



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-17

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-17: L'économie sociale du portrait au XIXe siècle. 2020. hal-02560631

HAL Id: hal-02560631

<https://hal.science/hal-02560631>

Preprint submitted on 2 May 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.

L'ÉCONOMIE SOCIALE DU PORTRAIT AU XIX^e SIÈCLE

Les portraitistes

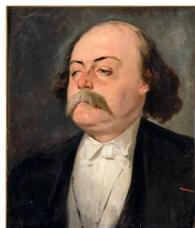
A la fin du XIX^e siècle, on l'a déjà dit, les artistes qui exposent au Salon sont généralement issus de la bourgeoisie : petite bourgeoisie (34%), moyenne bourgeoisie (42%), grande bourgeoisie (13%). Ainsi s'adressent-ils à leur propre milieu lorsqu'ils brossent des portraits de bourgeois (Archondoulis-Jaccard, auteure d'une thèse sur la représentation en peinture des élites entre 1880 et 1914, 2000 : 191).

Même si la carrière des arts n'est pas celle que les familles bourgeoises recommandent à leurs enfants, il n'en demeure pas moins que les bourgeois respectent, voire admirent les artistes qui sont parvenus à se faire un nom parce qu'ils voient en eux autant d'individus qui ne doivent leur réussite qu'à eux-mêmes (*Ibidem* : 346). Ainsi l'artiste incarne-t-il, parmi d'autres figures de ce temps, la réussite au mérite, caractéristique de l'ascension des bourgeois dans la société, par opposition à la prééminence que seule la naissance offrait auparavant. Il est d'ailleurs significatif que les artistes de ce temps, dès qu'ils ont acquis un minimum de notoriété, se fassent représenter en costume bourgeois, le même que celui de leurs modèles, y compris lorsqu'ils posent au milieu de leur atelier (*Ibidem* : 347).

Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, de voir que beaucoup d'artistes habitent dans les quartiers bourgeois et que les portraitistes, plus que les autres, suivent les migrations résidentielles de la bourgeoisie. L'historien Manuel Charpy a cartographié l'implantation des ateliers de peintres à Paris en 1862, puis en 1893 ; il fait ainsi ressortir deux tendances :

- Tout d'abord, la très forte expansion du nombre d'ateliers : de 600 dans les années 1850, on serait passé à près de 4000 dans les années 1880 (peintres et sculpteurs confondus) (2000 : 1092). Cette expansion fut nettement plus rapide que celle de la population parisienne sur la même période.
- Ainsi que leur migration caractéristique vers l'Ouest de la capitale où se développent à la même époque les nouveaux quartiers bourgeois.
 - « Les quartiers de La Muette ou d'Auteuil, peu vivants et largement résidentiels ne sont pas des hauts lieux de la vie sociale et mondaine mais ils permettent, en particulier aux portraitistes, de trouver une clientèle le plus souvent familiale. » (*Ibidem* : 1093) « Il est évident qu'une partie des artistes, et notamment les portraitistes bourgeois qui n'ont pas les honneurs du Salon, suivent leur clientèle ; la proximité remplace la publicité. » (*Ibidem* : 1094) « Le triangle composé par les avenues de Villiers et Wagram et par le boulevard Malesherbes concentre tous les ateliers élégants. (...) boulevard Berthier la suite d'ateliers a son point culminant au n° 41 avec l'atelier de John Singer Sargent, portraitiste mondain. » (*Ibidem* : 1096)
- Manuel Charpy cite l'exemple du peintre Eugène Giraud (1821-1880), portraitiste de renom¹, qui se fit construire à l'angle de la rue d'Artois (à proximité des Champs Élysées) un « splendide atelier » pour, disait-il, faire face aux « succès obtenus auprès du monde qu'on appelle aujourd'hui le monde élégant ».

1 Il fut l'élève du peintre d'histoire et portraitiste Louis Hersent. Prix de Rome de gravure en 1826. Protégé de la Princesse Mathilde (fille de Jérôme Bonaparte, devenue princesse impériale sous le Second Empire).



Eugène Giraud,
Portrait de Gustave Flaubert,
1867



Charles Giraud,
Eugène Giraud (son frère) dans son atelier,
date ?

L'atelier, sa localisation, son apparat, sa décoration étaient autant de facteurs déterminants dans le choix d'un portraitiste dans la mesure où la plupart des bourgeois n'avaient pas d'entrées dans le monde de l'art et se référaient donc à des critères de choix qui faisaient sens dans leur propre univers social : la proximité, la respectabilité, l'aisance.

« C'est entre ces murs 'comme il faut' que le bourgeois aborde l'art, qu'il l'intègre à son univers. C'est là qu'il se fait portraiturer et il est naturel pour lui de le retrouver au Salon, en complément de sa propre image, comme une garantie et une reconnaissance. » (Archondoulis-Jaccard, 2000 : 347)

L'atelier du peintre de renom se présente comme une combinaison, ajustée à chaque cas, entre l'intérieur bourgeois et le décor d'artiste. Son luxe, parfois tapageur, sert à souligner la réussite de son propriétaire (*Ibidem* : 251). Dans le même temps, la présence d'un piano par exemple, renvoie à l'éducation et aux pratiques artistiques caractéristiques de la classe bourgeoise.



Carolus-Duran dans son atelier,
photographié par Edmond Bénard,
date ?

Ces lieux, qui ne sont ni des galeries ou des musées, ni des intérieurs privés, offrent à la bourgeoisie avide de reconnaissance et de culture, des modèles aussi bien pour l'architecture ou la décoration de leur demeure que pour l'image qu'elle peut composer d'elle-même à travers la peinture, la sculpture ou la photographie (*Ibidem* : 1114).

Voici comme un journaliste contemporain décrit l'accueil des visiteurs dans l'atelier du très célèbre peintre de portrait Carolus-Duran :

« Le jeudi matin, de neuf à onze heures, il y a chez Carolus réception ouverte [...] ; la foule entre, salue le maître de la maison qui répond d'un signe de la tête très affable, et elle se répand dans l'atelier ; un domestique ouvre la porte, mais il ne nomme pas les visiteurs ; [ils] entrent, stationnent devant les œuvres nouvelles, discutent, causent, admirent, font oh ! et ah !, et s'en vont sans avoir échangé une parole avec le peintre ; plus il y a du monde, plus Carolus est content. [...] Sur les chevalets, les derniers portraits reçoivent les hommages des visiteurs. » Le jeudi, « les familles arrivent empressées ; [...] avec les mères, les jeunes filles viennent, palpitantes d'émotion de pénétrer pour la première fois chez un artiste

en renom ; elles font de cet atelier un véritable Salon de grâce et de jeunesse ; elles sont assises en rond devant les portraits, comme si elles attendaient qu'on vienne les inviter à la valse, les mères adressent leurs compliments et les jeunes filles, plus timides, ajoutent d'une voix faible un « yes » ou un « oui » admirateur. [...] Un père est venu avec ses deux demoiselles, désireuses de soumettre leurs études au peintre, Carolus dit : Ce n'est pas mal du tout ! l'une des demoiselles devient livide d'émotion, l'autre rougit de bonheur ; entre les deux, papa cherche une phrase pour exprimer sa satisfaction [...] ».

