rapidement après l’esquisse, et l’artiste n’avait pas besoin d’annoter le dessin pour se souvenir du nom du modèle. Catherine [de Médicis] ne commença à inscrire les noms qu’après 1559, et quelques personnages de la cour du grand roi François I^{er} sont restés anonymes, la reine ne pouvant se souvenir de leur nom.

On peut cependant établir l’identité de certains inconnus grâce aux portraits peints. Ainsi, la ressemblance du modèle de ce dessin avec Jean de Dinteville, représenté par Hans Holbein le Jeune dans *Les Ambassadeurs* (datant de 1533) (...) a permis (...) d’identifier le personnage¹. » (*Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d’œuvre graphiques du musée Condé*, 2002, à propos du Portrait 4 : *Jean de Dinteville seigneur de Polisy*, dessiné par Jean Clouet, vers 1530 : 30).

1 Les deux ambassadeurs en question étaient Jean de Dinteville et Georges de Selve.



Jean Clouet,
Portrait d'un homme inconnu,
date ?



Hans Holbein le jeune,
Les ambassadeurs,
1533



Jean Clouet,
Jean de Dinteville seigneur de Polisy,
vers 1530

La contemplation des tableaux peints depuis la Renaissance et la lecture des analyses que nous en proposent les historiens d’art nous font donc osciller en permanence entre l’évidence (ou l’illusion) de certains visages peints avec un tel air de réalisme qu’ils nous paraissent forcément avoir été « empruntés » à une personne réelle, dont nous ne savons pourtant rien, et la certitude nominative de certaines effigies dont le maniérisme, le travestissement ou le schématisme nous interdisent cependant d’y chercher la vérité des traits de leur modèle. Entre caractérisation et identité, le portrait reste souvent voué à l’incertitude.

« La qualité proprement plastique, si estimable, risque de faire écran en détournant du modèle qui devient une manière d’alibi pictural, le faire-valoir du talent de l’artiste. Entre celui-ci et son client s’établit une complicité qui est leur vérité commune, mais selon que celle du sujet l’emporte sur celle de l’exécutant, il y a un portrait tandis qu’inversement, il y a un tableau comme il apparaît surtout depuis la fin du XIX^e siècle. » (*La famille des portraits...*, 1979 : 8)

Voici quelques exemples d’ambiguïtés difficiles à trancher :



Giorgione,
Portrait de jeune femme (Laura),
1506

« Les tableaux de Giorgione, et en particulier sa *Poésie*, semblent mystérieux au spectateur contemporain, remplis d'une mythologie individuelle qui ne suit plus les conventions symboliques. Effectivement, l'artiste transformait, selon le vœu des commanditaires qui s'intéressaient aux énigmes, les sujets iconographiques traditionnels en langage imagé général permettant différentes interprétations. (...) Le portrait viennois d'une jeune femme devant un arrière-plan sombre semble tout aussi mystérieux que la *Poésie*. La liaison presque symbiotique de la figure et du laurier fait d'abord penser à un thème mythologique au sens des 'Métamorphoses' d'Ovide (...). Mais il est certainement légitime de supposer que le tableau est un portrait et la plante une allusion au nom de la femme représentée, qui devrait donc être 'Laura', comme on l'avait déjà supposé au XVII^e siècle en se référant par erreur à l'amante de Pétrarque. Dans une œuvre de David Teniers, qui montre les murs de la galerie de l'archiduc Léopold Guillaume à Bruxelles, on reconnaît encore le tableau de Giorgione comme 'portrait en demi-grandeur'. Il fut donc découpé ultérieurement. » (Schneider, 1994 : 60).



Thomas de Keyser,
Portrait de Constantijn Huygens,
1627

« Ce qui frappe dans ce portrait d'essence purement aristocratique, c'est à quel point il contredit une vision trop étroitement bourgeoise du portrait hollandais. La chose se conçoit assez bien si l'on considère le statut du modèle principal qui faisait partie de la petite cour des princes d'Orange installée à La Haye et les fonctions qu'il y occupait. [seigneur de Zuylichem, mais pas noble de naissance ; diplomate, secrétaire des princes d'Orange] (...) Huygens présente ainsi ostensiblement les signes de sa condition (mentionnons la très coûteuse tapisserie historiée à l'arrière-plan qui porte ses armes ou encore sa tenue qui n'est pas sans évoquer ces sports nobles par excellence qu'étaient la chasse et l'équitation). Mais il se donne à voir également comme un homme d'État (...) par le truchement de la remise de la lettre, dépêche qui résume en quelque sorte ses fonctions politiques et diplomatiques. (...) [Ce] tableau se veut aussi le portrait d'un homme complet qui est à la fois érudit et un *virtuoso* – ou plutôt, ce que l'on désigne dans la culture néerlandaise sous le nom de *liefhebber* – comme l'indique la présence des globes et du chitarrone [instrument à cordes] évoquant l'homme de science et le musicien accompli. » (Merle du Bourg, 2007)

