



HAL
open science

L'art en personne - Pour une histoire sociale du portrait-13

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne - Pour une histoire sociale du portrait-13 : La légitimité artistique du portrait. 2020. hal-02544270

HAL Id: hal-02544270

<https://hal.science/hal-02544270>

Preprint submitted on 16 Apr 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.

LA LÉGITIMITÉ ARTISTIQUE DE PORTRAIT

Dans son *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Antoine Joseph Pernety écrivait en 1757 :

« Une figure seule peut cependant faire un tableau d'Histoire ; mais il faut pour cela qu'elle rappelle au spectateur un fait, un point, une situation ; qu'elle n'ait pas le froid et la servitude du portrait, et que l'Artiste ne se soit pas borné à représenter la ressemblance d'une personne. » (cité par Trope-Podell, 1995 : 41 – je souligne)

Cette opinion peu flatteuse pour le portrait est tout à fait révélatrice des critères de jugement de l'époque, qui étaient entièrement conditionnés par les canons de l'art académique.

La hiérarchie des genres

La première académie fut créée à Florence en 1563. En France, l'Académie royale de peinture et de sculpture fut créée en 1648. Ces académies introduisirent un nouveau mode de professionnalisation des artistes, tranchant avec le modèle corporatif qui avait prévalu jusque-là.

Auparavant, les peintres ou les sculpteurs appartenaient à des corporations, comme tous les hommes de métier. Ils étaient considérés comme des artisans qui apprenaient un savoir-faire. A partir de 1391, à Paris, ils s'étaient regroupés dans la corporation des « imagiers, peintres et tailleurs d'images » : cette communauté strictement organisée détenait le monopole de l'exercice du métier et le privilège exclusif de tenir boutique. Les commandes provenaient pour l'essentiel des couvents et des églises. D'ailleurs, dans le premier *Livre des métiers*, qu'écrivit vers 1250-1270 Étienne Boileau, prévôt de Paris sous Saint Louis, pour fixer les réglementations applicables à chaque métier, il était clairement stipulé que le métier des « imagiers peintres » « n'appartient qu'au service de Notre Seigneur et de ses saints et à la [louange] de [la] Sainte-Église ».

Deux siècles plus tard, la clientèle des peintres commença à s'étendre à la bourgeoisie et à s'ouvrir à des réalisations profanes. Voici la description que le grand historien de l'art Aby Warburg donne des peintres florentins aux environs de 1470 :

« Le public bourgeois admirait dans l'artiste le technicien, le fabricant d'objets d'art qui, né sous le signe de la planète Mercure, sait tout faire et a de tout ; il peint et sculpte au fond de son atelier, mais dans sa boutique, sur le devant, il vend tout ce dont on peut avoir besoin : des boucles de ceinture, des coffres de mariage ornés de peinture, des objets de culte, des *voti* de cire et des gravures. On n'allait pas trouver un artiste abstrait dans son atelier pour éprouver en sa compagnie, sous une froide lumière tombant du toit, les sentiments dissonants de l'homme de culture blasé, dans la connivence de la pose esthétique ; mais en toutes circonstances, on tirait le peintre-orfèvre de son atelier pour l'exposer à la réalité du jour, où il s'agissait de transformer la vie elle-même, à n'importe quel point de son cycle, en un édifice, une parure, un ustensile, un cortège solennel. » (Warburg, 1990 : 121)

Notons à titre d'exemple que Ghirlandaio, célèbre peintre de la Renaissance italienne, maître de Michel-Ange, dut son nom, ou plutôt son surnom, au fait qu'il était un peintre réputé de guirlandes.

Dans l'Italie de la fin du XV^e siècle, le peintre, le sculpteur et l'architecte furent progressivement reconnus comme des hommes de savoir autant que de savoir-faire. Leurs activités commencèrent à être considérées comme radicalement distinctes des métiers manuels – appelés « arts mécaniques ». Elles accédèrent à la dignité des arts « libéraux », c'est-à-dire les sept disciplines enseignées dans les universités, à savoir la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la géométrie,

l'astronomie et la musique. Telle fut du moins la considération que gagnèrent les plus célèbres des artistes de la Renaissance. Pour le reste, la très grande majorité continua d'exercer son activité dans des conditions toujours très contraintes, au sein d'ateliers fortement hiérarchisés, le plus souvent familiaux, en butte à des contrats de commande draconiens, et réduits à percevoir des rémunérations qui restaient faibles. En France au XVIII^e siècle, des peintres bientôt aussi célèbres que Watteau peignaient les enseignes des boutiquiers. Quantité d'autres tenaient encore boutique ou même vendaient leurs toiles à même le trottoir de la place Dauphine à Paris sur le passage de la procession de la Fête-Dieu : c'est là que Chardin commença à se faire remarquer.