L'historien Manuel Charpy, qui cite ce récit, poursuit :

« La foule des amateurs, des riches étrangers et des artistes draine avec elle une bourgeoisie beaucoup plus modeste. La visite à l'atelier, si elle est intimidante, équivaut à une sortie en famille, endimanchée. Il n'est pas nécessaire d'acheter. En dehors de quelques-uns dont les domestiques sont chargés de limiter l'accès, les ateliers sont ouverts à tous. La sociabilité des ateliers intègre pleinement les bourgeois, ces 'philistins' naguère exclus. Ce qui est vrai dans l'atelier de Carolus Duran l'est d'autant plus dans les milliers d'ateliers parisiens plus modestes. La concurrence accrue entre les peintres explique cette recherche d'une nouvelle clientèle. Les archives de la littérature grise – nous devrions dire 'd'imagerie grise' – conservent des dizaines d'invitations pour des vernissages ou pour annoncer le jour de réception d'un peintre à son atelier. Pour exemple, le peintre et marchand Beugniet indique sur sa carte gravée qu'il 'recevra tous les lundis soir du ... février au 5 mai 1886 à 8 h 1/2, 18 rue Laffitte, dans son atelier'. Ces invitations, produites à partir des années 1880, concernent des artistes dont aujourd'hui on peine à retrouver la trace. Ouvrir son atelier, pour le peintre de l'aristocratie comme pour le portraitiste spécialisé dans les agents de change ou les veuves, c'est chercher à gagner une nouvelle clientèle. Même le très distingué Carolus Duran a aménagé un espace 'où l'on cause affaires', où l'on 'marchande' et où il prend les rendez-vous sur son registre. »(Charpy, 2000 : 1105)

Autre exemple plus tardif de la rentabilité sociale et inséparablement commerciale de l'atelier d'artiste : Van Dongen, qui se rendit célèbre avant la Première Guerre mondiale en exposant dans des galeries ses toiles qualifiées de « fauves », une fois devenu après la guerre un portraitiste à la mode, décida de ne plus exposer sa production que dans son atelier (mais il continua d'exposer chaque année ses portraits au Salon entre 1918 et 1928). Il avait acheté un hôtel particulier près du Bois de Boulogne dans lequel il vivait avec la directrice artistique d'une maison de haute couture qui lui ouvrit les portes de la société mondaine (Martin-Fugier, 2007 : 236 et 296)



Van Dongen,
Femme au grand chapeau,
1906



Van Dongen,
Portrait de Jasmy Alvin,
1925

Il existe bien sûr tout un gradation dans la notoriété des ateliers. Ceux de Carolus-Duran ou de Sargent sont au sommet de la pyramide. A l'opposé, de très nombreux ateliers « de proximité » font simplement, sans toute cette ostentation et pour beaucoup moins cher, « commerce des toiles de salle à manger et de portraits » (*Ibidem* : 1107).

L'économie du portrait

En introduction à sa critique du Salon de 1845, Baudelaire recommandait non sans ironie :

« Le bourgeois, puisque bourgeois il y a, est fort respectable ; car il faut plaire à ceux aux frais de qui on veut vivre. » (cité dans Lethève, 1968 : 153)

Or, les bourgeois n'étaient pas forcément disposés à payer très cher un portrait. L'art étant un luxe, donc une dépense non nécessaire, ils ne souhaitent pas y investir trop d'argent. A la différence d'autres formes de dépenses, jugées plus décisives pour leur train de vie quotidien, sur lesquelles ils ne lésinaient pas :

« Tel qui fera des folies chez son tapissier, écrit le sculpteur [Antoine] Etex en 1859, ne regardera pas à dépenser 20 000, 50 000 francs pour parer pour une saison son appartement, son salon, son hôtel. Mais parlez-lui de payer 2 000 francs pour avoir un excellent buste, un excellent portrait de sa femme ou de sa fille [...], il jettera les hauts cris. » (*Ibidem* : 153)

La vogue croissante du portrait au cours du XIX^e siècle semble avoir clairement retenti sur les prix pratiqués, du moins tels qu'on peut en juger à partir des commandes les plus considérables :

Selon Jacques Lethève, « David avait réclamé 22 000 F pour son portrait du pape, accompagné, il est vrai, de deux copies. Un portrait d'Horace Vernet en 1815 ne vaut que 500 F, et sa célèbre figure du duc d'Angoulême, en 1824, est payée exceptionnellement 9 950 F. Les 4 000 F demandés par Ingres au duc d'Orléans pour le peindre en 1842 parurent en général exagérés. Là encore, ces prix ne seront dépassés que par Cabanel qui demande 10 000 F à 20 000 F à ses modèles, et par Carolus-Duran, dont le prix courant est 25 000 F. » (*Ibidem* : 166)



Ingres,
Le pape Pie VII dans la chapelle Sixtine,
1814-1820



Horace Vernet,
Le duc d'Angoulême devant Cadix,
1824



Ingres,
Le duc d'Orléans,
1844

On peut souligner à partir de ces exemples :

- que l'on est passé de véritables tableaux d'histoire à des portraits au sens strict ;
- que la renommée exceptionnelle d'un portraitiste tel que Ingres justifiait à elle seule l'énormité du prix demandé ;
- que les tarifs pratiqués par les grands noms du portrait de la fin du XIX^e siècle s'appliquaient le plus souvent à des effigies de bourgeois et non plus exclusivement à celles des grands aristocrates, ce qui est un indice de l'enrichissement des premiers, prêts désormais à payer plus cher que les représentants des grandes fortunes ou des grandes familles du passé.

Si l'on délaisse ces toiles d'exception réservées à une infime minorité pour s'intéresser à présent à l'économie ordinaire du portrait, telle qu'elle est pratiquée massivement au cours du XIX^e siècle, on retombe dans des ordres de prix et des qualités de réalisation beaucoup plus modestes. Il en va ainsi de la majorité des peintres dont Manuel Charpy a montré que leur implantation avait suivi entre 1860 et 1890

« la conquête de l'ouest [parisien] par la bourgeoisie et jusque dans les quartiers les plus reculés du XVI^e arrondissement et les nouveaux quartiers bourgeois, notamment au sud du Luxembourg. Ces peintres, dont une grande partie travaille en boutique ou en arrière-cour avec des serres qui permettent un éclairage zénithal, s'intègrent dans un paysage plus vaste de services et de commerçants qui travaillent pour les espaces domestiques. Le prix du portrait lui-même dit le caractère commerçant de cette pratique : on paie généralement suivant la taille, le nombre de mains, la quantité de drapés... autant de critères qui ne prévalent pas au Salon. Les poses sont volontiers raccourcies : à partir d'une esquisse, le peintre travaille à une mise en couleur qui approche la grisaille et le plus souvent sur un fond noir à la façon des portraits d'honnêtes hommes inaugurés par la Renaissance. En 1858, les tarifs pour des portraits chez les 'peintres bourgeois' qui ont fait le choix du commerce débutent à 20 francs – il s'agit de rapins débutants – jusqu'à 300 francs, 'mains comprises', soit des sommes accessibles jusque dans la petite bourgeoisie. La moyenne semble être au début des années 1860 entre 200 et 250 francs. » (2000 : 439-440)

En province, les prix peuvent être encore plus bas sauf, là encore, si l'artiste bénéficie d'une renommée locale bien établie. A La Rochelle, par exemple, une publicité parue dans un journal local en 1838 propose « un portrait 'ressemblant' en grand, à l'huile, à vingt et vingt-cinq francs » quand la portraitiste la plus connue de la ville, Louise Rang-Babut, demande 800 francs pour un portrait avec mains et 500 francs pour un simple buste (Hillairet, 2007 : 10). L'auteure de cette étude sur les portraits de bourgeois rochelais souligne que le coût d'un portrait correspond, au milieu du siècle, à deux ou trois ans de salaire d'un domestique.

La précision, dans la publicité précédente, que le portrait serait « ressemblant » a son importance car, de fait, la ressemblance dépend directement du prix que le modèle est prêt à payer. Certains ateliers proposent ainsi une gamme de prix permettant de choisir entre une « ressemblance parfaite », une « demi-ressemblance » ou un simple « air de famille ».