La dimension « historique », si l'on tient à en trouver une, est représentée par ce jeune homme, probablement son secrétaire, qui remet une lettre à Constantijn Huygens : « L'inégalité entre les deux figures est telle que l'on peut se demander si on a véritablement affaire à un double portrait et non à un portrait individuel que viendrait animer une figure de convention (le thème de la remise de la lettre sera, comme on sait, l'un des thèmes favoris de la peinture hollandaise dans une registre amoureux qui n'a, il est vrai, aucun rapport avec notre tableau). La caractérisation physique du jeune homme, debout dans une attitude respectueuse, qui remet un billet à Huygens, lequel le reçoit négligemment, laisse pourtant penser qu'au-delà de son rôle de faire-valoir, il est bien le sujet, certes secondaire, 'accessoire', d'un double portrait et qu'il semble effectivement être un familier de Huygens, sinon son secrétaire. » (*Ibidem*).

Autres exemples du même genre :

Sebastiano del Piombo,
*Portrait du cardinal Carondelet
et de son secrétaire*,
1510-12



Titien,
Portrait de Georges d'Armagnac,
évêque de Rodez,
avec Guillaume Philandrier,
1535-40

Merle Du Bourg ajoute qu'il juge essentielle la distinction :

« entre un portrait, c'est-à-dire une représentation non seulement ressemblante, caractérisée d'une ou plusieurs personnes, mais encore qui appartienne au genre 'par destination', et une représentation (qui peut être tout aussi caractérisée le cas échéant) qui n'est pas un portrait parce que la vocation du modèle est de demeurer d'emblée anonyme et que la fonction de l'image est tout autre que la fonction mémorielle qui s'attache au portrait véritable. Ces multitudes de personnages aux visages expressifs, parfois costumés de manière pittoresque, représentés par les artistes des Provinces-Unies s'inscrivent en effet dans la catégories de figures expressives ou de fantaisie, ce que les contemporains désignaient comme des *tronies*, mot qui cousine avec le substantif français « trogne ». La difficulté est que la répartition entre les deux types de représentation est loin d'être toujours aisée et nous sommes parfois bien en peine de situer la nature et la fonction de ces visages avec lesquels nous échangeons un regard par delà les siècles. »

Exemples de *tronies* :



Joos van Craesbeeck,
Le Fumeur,
XVII^e siècle



Vermeer,
La Jeune fille à la perle,
vers 1665 :
considérée comme une *tronie* en 1696

Bibliographie

CADOGAN, Jean K, 2002 – *Domenico Ghirlandaio, artiste et artisan*, Paris, Flammarion, 2002 (traduit de l'américain par Lise-Éliane Pommier).

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).

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 1997 – *L'invention du corps*, Paris, Flammarion.

La famille des portraits, 1979 – Paris, Musée des Arts décoratifs (introduction par François Mathey).

Les Clouet de Catherine de Médicis. Chefs-d'œuvre graphiques du musée Condé, 2002 – Paris, Somogy-Musée Condé, Château de Chantilly (textes d'Alexandra Zvereva).

MERLE DU BOURG, Alexis, 2007 – « Dutch portraits. The Age of Rembrandt and Frans Hals », présentation critique de l’exposition présentée à la National Gallery de Londres, en ligne sur www.latribunedelart.com (consulté le 27 juillet 2007).

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

SIZERANNE, Robert de la, 1913 – *Les Masques et les Visages à Florence et au Louvre. Portraits célèbres de la Renaissance italienne*, Paris, Hachette et C^{ie}.

STERCKX, Pierre, 2006 – « Hans Holbein, La mort sans rédemption », *Beaux-Arts Magazine*, 264, juin 2006, pp. 48-51.

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