L'Académie accrédita définitivement la peinture et la sculpture comme arts « libéraux », distincts de l'artisanat et du commerce : il fut désormais interdit aux académiciens de tenir boutique, comme c'était encore le cas des membres de la corporation (de loin les plus nombreux). L'Académie se chargeait de la formation, de la sélection et de la reconnaissance professionnelle des artistes officiels. Elle détenait le monopole des commandes royales. Une fois nommé, l'académicien recevait une pension et bénéficiait éventuellement d'un logement au Louvre. On en comptait une centaine (sur près de 2000 artistes en activité en France au XVII^e siècle), véritables dignitaires des arts, célébrés, entourés d'honneurs et de nombreuses petites mains qui faisaient le plus gros du travail à leur place. Ils étaient chargés de réaliser les peintures d'importance, les portraits d'apparat pour les palais officiels. D'ailleurs, parmi les arguments soumis au Roi en faveur de la création de l'Académie, figurait explicitement l'enjeu des portraits du souverain :

« Votre Majesté ne permettra pas à ces ignorants de la peindre » – les ignorants en question étant les membres de la corporation, qualifiés de « troupe abjecte », de « broyeurs de couleurs », de « polisseurs de statues » (Heinich, 1993 : 13).

La Révolution française supprima les corporations et toutes les académies, mais celles-ci firent leur réapparition au sein de l'Institut de France, créé dès 1795. Au XIX^e siècle, l'enseignement donné dans les écoles des beaux-arts était toujours régenté par l'Académie, qui attribuait le Prix de Rome – récompense suprême, créée en 1663 – , et contrôlait les commandes et les achats officiels. La production artistique se trouva ainsi normalisée par un dogme et des dignitaires officiels qui plaçaient au sommet de l'art la peinture d'histoire. Pour être agréé par l'Académie, il était recommandé de peindre un tableau d'histoire, sur un sujet imposé par les académiciens en place, et espérer qu'il soit accepté par ces derniers, ce qui n'était pas toujours le cas. Dès qu'ils avaient réussi cette première épreuve, les postulants étaient envoyés à Rome où ils devaient faire et refaire des copies des plus beaux tableaux, des plus belles sculptures antiques d'Italie. Ce n'est qu'à leur retour qu'ils présentaient leur grand œuvre, au vu duquel ils étaient (ou pas) définitivement intégrés à l'Académie.

Sous l'emprise très normative de cette peinture officielle, le portrait subit un discrédit artistique constant. Il se trouva toujours relégué dans les échelons intermédiaires de la hiérarchie des genres artistiques.

Ainsi, au début du XVII^e siècle, le marquis Vincenzo Giustiniani écrivit une épître sur les degrés de la peinture : il en répertoria douze, hiérarchisés du plus bas au plus haut. Le portrait n'arrivait qu'en quatrième position (Castelnuovo, 1993 : 89). Un siècle plus tard, en France, dans la hiérarchie de l'art académique, le portrait arrivait loin derrière la peinture d'histoire, mais néanmoins devant le paysage, la nature morte, les miniatures et les scènes de genre (Heinich, 1993). Voici l'argumentaire d'André Félibien, l'une des autorités de l'Académie, développé en 1667 pour justifier ce classement :