Entre les quelques artistes-vedettes qui vendent leurs portraits à prix d'or et le tout-venant du métier, plus proche de l'artisanat que de l'art, qui se contente de prix modiques en échange d'un service lui-même restreint, évolue une frange de peintres bien côtés dont les tarifs n'apparaissent élevés qu'aux yeux de la bourgeoisie la moins fortunée : 1500 francs pour un portrait à mi-corps, 3000 pour un portrait en pied, beaucoup plus si le commanditaire est issu de la haute noblesse ou bien un haut personnage de l'État. Ces sommes dépassent le revenu annuel d'une famille petite-bourgeoise (Martin-Fugier, 2007 : 122-123).

Pour évaluer complètement le coût effectif d'un portrait, encore faut-il inclure le prix du cadre sans lequel le tableau ne saurait être considéré comme complet. Selon qu'il est plus ou moins ouvragé, le cadre peut générer un surcoût de 30 à 100 %.

« En 1904, le docteur Richelot, plus attaché encore aux objets, désireux de faire encadrer le portrait de sa femme avec un cadre ancien, dépense 1 050 francs pour le 'cadre pour le portrait de Madame tout agrandi aux mesures et avec châssis intérieur'. Les tarifs des peintres autour de 1900, à en croire leurs publicités, s'élevaient en général à environ 1 000 francs, cadre et portrait ayant donc le même coût. Les lourds cadres en bois doré avec bronzes anoblissent tout autant que la peinture à l'huile. » (Charpy, 2000 : 442)

Dans la seconde moitié du siècle, les précurseurs de l'avant-garde artistique, de leur côté, peinent à vendre leurs portraits, même lorsque certains ont été exposés au Salon : ainsi Monnet vend-il en 1866 pour 800 francs au directeur d'une revue littéraire son premier portrait qui représente sa future épouse, Camille Doncieux, connu sous le titre *La dame en robe verte*. En dépit de ce premier succès d'estime, il se retrouve dans la misère dès les années suivantes (Lethève, 1968 : 169).



Monnet,
La dame en robe verte,
1866 :
ce tableau n'était pas véritablement un portrait
au sens où il ne procédait pas d'une commande

Commander leur portrait à ces peintres d'avant-garde devient d'ailleurs une des formes courantes de soutien de la part de leurs rares mécènes. A leurs débuts, Monet et Renoir bénéficient ainsi de l'appui souvent matériel d'un armateur, d'un éditeur ou encore d'une famille d'architectes (Martin-Fugier, 2007 : 365-367).

Plus dramatiquement, un nombre de peintres impossible à évaluer, débutants ou n'ayant jamais percé, survivent plus qu'ils ne vivent de portraits vendus à des prix dérisoires.

L'un deux par exemple « vivait à Paris [vers 1850] dans la misère en gagnant 1 000 francs par an. Il sortait de Loges [dans le Loiret ?], où il avait eu un surcoût de difficultés d'argent, obligé de faire des portraits à 10 francs pour manger » (Vottero, 2012 : 326).

Zola écrit, dans les notes préparatoires à son roman *L'Œuvre* (1885) : « Le peintre nécessiteux vit de portraits au rabais, de chemins de croix, d'éventails, de stores, d'illustrations. Le pis est d'en être au 'numéro'. Des marchands infimes achètent au numéro, c'est-à-dire à tant par toile, selon la dimension : deux francs le numéro deux, dix le numéro dix, vingt le numéro vingt. En être au numéro est le dernier degré de misère. (...) Le sculpteur est celui qui gagne le moins. Il ne vit que par le buste. » (1986 : 248).

Il transparaît de ces aperçus lacunaires que le marché du portrait au XIX^e siècle est tellement inégalitaire qu'il est impossible d'en restituer un tableau d'ensemble. D'ailleurs, seules quelques rares monographies localisées se risquent à l'esquisser

Les différents types de portraits

Ce passage est largement inspiré de la thèse de Nelly Archondoulis-Jaccard, *La représentation des élites (bourgeoisie et aristocratie) dans les salons de peinture parisiens entre 1880 et 1914 (Exposition nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts)*. Analyse d'un goût social, thèse d'histoire, Université Paris 1, 2000. Sur cette période, l'auteure

a examiné près de 4 000 portraits pour y étudier la « conception du paraître » mise en valeur à la fois par les modèles et les peintres (*Ibidem* : 235)

Sans surprise, les hommes sont plus souvent représentés que les femmes : entre 1880 et 1900, les portraits masculins comptent pour 50 à 60 % des portraits exposés au Salon ; entre 1900 et 1914, entre 65 et 70 %. Cette emprise numérique se double de distinctions formelles clairement perceptibles, elles-mêmes corrélées aux différences de statut social entre les hommes et les femmes.

Pour résumer très rapidement cette question, les femmes n'ont aucun statut dans la société bourgeoise, sinon d'être l'épouse de leur mari. A ce titre, elles jouent un rôle passif et un rôle actif : passif en apportant une dot qui contribue à la réussite économique de leur époux, ainsi que des liens de parenté qui renforcent la solidité de ses affaires ou de sa carrière ; actif en donnant naissance à ses enfants et en leur assurant une éducation conforme à leur rang, mais également en devenant les animatrices des relations sociale de leur mari, « incarnations vivantes » de sa fortune et de son standing (Frevert, 1991 : 16). Ainsi s'explique que les hommes, attachés avant tout à leur fonction ou à leur poste, assurant à eux seuls le train de vie de leur famille, accordent peu d'intérêt à leur apparence extérieure, du moment que celle-ci est convenable et respectable, alors qu'ils jugent nécessaire et même indispensable de soigner l'éclat de leur femme à travers ses tenues vestimentaires, d'investir dans le confort et la décoration de leur demeure, car les deux symbolisent le prestige de leur nom vis-à-vis de l'extérieur. On trouvera une manifestation très claire de cette distinction entre les hommes et les femmes dans le portrait féminin qui, pour être moins fréquent que le portrait masculin, est surtout beaucoup plus chatoyant et matière à variations que celui-ci.

Les portraits d'hommes

Le costume revêt une importance considérable dans ces portraits.

80 % des hommes sont en tenue quotidienne stricte, 15 % ont un costume en rapport avec leur fonction et 5 % sont en costume de soirée ou en tenue quotidienne mondaine (p. 268). Les tenues négligées sont aussi rares que les costumes très élégants (p. 270). Si bien que ce qui l'emporte massivement dans le portrait masculin, c'est la redingote noire, véritable habit de fonction du bourgeois du XIX^e siècle.

« Vraiment, écrit à propos du Salon de 1888 le critique Eugène Montrosier, à regarder dans une exposition les portraits qui s'y étalent dans l'ostentation de la fortune, on croirait que... tous ces hommes boudinés dans des redingotes trop neuves vont assister à quelque dîner de corps ou présider quelque comice agricole. Le vêtement accapare aussi tout l'intérêt. » (cité p. 268)

Le peintre Léon Bonnat (1833-1922), véritable pape du portrait, auteur de 200 portraits de personnalités de son temps, propose le prototype du portrait de cette époque dans lequel seuls les traits du visage changent (pas de sourire néanmoins) ; le reste est identique : costume sombre et fond neutre.



Léon Bonnat,
Aperçu de ses portraits



Léon Bonnat,
Portrait de Jules Grévy,
président de la République,
1880



Léon Bonnat,
Portrait d'Armand Fallières,
président de la République,
1907

« Un front lumineux dans une redingote noire », selon l'expression de R. de la Sizeranne.

On a été même jusqu'à soupçonner Bonnat de faire endosser à chacun de ses modèles la même redingote « historique » qu'il tenait prête dans son atelier (p. 271). La plupart des peintres font pareil, y compris Manet dans son *Portrait d'Antonin Proust* en 1880 (p. 272) :



L'omniprésence de la redingote dans les portraits, associée à une attitude guindée, devient synonyme de portrait officiel, « ce qui laisse supposer un certain désir de paraître sous une apparence 'protocolaire' chez beaucoup de portraiturés. » (p. 272) Plusieurs critiques déplorent ce deuil de la spontanéité (p. 274), qui ne commencera à être entamé, timidement, qu'à partir du début du XX^e siècle.