« La représentation qui se fait d'un corps en traçant simplement des lignes ou en mêlant des couleurs est considérée comme un travail mécanique [à cette époque, on qualifiait d'ailleurs la plupart des peintres

ordinaires d'« ouvriers »]. C'est pourquoi, comme dans cet Art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. [A souligner que l'assimilation de la peinture ou de la sculpture aux « arts libéraux » autorisa leur pratique par les membres de l'aristocratie, sans qu'ils aient le sentiment de déroger à leur statut social. L'art devint ainsi une activité « noble ».] Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement. Et, comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. [Topos humaniste de l'artiste « créateur », presque à l'égal de Dieu, comme l'affirmait Léonard de Vinci : « Le caractère divin de la peinture, écrivait ce dernier, fait que l'esprit du peintre se transforme en une image de l'esprit de Dieu ; car il s'adonne avec une libre puissance à la création d'espèces diverses : animaux de toute sorte, plantes, fruits, paysages, campagnes, écroulements de montagnes, lieux de crainte et d'épouvante qui terrifient le spectateur, ou encore des lieux charmants, suaves et plaisants.... »] Cependant, quoi que ce ne soit pas peu de choses de faire paraître vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants [je souligne]. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter les grandes actions comme les historiens, ou les sujets agréables comme les poètes ; et, montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. L'on appelle un grand peintre celui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux élèves. »

Il ressort clairement de cet argumentaire que la peinture d'histoire n'est pas seulement une peinture des grands événements. Ce qui la caractérise, c'est qu'elle se réfère à un texte (« l'histoire ou la fable »), qu'elle est la mise en forme visuelle d'un mythe, d'une croyance religieuse ou d'une grande idée. Ce précepte est très clairement affirmé par Diderot dans ses *Essais sur la peinture* (1765) :

« La principale idée bien conçue doit exercer son despotisme sur toutes les autres. (...) Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de concept, une pauvreté d'idée dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. C'est que ces hommes [les artistes] sont sans imagination, sans verve. C'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande. »

Autre critique : « Ces gens-ci croient qu'il n'y a qu'à arranger les figures. Ils ne savent pas que le premier point, le plus important, c'est de trouver une grande idée, qu'il faut se promener, méditer, laisser les pinceaux et demeurer en repos jusqu'à ce que la grande idée soit trouvée. »

Dans cette logique, la peinture est une activité intellectuelle, philosophique, littéraire, plus que proprement picturale. Il faut posséder davantage de culture et de connaissances que de talent ; à tout le moins, le talent ne suffit pas.

« Parfaits peintres de visage, ignorant le dessin et l'art, de parfaits mécaniciens. Le portrait n'est pas au rang d'un art libéral. » (Shaftesbury, noble anglais, en 1711) (Pommier, 1998 : 314).

L'Académie s'employait activement à préserver la prééminence de la peinture d'histoire. D'une part, ce n'était qu'en y étant reçu comme peintre d'histoire qu'on pouvait accéder aux fonctions d'officier et ainsi progresser dans la hiérarchie interne à l'Académie. Hyacinthe Rigaud, par exemple, – auteur du très célèbre portrait en majesté de Louis XIV – fut agréé une première fois en 1687 comme académicien-portraitiste ; il se représenta quelques années plus tard dans le « grand genre » et en 1700, il fut cette fois définitivement admis comme « peintre d'histoire et de portraits ». Il finit directeur de l'Académie en 1733, pensionné par le Roi et anobli (Heinich, 1993 : 83). Plusieurs

autres peintres de portrait réussirent à obtenir la même consécration académique, mais eux aussi en changeant de registre.

Parmi les académiciens reçus sous le règne de Louis XIV :

44 % le furent comme peintres d'histoire et de bataille ;

21 % comme peintres de portrait ;

12 % comme peintres de paysage ;

8 % comme peintres de nature morte ;

5 % comme peintres de miniature ;

2 % comme peintre de « genre », spécialement de scènes de la vie quotidienne (Heinich, 1993 : 84).

Plusieurs procédés permettaient de rendre le portrait recevable par l'Académie : lui donner une touche historique, ou une dimension allégorique ; agencer plusieurs portraits en une scène collective ; recourir au nu, qui supposait des connaissances anatomiques et qui se référait aux canons de la beauté antique ; raffiner le drapé, autre technique enseignée à l'Académie, qui permettait d'élaborer des formes complexes et de jouer sur le rendu de la lumière (Heinich, 1993 : 81).

Voici quelques exemples donnés dans Verhaegen, 1976 :

Portrait d'un *Gentilhomme* par Nicolas Neufchâtel, 1567 (?) : « Le vêtement brodé permet à l'artiste de manier le pinceau avec dextérité. »

De même, à propos du portrait de Mary Tudor par un maître flamand (Planche 96B) : « Les atours sont peints avec le souci de l'exactitude mais aussi le sens de la luminosité : le satin est rendu avec élégance. » (p. 228).

Ou encore, à propos du portrait d'une *Femme* par Paris Bordone (Planche 96C) : « Le choix de la robe de velours aux plis nombreux permet au peintre de les suivre grâce à une lumière changeante. » (*Ibidem*)



Paris Bordone,
Portrait de femme,
date ?

Enjeux économiques et sociaux

Par ailleurs, la peinture d'histoire était mieux payée que les autres genres picturaux (en théorie tout du moins). Au besoin, comme en 1747, l'Académie intervint directement pour faire baisser le tarif des portraits.

Car le portrait bénéficiait d'un marché très porteur, du fait de l'engouement d'un public de plus en plus large. Ce qui constituait un autre motif de déconsidération de la part des tenants de l'art officiel. En 1693, Richelet, auteur d'un dictionnaire, donnait cette définition du « Faiseur de portrait » :

« C'est un peintre qui ne fait point l'histoire et qui n'est pas paysagiste, mais qui s'applique seulement à faire des portraits et qui y gagne de quoi bien faire bouillir son pot, parce qu'il n'y a pas de bourgeoisie un peu coquette et un peu à l'aise qui ne veuille avoir son portrait. » (cité par Heinich, 1993 : 87)

Deux thèmes apparaissent dans cette citation, quelque peu méprisante, qui contribuèrent à discréditer encore le genre du portrait : il permettrait de faire fortune plutôt qu'une œuvre ; il servirait les appétits d'une clientèle médiocre.

Réservée aux académiciens, la peinture d'histoire constituait un marché étroit dont peu de peintres pouvaient bénéficier. Il en allait tout autrement du portrait, dont la clientèle était extensible à loisir. Si bien qu'un peintre qui se construisait une renommée de portraitiste et était en mesure de répondre à un train soutenu de commandes (ce qui supposait de diriger un atelier avec du personnel) pouvait rapidement faire fortune. Le portrait était une activité lucrative.

« Le peintre d'histoire ne déroge pas à son rang en peignant des portraits, mais se faire reconnaître comme peintre d'histoire est difficile pour un portraitiste et impossible pour un peintre de paysages ou de natures mortes. Cette infériorité théorique du genre est largement compensée par son succès dans la pratique. Un des dangers de l'art du portrait tient en effet à sa faveur auprès du public : de nombreux peintres d'histoire, préférant gagner leur vie par les portraits qu'on leur commande, abandonnent les 'grandes machines'. (...) Si le portrait n'est pas, par essence, le genre le plus noble, il l'est en tout cas dans sa pratique : bien des nobles, dont Louis XIII en personne, ne s'y adonnent-ils pas ? » (*Visages du Grand Siècle* : 42)

De fait, tous les peintres de renom ont pratiqué le portrait, parce qu'il leur assurait des revenus conséquents, contrairement aux grandes commandes royales, prestigieuses certes, mais souvent mal payées, voire pas du tout. Rubens ou Velázquez ont bâti leur carrière en faisant le portrait des puissants, même s'ils affectaient de juger ce genre de commandes indigne de leur talent (Francastel, 1969 : 141). *Idem* pour Poussin ou Philippe de Champaigne.

Le portrait était donc une activité mondaine plus qu'artistique. Mais quel peintre pouvait se passer de mondanités s'il voulait percer et vivre de son art ? En France, où le portrait n'était pas le genre le plus prisé artistiquement, il n'en était pas moins très largement pratiqué et très exposé : ainsi, entre 1775 et 1789, un quart des tableaux exposés au Salon¹ étaient des portraits. On en compta jusqu'à 40 % sous la Révolution et l'Empire. Des peintres comme Gérard en tiraient de substantiels profits, tout en se plaignant de devoir se plier à cette forme lucrative de servitude. A ce propos, Gérard de Lairesse (peintre flamand et professeur d'art²) déclarait en 1707 :