A l'uniformité du costume s'ajoute la fréquence des fonds neutres : un quart des portraits de cette époque restitue la physionomie de l'individu sur un fond uni qui exclut toute forme de décor (p. 236). Cette option esthétique vise à faire ressortir le sujet comme l'objet exclusif de la représentation.

« Chaque fois qu'il s'agira d'un visage où l'intelligence surtout doit parler, recommande en 1886 un critique de la *Revue des Deux Mondes*, il sera convenable d'user de discrétion et de ne pas étouffer cette parole de l'âme sous le bruissement confus du murmure des choses ». (cité p. 238)

De même, un autre spécialiste du portrait, Robert de la Sizeranne, réfute l'intérêt de

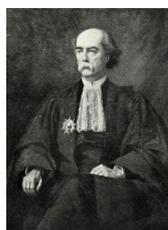
« caractériser un écrivain en l'embarrassant d'une plume d'oiseau ou un général en lui donnant un képi à garder sur son cœur comme une couvée qu'on vient de dénicher, ou de faire renifler à un chimiste une éprouvette, car loin d'être là un trait spécifique, c'est le trait que l'homme a de commun avec tous les écrivains, tous les généraux et tous les chimistes. » (cité par 238-239)

Ces deux citations, de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, fixent implicitement comme objectif au portrait de restituer la nature psychologique la plus individuelle du personnage représenté. Or, ce fut rarement sa fonction tout au long du XIX^e siècle.

« Dans les faits, même lorsque la neutralité du décor semble concentrer le tableau sur l'individualité du personnage, le portrait échappe rarement à une représentation fonctionnelle. » (p. 240)

Celle-ci est servie par des éléments de décor ou de costume, même réduits au minimum, ainsi qu'à divers accessoires significatifs.

Quoique répétitif, le costume délivre déjà un message important : la personne représentée appartient à l'univers bourgeois, c'est un homme respectable qui a réussi dans la vie, ne serait-ce que parce qu'il a les moyens de faire peindre son portrait. L'uniformité de la redingote noire est assortie à l'occasion par la discrète touche de couleur qui signale une décoration. Certaines professions prestigieuses ont un costume de fonction que leurs représentants exigent de porter pendant les séances de pose.



André Brouillet,
Portrait de Louis Liard,
philosophe, recteur d'académie,
réformateur de l'enseignement supérieur,
1907 :
en robe d'universitaire, arborant la légion d'honneur

Il en va de même pour les prélats, les juges et bien sûr les militaires (qui étaient tenus de garder leur uniforme même dans le civil).

Pour beaucoup de commanditaires dont ni la situation ni l'emploi ne déterminent de tenue particulière, qui posent donc en habit noir comme tant d'autres, c'est un élément du décor ou un simple accessoire qui est chargé de révéler leur statut social. Détail significatif : avant le début du XX^e siècle, rares sont les modèles qui posent dans un intérieur privé ; la plupart se font représenter dans un lieu de travail. Le bureau devient ainsi un cadre récurrent du portrait bourgeois (p. 248). Il vise à montrer d'une part que le bourgeois travaille, qu'il y consacre même le plus clair de son temps, que sa réussite repose donc sur son acharnement au travail contrairement aux aristocrates dont la richesse découle des avantages de leur naissance ; le bourgeois est un homme industriel, qui ne ménage pas sa peine. L'accumulation des papiers dans le bureau signifie la charge de travail (p. 249) ; de même cette pose de trois-quarts qui vise à faire croire à la saisie sur le vif d'un mouvement spontané comme si le personnage venait juste de s'interrompre dans sa tâche pour se tourner vers le spectateur (p. 292).

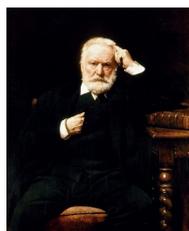


Ingres,
*Portrait de Monsieur Leblanc*²,
1823

2 Alors secrétaire de cabinet de la grande duchesse de Toscane Elisa Bacciochi, sœur de Napoléon ; ami d'Ingres depuis 1821. Le peintre réalisa également le portrait de sa sœur Isaura Leblanc.

Le bureau symbolise également une autre dimension de la réussite bourgeoise : le bourgeois est un homme instruit, qui gouverne ses affaires par la pensée, qui met en œuvre des idées, des projets sur lesquels il passe le plus clair de son temps ; depuis son bureau, il dirige l'usine, mais sa véritable occupation est la conception ou le contrôle.

Cette seconde dimension devient centrale dans les portraits de ceux qui doivent leur réussite aux prouesses de leur esprit : savants, ingénieurs, architectes, écrivains, artistes... Une simple pose « inspirée » suffit à souligner la prééminence de leur potentiel intellectuel, dans la lignée de cette tradition, initiée à la Renaissance, qui consistait à faire ressortir le front des penseurs au besoin en l'hypertrophiant physiquement, comme dans le *Portrait de Philipp Melanchthon* par Dürer (déjà vu dans le chapitre *De la collection à l'autoportrait*).

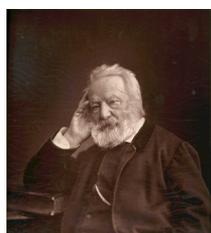


Léon Bonnat,
Portrait de Victor Hugo,
1879

« Victor Hugo est assis ; le bras gauche, appuyé sur une table, soutient la tête un peu inclinée de côté ; la main droite repose à moitié dans le gilet, noir comme le reste des vêtements. La toile est coupée au-dessous des genoux. On peut lire le titre du vieux livre sur la table : c'est Homère. L'aspect général est frappant, et l'œil porte naturellement vers le beau front, le point lumineux de la toile sur lequel se détache la main, dont les doigts se confondent avec la chevelure blanche. » (Arthur Baignières, « Le Salon de 1879 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1879, tome XIX)

Remarque :

Le geste de soutenir la tête de la main est devenu un poncif du portrait de penseur dont la tête serait lourde à porter... Mais c'est surtout le décalque des contraintes du portrait photographique qui réclamait une longue immobilité. De même le livre posé sous le coude pour éviter un air penché.



Nadar,
Portrait de Victor Hugo,
1878

Bonnat serait-il parti de la photographie de Nadar dont il aurait donné une version inversée ?

Dans beaucoup de cas, et même dans celui des portraits des penseurs les plus célèbres de leur temps, le décor vient illustrer leur activité et donner à voir au commun des mortels un aperçu de l'univers dans lequel se développe leur génie.



Albert Edelfelt,
Portrait de Pasteur,
1885

Cette insistance illustrative est souvent imposée par les modèles qui réclament un décor et des accessoires familiers (p. 246). Ainsi, son portrait par Edelfelt fut jugé très réussi par Pasteur si l'on en juge par le fait qu'il accrocha le tableau dans son salon et qu'une déclinaison en gravure vint orner la couverture de la première biographie qui lui fut consacrée.

Un an après, Bonnat peint un autre portrait de Pasteur posant sur un fond neutre en compagnie de sa petite-fille.



Léon Bonnat,
*Portrait de Pasteur
avec sa petite-fille*,
1886

Au Salon, ce tableau fait l'objet de critiques parce qu'il montre « le grand savant sous l'aspect d'un papa gâteau... Ce n'est pas sous cet aspect que la postérité se représentera l'homme qui a attaché son nom à la guérison de la rage. » (Olmer, *Le Salon de 1886* – cité p. 302) *L'art d'être grand-père*, popularisé en 1877 par Victor Hugo, ne devait manifestement pas interférer avec le culte officiel d'un savant déjà statufié de son vivant, même si l'on peut supposer que l'insertion dans le portrait de Pasteur de sa petite-fille avait une visée plus symbolique que familiale : incarner le futur ouvert par le grand homme³.