« Il m'a souvent paru étrange qu'un homme sensé puisse renoncer à la liberté pour se rendre volontairement esclave et s'écarter de la perfection qu'offre l'art pur pour se soumettre à tous les défauts de la nature. » (*La famille des portraits...*, 1979 : 9)

Cette notion de « servitude » revêt en particulier une signification sociale. Certes, la commande d'un portrait mettait l'artiste dans la dépendance personnelle d'un commanditaire qui ne se montrait pas forcément conciliant sur l'image qu'il souhaitait obtenir de lui. Mais les commandes de tableaux d'histoire, surtout si elles émanaient de la Cour, n'offraient pas forcément plus de liberté. Ce qui changeait en réalité, c'était la position sociale du client : un nombre croissant de portraits étaient commandés par des bourgeois, qui possédaient la richesse, mais pas la naissance. Or, l'héritage

¹ Exposition annuelle de peinture et de sculpture organisée et contrôlée par l'Académie.

² Auteur du *Grand Livre des peintres*, traduit en français en 1787, qui se compose de treize parties : les cinq premières traitent successivement de la technique, de la composition, de la théorie de l'art dans l'Antiquité et à l'époque où vivait Lairesse, de la formation des couleurs, et des règles de la lumière et de l'ombre. Ensuite, l'auteur aborde les différents genres, en commençant par le paysage. Le septième chapitre concerne le portrait. Le huitième parle des architectures grecque et romaine et de leur rapport avec l'art pictural, tandis que dans les chapitres suivants, il est question de la décoration des plafonds, de la sculpture, et de la nature morte. La gravure constitue le sujet de la treizième et dernière partie de l'ouvrage. Utilisé dans toutes les académies des beaux-arts faisant autorité et distribué en guise de premier prix aux élèves méritants, l'ouvrage devait exercer une forte influence sur l'art du XVIII^e siècle ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Gérard de Lairesse](https://fr.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_de_Lairesse) – consulté le 31 mars 2020).

aristocratique du portrait pesait lourd dans l'esprit des peintres et, plus encore, dans celui des experts de l'art. Ainsi, au moment où Quentin de La Tour (1704-1788) peignait des bourgeois peu connus ou des gens de théâtre, mal considérés, certains de ses concurrents n'acceptaient de peindre ou de graver que des « personnes illustres et distinguées, soit par leur rang ou par leur mérite » (Francastel, 1969 : 159) Poussin professait que « la première chose qui, comme fondement de toute chose, se requiert, est que la matière et le sujet soient grands » (cité par Heinich, 1993 : 40). Même son de cloche chez Félibien, alors secrétaire de l'Académie : « Le principal titre de gloire de la peinture est de rendre immortels les grands hommes en laissant leur image à la postérité. » (*Ibidem* : 44) A l'opposé, la nouvelle pratique du portrait qu'initièrent La Tour, Chardin ou encore Fragonard fut rapidement qualifiée de « petite manière », ce qui n'était guère flatteur.

« Le portrait ne relève pas du grand genre puisque le modèle ne saurait être idéal et que, de toute façon, la ressemblance ne peut être qu'éphémère. » (*La famille des portraits...*, 1979 : 9)

Tels étaient les arguments esthétiques mis en avant pour déconsidérer le portrait comme genre artistique ; sans compter que les commanditaires bourgeois, de plus en plus nombreux à commander leur effigie, ne pouvaient passer pour des modèles idéaux, contrairement aux rois, princes et grands de ce monde qu'une histoire déjà longue du portrait d'apparat avait érigés en modèles obligés de grandeur.

ooo

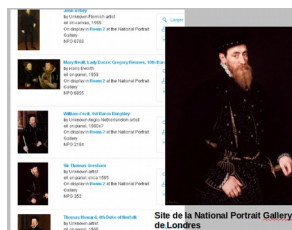
Au XVII^e siècle en France, le portrait était donc considéré par les connaisseurs de peinture comme un genre peu légitime, alors qu'il était certainement le plus en vogue dans le public. Il permettait aux peintres de faire fortune, mais ne leur assurait guère de crédit parmi leurs pairs. Un indice parmi d'autres de ce statut ambigu : en 1760 fut créé à l'École des Beaux-Arts le concours de « la tête d'expression ». Exercice de style ou art du portrait proprement dit ?