Les décors professionnels les plus souvent montrés sont les laboratoires scientifiques, ces hauts lieux du « progrès » tant vanté par l'époque, l'univers de la justice, les sphères de l'État, signalées par le buste de Marianne ou les dorures des palais (p. 252). D'un tableau à l'autre, selon que le personnage représenté l'emporte ou non sur le décor, on a affaire à un portrait, éventuellement de groupe, ou à une scène de genre. Cette distinction est d'ailleurs à l'origine d'une critique formulée à l'encontre du portrait de Pasteur peint par Edelfelt : du fait que le décor du laboratoire occupe une telle place dans le tableau, celui-ci verserait dans l'anecdote au lieu de se concentrer sur la personnalité du modèle pour en faire ressortir le caractère exceptionnel ; à noter que pour le grand public, cette plongée dans les coulisses de la science constitue au contraire le principal intérêt de cette toile (p. 254).

3 Les liens inter-générationnels prennent généralement la forme d'un couple grand-père/petit-enfant, mais jamais de père/enfant, comme s'il fallait que l'homme ait déjà quitté la vie active pour qu'il se permette ce genre de pose plus affective (p. 305). Ce n'est toutefois pas le cas du portrait peint par Bonnat : Pasteur avait alors seulement 64 ans ; il était toujours en activité puisqu'il venait de découvrir le vaccin de la rage l'année précédente.

Autres exemples fameux :



André Bouillet,
Le Dr Charcot à la Salpêtrière,
1897 :
plusieurs des auditeurs sont connus,
ce sont autant portraits dans le tableau (p. 321)



Léon-Auguste Lhermitte,
Claude Bernard parmi ses élèves,
1899

Certains décors spectaculaires sont délibérément utilisés par les peintres pour mettre en valeur leur modèle que rien sans cela ne distinguerait d'un ordinaire bourgeois. Ainsi du portrait de René Binet, architecte du magasin du Printemps, par Paul Renouard :

« M. Binet dans son salon est un bourgeois comme tant d'autres, sur son échafaudage, il dépasse cette qualité en donnant une dimension historique. Il est l'image de l'architecte, son incarnation. » (p. 320-321)

De par l'ascendant symbolique qu'ils ont sur les contemporains, certains décors comme les laboratoires, les grands chantiers ou les palais de la République l'emportent ainsi nettement sur la physionomie de l'individu représenté.

A défaut d'un décor aussi prénant, c'est souvent un accessoire qui sert à inscrire le personnage dans son activité professionnelle ou son statut social : livres, papiers, outils, tableaux aux murs, statuettes (indices de culture)... (p. 250). Quelquefois apparaît un bouquet de fleurs suggérant une ouverture sur la sensibilité du modèle. A partir de 1890, la cigarette introduit une pause méritée dans le labeur quotidien (p. 265). Mais ces libertés prises avec l'omniprésence du travail demeurent rares, ce qui soulève de nouveau la critique des spécialistes de l'art qui, comme Robert de la Sizeranne, dénoncent ce penchant du portrait pour la catégorisation, alors même que le public, à commencer par les commanditaires eux-mêmes, plébiscitent son inscription dans la réalité tangible des situations. Certains critiques avalisent eux-mêmes cette conception fonctionnelle du portrait :

« Quand on regarde un portrait, écrit l'un d'eux à propos du Salon de 1888, il ne faut pas qu'on puisse dire seulement : 'Tiens, un homme', il faut qu'on puisse ajouter : 'c'est un savant, un poète, un penseur' ou tout simplement 'c'est un bourgeois'... C'est là ce que le peintre doit faire sentir, sans quoi il n'est qu'un photographe. (...) Sans user d'aucun artifice allégorique, en employant tout naïvement les éléments que la nature lui offre, le peintre devrait toujours s'ingénier à rappeler par quelque particularité le rang social qu'occupe le sujet. »

Ce n'est pas la première fois que le genre du portrait se trouve tiraillé entre les exigences idéalisatrices de l'art et les attentes plus prosaïques de ses clients. Au XIX^e siècle, cette contradiction est portée à son comble du fait de l'emprise incontournable de la demande bourgeoise.

La représentation des aristocrates

De ce flot d'effigies bourgeoises, aisément décriées comme monotones et sans relief, les aristocrates cherchent à se démarquer en affichant des formats et des poses hors du commun.

Alors que, conformément à sa vocation d'origine de portrait d'apparat, le portrait en pied est réservé le plus souvent aux personnages officiels – principales figures de l'État, dignitaires étrangers –, les aristocrates n'hésitent pas à y recourir pour afficher leur train de vie qui n'a rien de laborieux, mais révèle au contraire l'importance première de l'oisiveté et des loisirs.



James Abbott McNeill Whistler,
*Portrait de Robert de Montesquiou*⁴,
1891



Giovanni Boldini,
Portrait de Robert de Montesquiou,
1897

A la différence du portrait bourgeois, les scènes d'extérieur y sont fréquentes : par exemple devant un paysage bucolique évoquant l'existence retirée du *gentleman farmer*, en tenue de chasse entouré de chiens, ou encore à cheval dans une reprise du portrait équestre qui a tant servi pour glorifier les princes et les chefs de guerre.



Carolus-Duran,
Portrait équestre de Mademoiselle Croisette,
1873⁵

En dehors des militaires de carrière qui peuvent se prévaloir de leur monture comme d'un attribut professionnel, les nobles qui posent à cheval encourent cependant le risque, dans une société dominée par la bourgeoisie et qui, à la fin du XIX^e siècle, tourne définitivement le dos au passé monarchique, de figurer une morgue difficilement recevable. Encore ces portraits sont-ils avant tout des commandes destinées à orner des demeures familiales, sans souci d'être exposées au Salon.

Autre attribut fréquent dans les portraits aristocratiques : le frac ou le costume de soirée qui, là encore, désigne une classe oisive, occupée à cultiver ses loisirs et ses relations mondaines. Le port du gant y constitue toujours une obligation en ce qu'il révèle qu'on ne fait rien de ses mains. L'élégance somptueuse du beau monde, y compris chez les hommes, sera à l'origine de la haute

4 L'un des modèles du baron de Charlus dans *A la recherche du temps perdu* de Proust.

5 L'exemple ne vaut pas vraiment puisque le personnage était une célèbre actrice de théâtre, belle-sœur du peintre, mais dont le succès lui permit d'adopter le mode de vie luxueux des aristocrates.

couture qui se développera au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et fournira à l'ensemble des classes moyennes un horizon vestimentaire rêvé, largement inaccessible, dont s'inspirera néanmoins l'industrie de la confection. Le portrait mondain relaiera avec succès ces fastes vestimentaires.

Les femmes, les familles, les enfants

Moins souvent représentées que les hommes, les femmes occupent toutefois dans le portrait une place significative dans la mesure où elles sont fréquemment chargées de fixer sur la toile une image plus manifeste de la réussite de leur mari.

« La femme permet (...) de décliner la bonne conscience, la certitude des valeurs sociales, la réussite matérielle que la sobriété masculine n'éprouve jamais pour elle-même. Dans le luxe ou la simplicité, elle a la tranquillité de ce dont on ne doute pas. » (p. 470)

On trouve donc beaucoup plus de variété et d'opulence dans les portraits des femmes que dans ceux des hommes. A l'uniformité peu avantageuse de l'habit noir des hommes, elles opposent le luxe de leurs robes, de leurs bijoux ainsi que de leur intérieur.

« Il serait temps, écrit un journaliste dans le journal *Le Temps* en 1899, qu'une fois pour toutes on renoncât à considérer le portrait de l'être cher comme le portrait surtout de sa robe ou la nomenclature de ses bijoux »



Aperçu des portraits de femmes
peints par Franz Xavier Winterhalter,
milieu du XIX^e siècle

Beaucoup de femmes sont représentées en entier, assises ou debout, ce qui donne des portraits de grande dimension. Elles posent le plus souvent dans leur intérieur, c'est-à-dire dans leur espace domestique, ce qui contribue à donner à leur portrait une dimension « intime » ou, à tout le moins, ajustée à leur univers familial et relationnel direct (p. 422) C'est également l'occasion de montrer leur mobilier (« bibliothèque, canapé, glace, tapis » (p. 436)), la décoration de leur demeure, autant d'aspects tangibles de leur « état » dans la société. Elles y apparaissent « aussi intégrées au milieu que les meubles » (*Ibidem*). On les voit dans leur boudoir, au coin de la cheminée, plus rarement dans leur chambre (p. 422). Les fleurs, élément fondamental du décor féminin, sont fréquentes, avec souvent des connotations explicites : ainsi les fleurs blanches et roses dominant-elles dans les portraits de jeunes filles. Le chien symbolise encore et toujours la fidélité.

Hormis dans les portraits mondains ou d'apparat qui mettent en avant des robes somptueuses, ouvertement ostentatoires, des bijoux précieux et des fourrures, le portrait féminin bourgeois recherche une combinaison subtile entre l'étalage vestimentaire et décoratif d'une évidente aisance économique et une certaine réserve de bon aloi qui se garde justement de tout éclat tapageur. Ainsi est-il recommandé d'éviter la dernière mode qui donnerait au portrait un lustre trop éphémère, rapidement démodable, et dénoterait un excès de frivolité. Il s'agit de rechercher au contraire « une sobriété raffinée destinée à durer » (p. 369).



Portrait de femme,
école française du XIX^e siècle

En 1893, un contemporain prévient :

les femmes « d'esprit bourgeois veulent leur portraiture dans les robes à la mode, chose charmante pendant quelques semaines... Ces tableaux ne tiennent point. Aussi les femmes artistes par état, par goût ou par tempérament, évitent-elles avec soin ces errements. Elles se font portraiture dans des costumes dont le bon goût est consacré par le temps et que le lendemain ne peut pas caricaturer : celle-ci en marquise, cette autre en paysanne, en japonaise, ou bien encore drapée dans quelque riche étoffe. Les siècles peuvent passer sans leur ajouter un jour. » (cité p. 370)

Les peintres eux-mêmes sont appelés à servir ce « devoir de réserve » attendu des femmes en soignant la manière dont ils les campent sur la toile. Ainsi, selon un critique dans *La Revue des Deux Mondes*, 1879, le peintre doit représenter son modèle « en arrière du plan normal » car « il ne convient pas qu'une [femme] qu'on représente vienne au devant d'inconnus, c'est à nous de l'aller trouver » (cité p. 360). On voit bien que ce qui se joue dans ces effets de tenue ou de perspective, c'est un dilemme spécifique à la position des femmes dans la société : comment leur donner une représentation publique alors qu'elles n'ont pas de statut public, comment afficher leur image sans les sortir outrageusement de la sphère privée à laquelle se réduit l'essentiel de leur existence ?

Connectée à celle des femmes, l'image des enfants commence à se développer à partir des années 1880, tout en demeurant très minoritaire parmi les portraits exposés au Salon : 6 % au cours de la décennie 1880-1890, presque 10 % en 1913 (p. 475). Cette apparition dans la peinture est une résultante parmi d'autres, un indice de la découverte de l'enfant comme personne à part entière qui s'est opérée au cours du XIX^e siècle, particulièrement dans les milieux bourgeois. On montre les enfants en compagnie de leur mère, surtout lorsqu'ils sont jeunes, en train de jouer, avec des animaux, mais tout aussi souvent dans des situations d'apprentissage (p. 490 et 496). Toutefois, les scènes d'enfance sont plus fréquentes dans la peinture de genre que dans les portraits proprement dits (p. 491).

Pour finir, le couple ne commence à apparaître dans le portrait qu'au tournant du XX^e siècle, en conformité avec une veine plus sentimentale et peut-être plus spontanée qui se développe dans la peinture de cette époque (p. 529). Mari et femme se montrent le plus souvent dans des scènes de sociabilité : le thé, le bal, le théâtre, les courses, les sorties dans la nature, les guinguettes, les casinos... (p. 537)

Pour compléter ce tableau sur les différents genres de portrait au XIX^e siècle, il faut encore mentionner quelques registres spécifiques qui ont connu un succès important.

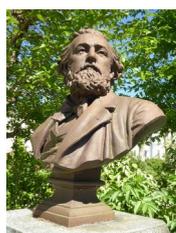
Les miniatures, peintures sur médaillon, sur ivoire ou cuivre, présentent l'avantage de s'intégrer à la gamme des bijoux quotidiens et de pouvoir circuler aisément, par exemple en vue de conclure un mariage.



Trois miniatures de la fin du XIX^e siècle

Bien que concurrencée par la photographie, que l'on n'hésite pas à peindre pour les besoins, cette production se maintiendra encore dans la seconde moitié du siècle.

A l'opposé de cette vogue intimiste du portrait se répand, au cours de la monarchie de Juillet, mais surtout à partir de la III^e République, la mode des bustes destinés à célébrer les grands hommes du temps.



Jean-Jules Cambos,
Buste de Gambetta,
1892,
place de l'Égalité à Villeneuve-sur-Lot



Carte postale du monument
érigé à la gloire de Gambetta
à Cavaillon,
1907⁶

Cette « statuomanie », comme la désignent avec mépris nombre de critiques de l'époque, est destinée à orner les lieux publics, pas seulement dans les enceintes des différents pouvoirs, mais également dans l'espace urbain, selon une ambition ouvertement éducative et moralisatrice. Le nombre de bustes et de statues ainsi érigés sur les places publiques ou dans les parcs municipaux se multiplie à un rythme inédit. Si bien qu'on en vient à sculpter dans la pierre ou le bronze des « grands-hommes-de-chef-lieu-de-canton » qui prêtent plus à rire qu'au respect (Agulhon, 1998).

« Hélas ! Il est si dur de voir son forum vide
Et toujours recouvert d'une poussière aride,
Lorsqu'au milieu du sien la ville d'à côté
Vous dresse un de ses fils en général sculpté,
Un brave qui servit quinze ans sous le grand homme
Et n'eut peut-être bien d'autre mérite en somme
Que celui de sabrer, front vulgaire et cœur chaud
Plus encore au butin qu'aux périls de l'assaut !
N'importe, on a son homme, et sans désavantage
On figure au livret du flâneur qui voyage ;
Et puis, dans les grands jours, c'est un thème tout fait
Pour les bredouilllements d'un maire ou d'un préfet. (...) »
(Auguste Barbier, *Statuomanie*, in *Les Satires*, 1850)

6 A la mémoire d'un épisode mouvementé de sa campagne électorale de 1876.



Dessin satirique de Daumier
de la série *Les bons bourgeois* :
« Monsieur Filochard, ex-marchand,
retiré des édredons, éprouve le besoin
de faire passer son buste en marbre
à la postérité la plus éculée »

Enfin un genre qui a complètement disparu : le portrait mortuaire.

Au XIX^e siècle, les empreintes, les moulages sur les morts connaissent un succès sans précédent (Charpy, 2000 : 474). On cultive la mémoire des grands hommes en acquérant une copie de leur masque mortuaire :



Prosper Lafaye,
*Portrait du pianiste-compositeur
Joseph Guillaume Zimmerman,*
vers 1840 :
on y découvre, sur la cheminée et sous cloche,
une copie du masque mortuaire de Napoléon

L'attrait des masques de personnalités célèbres stimule une pratique qui s'étend bien au-delà.