Il n'y a guère qu'en Angleterre où le portrait soit devenu le genre pictural dominant, aux XVII^e et XVIII^e siècles, pour des raisons qui tiennent probablement, mais pas uniquement, à l'essor plus général des formes laïques de représentation de l'individu dans les pays où la Réforme imposa la censure de l'imagerie religieuse. Aujourd'hui encore, Londres ou Glasgow possèdent une *National Portrait Gallery*. Et les travaux historiques les plus importants sur le portrait sont dus à des spécialistes anglais, ou encore allemands.

Toutefois, les motifs qui ont présidé à la création de la *National Portrait Gallery* de Londres en 1856 n'avaient pas grand-chose d'artistique : ils relevaient plutôt d'un idéal patriotique et moral puisqu'il s'agissait de donner à voir au peuple britannique les personnalités exemplaires de l'histoire du royaume – à la manière des portraits d'hommes illustres dans la Rome antique. Ce souci d'éducation par le portrait se trouvait déjà dans la conception républicaine que formulait Diderot, un siècle plus tôt :

« La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés chez un peuple républicain où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. Dans un état monarchique, c'est autre chose ; il n'y a que Dieu et le roi. » (*Essais sur la peinture*)

Encore aujourd'hui, à Londres, les portraits peints ou photographiques sont présentés selon le nom de leur modèle, dont une biographie est fournie en complément ; celui de l'artiste vient en second, quelle que soit sa renommée. Dans ce contexte, seuls les artistes peuvent être inconnus. En outre, nombre des tableaux exposés sont des copies. Bref, la *National Portrait Gallery* se présente davantage comme un musée civique que comme un musée d'art.



Site de la National Portrait Gallery de Londres

En France, jusque récemment, les historiens d'art ont manifesté peu d'intérêt pour le portrait. On comptait peu d'expositions, peu d'ouvrages sur le portrait. Les raisons en sont qu'il y a trop de peintres à prendre en compte (« Les estampes faites d'après des peintures contiennent près de deux cents noms ! ») ; que les particularités stylistiques de chaque maître s'atténuent lorsqu'il s'emploie à restituer la ressemblance d'une personne particulière :

« Le Brun se reconnaît aisément quand il invente, dans sa peinture d'histoire, des figures qui portent l'empreinte de sa puissante imagination. Dans ses portraits, cette marque propre s'efface dans un souci de saisir la vérité particulière du modèle. »

« On fait appel [au portrait] pour illustrer l'Histoire ou pour compléter des rétrospectives. Il éveille l'attention quand on reconnaît un personnage. L'œil, c'est naturel, va au modèle plus qu'au tableau. (...) Le XVII^e siècle lui-même ne savait pas très bien où ranger le genre, parmi les plus hautes expressions de l'art ou chez les vils copistes de la nature. »

« Les collections publiques, encore mal connues, ont fait l'objet d'un recensement que nous espérons complet. Il a révélé leurs richesses et leurs lacunes. Hormis les fonds d'origine royale et la campagne d'achats de Louis-Philippe, les musées de France ont peu acquis dans ce domaine et les donations sont souvent décevantes. Le portrait reste souvent le domaine privé des collectionneurs. » (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 15-17)

C'est somme toute assez logique puisque la commande d'un portrait procède d'abord d'une logique privée. Il est né « du monde, par le monde et pour le monde », pour reprendre une maxime du XVII^e siècle (Lafond, 1966 : 140). D'un côté donc, l'art consacré accorde peu de considération à ce genre pictural ; de l'autre, le portrait tend à se dérober au jugement artistique, en demeurant dans le contexte privé de son origine. Nous retrouvons là cet entre-deux entre l'art et la société qui fait du portrait un objet ambivalent, mal adapté aux exigences exclusives de l'art ; mais de ce fait un sujet d'intérêt pour le sociologue.

Trois célèbres peintres de portrait

Nicolas de Largillier (1656-1746),
ou le passage de la corporation à l'Académie
(largement repris d'après *Wikipedia*)

Fils d'un marchand de chapeaux parisiens, il passa son enfance à Anvers où il commença son apprentissage de peintre en 1668. Il fut reçu dans la corporation de la ville en 1674. Il a donc été formé au style et aux techniques de la peinture hollandaise dans le contexte traditionnel d'un exercice artisanal du métier.

Entre 1675 et 1685, il voyagea et séjourna à plusieurs reprises en Angleterre où il se fit remarquer à la Cour.

Revenu en France, il présenta en 1686 comme pièce de réception à l'Académie un portrait de Charles Le Brun, alors Premier peintre de Louis XIV :



Une fois investi de cette reconnaissance institutionnelle, il alterna les commandes officielles d'*ex-voto* ou de tableaux allégoriques, avec de très nombreux portraits de la noblesse et surtout de la haute-bourgeoisie.



Nicolas de Largillière,
Portrait de femme
(identité ?),
date ?



Nicolas de Largillière,
La Belle Strasbourgeoise,
1703



Nicolas de Largillière,
Portrait de La Fontaine,
1690

Il gravit progressivement les échelons de la hiérarchie de l'Académie, dont il devint le directeur à l'âge de 80 ans.

Il aurait peint, à ce qu'on dit, un millier de portraits.

« A force d'avoir vu et examiné avec attention la Nature, pouvait-on lire dans sa notice nécrologique, de l'avoir copiée exactement pendant plusieurs années, il ne se servoit presque plus de modèle, de mannequin, ni de choses réelles devant ses yeux. »

Il aurait donc peint de mémoire ou d'imagination une bonne partie de ses portraits, hormis les visages qu'il restituait avec un haut degré de ressemblance. Il se dispensait même d'esquisses ou de dessins préparatoires, en particulier pour les draperies et les mains « qu'il savait depuis longtemps par cœur » (selon un de ses contemporains, cité dans MacGregor, Bouniort, 1993)



Nicolas de Largillière,
Étude de mains,
vers 1714

Peintre très réputé à son époque, sa mémoire fut occultée par celle de Hyacinthe Rigaud qui, lui, accéda à la représentation des plus hautes personnalités de la noblesse. Largillière fut le protecteur du jeune Chardin.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743) :

un portraitiste à succès qui pouvait se permettre de négliger l'Académie

Issu d'une famille de peintres doreurs de Perpignan, il apprit son métier dans plusieurs ateliers de sa ville d'origine, puis de Lyon, avant de monter en 1681 à Paris tenter sa chance. Dès l'année suivante, il gagna le premier prix de peinture de l'Académie, qui lui ouvrit les portes du séjour obligé à Rome. Mais l'intervention de Charles Le Brun le convainquit de rester plutôt en France pour se consacrer au portrait. Suivant son conseil, Rigaud gagna rapidement une clientèle d'artistes et de bourgeois fortunés, fascinés par la ressemblance qu'il parvenait à donner de ses modèles.

« La vérité brillait dans tout ce qu'il faisait (...). Rigaud savait donner à ses portraits une si parfaite ressemblance, que du plus loin qu'on les apercevait, on entrait pour ainsi dire en conversation avec les personnes qu'ils représentaient. » (Citation de son contemporain et client d'Argenville, 1745)

Il est intéressant de voir ici que le portraitiste officiel du roi n'hésita pas à détourner Rigaud d'une carrière académique qui s'annonçait prometteuse pour l'orienter vers le négoce lucratif du portrait. Mais il est vrai que l'Académie avait à peine plus de dix ans d'existence : les normes de l'art académique n'étaient peut-être pas encore solidement en place, en particulier le primat accordé à la peinture d'histoire. Parmi les premiers membres peintres de l'Académie fondée en 1648, presque un sur cinq était un portraitiste (*Visages du Grand Siècle...*, 1997 : 35), et le premier directeur fut précisément Charles le Brun.

L'Académie proposa néanmoins à Hyacinthe Rigaud de réaliser deux portraits en guise de morceaux de réception. Mais Rigaud, surchargé de commandes, ne respecta pas les délais et perdit le bénéfice du concours qu'il avait remporté quelques années auparavant. Il se trouva même dans une position menacée car, n'étant pas reçu à l'Académie et ayant négligé entre-temps de se faire reconnaître par la corporation, il se trouvait de fait exercer illégalement le métier de peintre. Aussi finit-il en 1700 par se soumettre aux exigences de l'Académie en présentant deux portraits qui lui valurent enfin le titre d'académicien en portrait et histoire, alors qu'il n'avait montré aucun tableau d'histoire. L'Académie attendra ce dernier pendant 42 ans !