« Quand on procède au moulage du visage de Flaubert en 1880, il s'agit bien de retenir le visage d'un écrivain célèbre. Mais les visages de sa sœur morte en 1846⁷ et de sa mère morte en 1872 ont déjà été moulés. » (*Ibidem* : 475)



Masque mortuaire de Flaubert

On constate, à partir des années 1820, un recours de plus en plus fréquent à la sculpture sur les sépultures parce que sa matérialité assure la pérennité du souvenir (*Ibidem*). De surcroît, grâce au moulage, la sculpture présente l'avantage d'être reproductible, à l'identique ou en réduction. Les copies se font surtout en plâtre ou en bronze.

« Ainsi, dans les années 1870, le directeur adjoint de la Compagnie d'assurances l'Urbaine, François Desfrancois, installé rue Le Peletier, fait-il multiplier les bustes de son fils mort avant trente ans pour les distribuer à toute la famille et aux amis sous forme, comme il le note, de 'réduction'. Il conserve pour lui et sa femme le buste taille réelle. » (*Ibidem* : 475-476)

Plus rare, le marbre reste le fait de la grande bourgeoisie.

Les masques mortuaires demeureront présents dans la bourgeoisie jusqu'à la Première Guerre mondiale, en dépit de la concurrence introduite par la photographie (*Ibidem* : 476).

7 À propos du masque de sa sœur, voir la lettre de Flaubert à Maxime du Camp le 25 mars 1846 dans *Correspondance*, 1830-1851, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1973, tome I, p. 128.

Les portraits dans les intérieurs bourgeois

Si l'on veut se faire une idée complète de l'importance des portraits dans la société du XIX^e siècle, il faut pénétrer dans les intérieurs bourgeois qui constituent leur destination première et leur lieu d'exposition.

Voici ce qu'écrivait Émile Zola en 1875 :

« Les peintres deviennent (...) des ouvriers d'un genre supérieur, qui achèvent la décoration des appartements commencée par les tapissiers. Peu de personnes ont des galeries ; mais il n'est pas un bourgeois à son aise qui ne possède quelques beaux cadres dans son salon, avec de la peinture quelconque pour les emplir. (...) Une seule promenade au Salon suffit pour montrer cet embourgeoisement de l'art. Ce ne sont partout que des toiles dont les dimensions sont calculées de façon à tenir dans un panneau de nos étroites pièces modernes. Les portraits et les paysages dominent, parce qu'ils sont d'une vente courante. Ensuite viennent les petits tableaux de genre, dont l'étranger fait une consommation énorme. Quant à la peinture historique et religieuse, elle n'est soutenue que par les commandes du gouvernement et les traditions de notre École des beaux-arts. Généralement, quand nos artistes ne font pas très petit pour vendre, ils font très grand pour stupéfier. » (« Une exposition à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875)

Comme je l'ai indiqué dans l'*Introduction au portrait du XIX^e siècle*, il n'est pas facile d'obtenir des aperçus précis sur la décoration des demeures bourgeoises dans la mesure où beaucoup des biens possédés et particulièrement les objets les plus personnels ne sont pas considérés comme des possessions et n'entrent pas dans les successions. Il faut certaines circonstances particulières, par exemple l'intervention d'un juge suite à une disparition, pour disposer d'un état des lieux complet :

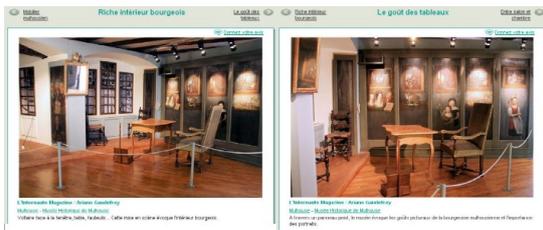
« En avril 1869, le directeur adjoint d'une banque parisienne, Fernand Mallet, quitte son domicile, au premier étage du numéro 7 de la rue Laval dans le quartier Saint-Georges alors à la mode. Il laisse au concierge une lettre annonçant son retour rapide. Un mois plus tard, toujours absent et en délicatesse avec sa maison de banque boulevard Poissonnière, il est déclaré parti sans laisser d'adresse par sa femme et son père. Le juge de Paix procède à l'inventaire et à l'apposition des scellés. Les scellés, rares, ont le désavantage de ne pas évaluer les objets mais ce sont les seuls inventaires qui font une description de tous les objets, sans exception. On découvre alors dans cet appartement le décor de vie d'un banquier de 42 ans. Ce qui disparaît normalement des inventaires apparaît ici : photographies de famille, tableaux à l'huile d'ancêtres, petit groupement sous cloche de souvenirs dans le salon, collections 'd'objets d'étagère' dans une petite vitrine, albums, archives regroupées dans un secrétaire dans la chambre... À côté des meubles de style, des tapis et de la vaisselle, le juge de Paix tente de décrire au mieux les objets : sur la cheminée, un groupe en bronze d'imitation, un plâtre bronzé, un bouquet de fleurs séchées sous cloche, des potiches 'chinoises', une poterie 'ancienne'. Dans le grand salon, une maquette de chalet, une boîte à musique, une collection de vues stéréoscopiques, un trophée d'armes 'sauvages', 12 tableaux à l'huile, une pendule 'ancienne', des garnitures 'au crochet' sur les fauteuils ainsi qu'un buffet de 'Bouille'. » (Charpy, 2000 : 355)

Encore doit-on remarquer qu'aucun détail n'est donné sur la nature des « 12 tableaux à l'huile ».

Certaines indications révèlent à l'occasion comment s'explique l'absence surprenante de collection d'art chez un bourgeois pourtant fortuné : ainsi chez ce jeune banquier tué trop jeune, en 1821, pour avoir eu le temps d'en constituer une. On constate alors par défaut que l'acquisition de tableaux entraine logiquement dans les étapes significatives de l'enrichissement, au même titre que « [l']hôtel particulier, [un] grand nombre de domestiques, [le] luxe de l'aménagement intérieur et de la parure, [les] chevaux et voitures... » (Daumard : 1970 : 88)

Une autre source, également pointilliste, mais plus fournie, est constituée par l'iconographie des demeures de l'époque. Il faut aller la chercher dans les ouvrages relatifs à l'architecture ou à la décoration d'intérieur. Lorsqu'on regarde ces images, même de façon impressionniste, on est frappé par la place croissante au cours du temps que les tableaux en viennent à occuper dans l'espace

domestique et en particulier celle des portraits. Le biais ici est que les demeures aristocratiques occupent davantage de place que les intérieurs bourgeois.



Reconstitutions de « riches intérieurs bourgeois »,
Musée historique de Mulhouse



Dessin satirique de Daumier,
extrait de la série *Les bons bourgeois* :
« Comment se termine, après dîner,
une conversation conjugale »



Autre dessin de Daumier,
extrait de la même série :
« Il paraît qu'on vient de revoir
le serpent de mer dans la mer des Indes
- Est-il dieu possible ?
- Mais certainement que c'est dieu possible,
puisque je te dis que c'est imprimé
dans le *Constitutionnel* »

Ces sources iconographiques sont exploitées par les historiens qui s'intéressent à la place et à la circulation des objets dans l'univers privé de la bourgeoisie :

« En 1848, François-Étienne Villeret [qui avait acquis une réputation de peintre d'intérieurs] peint l'intérieur d'un collectionneur parisien anonyme. Dans son cabinet de toilette, sur le mur opposé au miroir, des cloches de verre encadrées et fixées au mur, enfermant des bouquets de fleurs séchées qui entourent un portrait. Nous ne savons pas s'il s'agit de sa femme ou de sa mère, d'un mariage ou d'un décès, mais nous devinons que les cloches retiennent les souvenirs d'un événement familial ou d'un être cher. » (Charpy, 2000 : 374)



François-Étienne Villeret,
Tableau d'intérieur,
1848-1849 :
tableau commenté par Manuel Charpy



François-Étienne Villeret,
Tableau d'intérieur,
1848-1849

Les tableaux contribuent à composer la respectabilité culturelle d'une famille bourgeoise, au même titre que le piano et la bibliothèque. L'instruction musicale et la lecture doivent faire partie de l'éducation des jeunes gens de bonne famille ; les œuvres d'art, de leur environnement quotidien, même si elles sont limitées à des petits formats et des sujets passe-partout.

Les portraits ajoutent une touche supplémentaire, plus patrimoniale qu'artistique. Ils confortent le sentiment dynastique que la réussite bourgeoise cherche à transmettre à ses descendants, sur le modèle des galeries de portraits qui ornaient les palais de la noblesse. Comme tous les tableaux, ils constituent un élément de standing ; mais ils apportent en outre une idée de continuité et d'héritage qui conforte la bourgeoisie dans sa certitude d'être définitivement établie dans la société.

La plupart des portraits représentent effectivement des membres de la famille, mais ils peuvent aussi servir à créer une longévité d'artifice, particulièrement chez certains parvenus dont la respectabilité s'est improvisée récemment. On trouve ainsi cette anecdote dans un ouvrage publié en 1832 :

« Cherchant une location, Émile Deschamps visite avec un domestique un appartement dans le faubourg Saint-Germain : 'en descendant, je lui demandai pourquoi on avait laissé, dans des chambres démeublées deux douzaines de grands portraits de famille - 'Oh ! monsieur, c'est la famille de tout le monde ; ils sont à louer avec le reste... [...] Mon maître actuel s'étant fait marquis en 1816, avait acheté des aïeux sur le quai, pour 20 ou 25 000 francs... À présent ceux qui en ont vendraient leurs vrais aïeux pour moins que ça, n'est-ce pas, monsieur ?... - Eh ! mais, mon cher, vous êtes un savant et je vois que vous marchez avec le siècle.' » (cité dans Charpy, 2000 : 446)

Jusqu'aux années 1850, les portraits de famille sont absents chez les marchands de tableaux alors qu'ils sont produits en grand nombre : cela confirme leur vocation privée. Par la suite, on trouve chez les marchands, les antiquaires, des portraits de famille anciens, souvent du XVIII^e siècle, « dont on peut imaginer qu'ils ont été abandonnés ou vendus durant la Révolution » (*Ibidem* : 448) Ce qui suggère également que se développe alors un marché de ces effigies qui peuvent incarner à bon compte une ancienneté dans le monde, voire un lien toujours privé avec la noblesse d'antan.

« Cette intense circulation des portraits anciens, vrais comme faux, dans le Paris de la seconde partie du siècle révèle le poids dans l'imaginaire bourgeois de ces objets, marqués à la fois par le prestige aristocratique et le prestige des tableaux anciens. Dans les inventaires, les nombreux 'portraits' qui ne sont ni des portraits de famille, ni de personnalités portent cette double marque. » (*Ibidem* : 449)

Selon Manuel Charpy, les portraits se répartissent dans l'espace domestique selon leur fonction et leur destination :

« Dans la partie réservée aux sociabilités, antichambre et parfois salon, ce sont (...) les aïeux que l'on célèbre, à la fois à la manière aristocratique mais aussi dans le sens d'une glorification toute bourgeoise des grands-parents. Le face à face avec les images du couple et des enfants se joue plus volontiers dans l'intimité de la chambre à coucher ou du cabinet. » (2000 : 474)

Non seulement on n'affiche pas les mêmes portraits dans les pièces de réception et dans le reste de la demeure, mais encore il arrive assez souvent qu'un certain luxe dans les premières masque la modestie, voire la pauvreté réelle du niveau de vie des propriétaires. L'auteur en 1925 d'une étude sur la bourgeoisie écrit :

« Uniquement destiné à recevoir les visiteurs, [le salon] est placé tout près de la porte d'entrée, comme pour éviter de les admettre dans l'intimité de la famille. Les meubles, plus ou moins luxueux, et souvent d'autant plus laids qu'ils sont plus luxueux, sont recouverts de housses qu'on enlève une fois par semaine. Là se trouve rassemble tout ce que la famille possède de décoratif : le piano, la pendule 'à sujet' avec les

candélabres, les potiches, les tableaux, les bibelots inutiles. C'est le domaine du luxe ; dans le reste de la maison, où pénètrent seuls de rares intimes, règne souvent la plus sévère, la plus minutieuse économie. Tout cela coûte. Une 'modeste aisance' y peut suffire si la famille n'est pas trop nombreuse. Mais on sait ce qu'une modeste aisance représente de travail et d'épargne, de privations et de sacrifices ! Ou plutôt on ne le sait pas, on ne le saura jamais, car rien ne se cache avec autant de soin. » (Goblot, 2010 : 19)

Terminons sur ces notations qui ébauchent une géographie domestique des portraits qui mériterait d'être explorée plus à fond :

« Il faudrait établir une cartographie des lieux privés accueillant le portrait sculpté. (...) On pourrait citer plusieurs lieux dans la maison accueillant de manière privilégiée le buste ou, plus rarement, la statue. A l'entrée, où se trouvaient dans l'Antiquité les bustes des ancêtres, le visiteur est accueilli par les hôtes. (...) La galerie permet l'affirmation d'un goût prononcé pour la sculpture et des préférences politiques. (...) Le salon est un lieu plus intime quoique ouvert à la société, propice à la valorisation d'un chef-d'œuvre (...) Le portrait d'un être cher disparu se trouve dans une pièce plus discrète où se retire la famille (...). Il n'est guère étonnant de trouver des bustes dans la bibliothèque, endroit choisi depuis l'Antiquité pour montrer les portraits de personnalités érigées en modèles. C'est l'intrusion solennelle de l'exemple dans un lieu privé, l'étude. » (*Portraits publics, portraits privés 1770-1830*, 2006 : 33)

Bibliographie

AGULHON, Maurice, 1998 – « Nouveaux propos sur les statues de 'grands hommes' au XIX^e siècle », *Romantisme*, vol. 28, 100, pp. 11-16 (article dans lequel il reprend un premier état des lieux établi en 1977 dans *Ethnologie française* : « La statuomanie et l'histoire »).

ARCHONDOULIS-JACCARD, Nelly, 2000 – *La représentation des élites (bourgeoisie et aristocratie) dans les salons de peinture parisiens entre 1880 et 1914 (Exposition nationale des Beaux-Arts, Société des Artistes français, Société nationale des Beaux-Arts). Analyse d'un goût social*, thèse d'histoire, Université Paris 1.

DAUMARD, Adeline, 1991 – *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1991.

FREVERT, Ute, 1991 – « Classe et genre dans la bourgeoisie allemande du XIX^e siècle », *Genèses*, vol. 6, 1, pp. 5-28 (traduit de l'allemand par Gérard Noiriel).

GOBLOT, Edmond, 1925 – *La barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne*, Paris, PUF (réédition de 2010).

HILLAIRET, Aurore, 2007 –

LETHÈVE, Jacques, 1968 – *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette.

MARTIN-FUGIER, Anne, 2007- *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Louis Audibert.

Portraits publics, portraits privés 1770-1830, 2007 – Paris, Réunion des musées nationaux.

VOTTERO, Michaël, 2012 – *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes, PUR.

ZOLA, Émile, 1986 – *Carnets d'enquête. Une ethnographie inédite de la France*, Paris, Plon, collection « Terre humaine ».