Hyacinthe Rigaud est donc un cas intéressant d'artiste aspiré avec succès par le marché du portrait et qui, du fait de sa notoriété et de ses appuis, pouvait se permettre de négliger la consécration et les avantages attribuées par l'Académie. Il n'exerça d'ailleurs pas vraiment les responsabilités qu'il finit par y obtenir et en démissionna en 1735.

De fait, il dut essentiellement sa gloire et sa fortune aux nombreux portraits qu'il réalisa de la famille royale, sur plusieurs générations, sans jamais réussir pour autant à se faire nommer Premier

peintre du roi. Non seulement il peignit la plupart des hauts dignitaires de la cour, mais surtout il fit réaliser par son atelier quantité de copies de ces portraits, augmentant ainsi considérablement ses bénéfices, ainsi que les prix qu'il pratiquait. Grâce à ses livres de comptes, on connaît avec précision l'activité de son atelier. Mais nous en reparlerons une prochaine fois.



Hyacinthe Rigaud,
Portrait de Louis XV en costume de couronnement,
1730



Hyacinthe Rigaud,
Portrait d'Everhard Jabach
(banquier, célèbre collectionneur d'art),
1688



Hyacinthe Rigaud,
Portrait de Gaspard de Gueidan
en joueur de musette,
1738

Fragonard (1732-1806) :
une carrière libre hors de l'Académie
(d'après Cabanes, 1987)

En 1752, pour son premier essai de peinture d'histoire, Fragonard reçut le Prix de Rome, sans avoir suivi les cours de l'Académie (il était passé par les ateliers de Chardin et François Boucher). Une fois rentré de son séjour en Italie, il n'exposa pas au Salon, comme il aurait dû, et tarda à présenter son grand tableau pour être définitivement admis à l'Académie. Il préféra peindre des sujets galants à l'intention d'une clientèle privée. Le 20 mars 1765, il finit tout de même par présenter son tableau d'admission à l'Académie – grande toile historique intitulée *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé* :



Admis à l'unanimité, son œuvre fut acquise par l'Académie qui lui commanda son pendant et donna les deux comme modèles de tapisserie à la Manufacture des Gobelins. Fragonard se vit attribuer un atelier au Louvre. Il porta le titre de « Peintre du Roy en son Académie royale de peinture et sculpture, demeurant à Paris Cour du Louvre ».

Mais il délaissa de plus en plus les commandes officielles et déçut les habitués du Salon. De fait, il renonça à sa carrière académique au profit d'une carrière de peintre léger et mondain, bien introduit auprès d'une clientèle surtout bourgeoise.



Fragonard,
L'escarpolette,
1767



Fragonard,
La lettre d'amour,
1770

Il ne dédaignait pas de peindre pour ses clients des dessus de porte, des dessus ou des devants de cheminées. Il vivait grassement de ses commandes et se complaisait « à cette existence quelque peu marginale de peintre libre ». A sa manière, il préfigura le peintre non académique du XIX^e siècle. D'ailleurs, il prit une part active à la réforme du système des arts qu'introduisit la Révolution française, même s'il finit en disgrâce.

Bibliographie

CABANNE, Pierre, 1987 – *Fragonard*, Paris, Somogy.

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

DIDEROT, Denis, 1984 – *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann.

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

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

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

LAFOND J.-D., 1966 - « Les techniques du portrait dans le 'Recueil des Portraits et Éloges' de 1659, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 18, pp. 139-148.

MacGREGOR, William, BOUNIORT, Jeanne, 1993 – « 'Le Portrait de gentilhomme' de Largillierre : un exercice d'attention », *Revue de l'art*, 100, pp. 29-43.

POMMIER, Édouard, 1998 – *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

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.

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, 1997 – Paris, Nantes, Toulouse, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Augustins.

WARBURG, Aby, 1990 – *L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent le Magnifique et de son entourage*, in *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, pp. 101-135 (traduit de l'allemand par Sibylle Muller).