



L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-16

Sylvain Maresca

► To cite this version:

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-16: Introduction sur le portrait au XIXe siècle. 2020. hal-02567899

HAL Id: hal-02567899

<https://hal.science/hal-02567899>

Preprint submitted on 8 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.

INTRODUCTION SUR LE PORTRAIT AU XIX^e SIÈCLE

Le siècle du portrait

Beaucoup d'historiens affirment que le XIX^e siècle fut celui du portrait.

Ainsi, Pierre Francastel écrivait que « le début du XIX^e siècle a connu un extraordinaire essor du portrait. Comme les bourgeois veulent posséder tout ce qui auparavant était le privilège des classes dominantes, ainsi veulent-ils se voir eux-mêmes de leur vivant et léguer leurs traits à leurs enfants. Jamais, à aucune époque, ce besoin de personnalisation ne fut aussi grand. » (1969 : 166)

Affirmation complétée par Nadine Lehni selon laquelle il n'y aurait jamais eu autant de portraits peints que durant les trente dernières années du XIX^e siècle ; elle ajoute que, sous la III^e République, Paris était la ville où il fallait venir se faire peindre un portrait (1988 : 40). Même écho, sans plus amples précisions, dans la fiche de visite sur *Le portrait. Peinture et sculpture en France entre 1850 et 1900*, du Musée d'Orsay¹ :

« À défaut d'une galerie de portraits d'ancêtres dans un château, les habitants des appartements haussmanniens ou des hôtels de villes de province décorent leurs pièces de réception du portrait de leur épouse, de leur famille ; ils réservent leur buste en marbre ou en pierre à un jardin d'hiver ou à un vestibule. »

Divers indicateurs sont fournis pour étayer ce constat :

– *Le nombre d'ateliers de portraitistes* :

A Londres, où la vogue du portrait fut précoce, dès 1780 près d'une centaine de portraitistes vivaient de leur art (Badea-Paiün, 2007 : 55). Leur essor semble s'être amplifié au cours du XIX^e siècle et particulièrement entre 1870 et 1900. Un musée spécialisé, la National Portrait Gallery, y fut créé en 1856.

Même tendance à New York.

A Paris, où l'essor est également indéniable, les annuaires, cependant, ne permettent pas de distinguer les spécialités des peintres répertoriés (Charpy, 2011 : 414).

Le *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture* de Gérald Schurr (2008) permet de suivre l'évolution des spécialités pratiquées par les peintres entre 1820 et 1920. Il présente l'intérêt majeur de ne pas se concentrer sur les artistes les plus réputés, mais d'élargir le spectre à un grand nombre de « petits maîtres », en particulier de province, même si beaucoup ont exposé ne serait-ce qu'une fois au Salon.

Rares sont ceux qui se consacraient exclusivement au portrait. Ce registre était plus souvent associé à d'autres, comme les scènes de genre, le paysage, la peinture religieuse ou, plus rarement, la peinture d'histoire.

Sur l'ensemble de la période, les peintres qui réalisaient des portraits représentent environ 15 % de l'ensemble de la profession, si l'on y ajoute ceux qui apparaissent sous la rubrique « Figures »².

Mais cette proportion globale a connu des variations significatives au cours du temps : en clair, une augmentation nette à partir de 1830 pour atteindre un sommet entre 1870 et la fin du XIX^e siècle :

1 En ligne : http://www.musee-orsay.fr/fileadmin/mediatheque/integration_MO/PDF/le_portrait.pdf (consulté le 6 juin 2016).

2 Pour établir les statistiques présentées ici, j'ai effectué trois coups de sonde dans ce dictionnaire d'environ 800 pages : pages 1 à 100, 251 à 350 et 551 à 650, avec à chaque fois un recensement exhaustif des notices présentées. Au total, 1581 notices ont ainsi été examinées. La répartition chronologique a été effectuée en prenant pour point de datation l'année où chacun des peintres concernés avait 30 ans.

Variation du nombre des peintres pratiquant le portrait selon la date à laquelle ils avaient atteint l'âge de 30 ans.

Avant 1800	1800-1809	1810-1819	1820-1829	1830-1839	1840-1849	1850-1859	1860-1869	1870-1879	1880-1889	1890-1899	1900-1909	1910-1919	1920-1929
9	9	8	14	25	24	26	21	30	35	40	18	17	6

– *La part croissante des portraits présentés lors des Salons successifs* :

Cette tendance est perceptible dès le début du XIX^e siècle, si l'on en croit les chroniqueurs des Salons sous la Restauration. Ils soulignaient en particulier que les peintres les plus fameux du moment, comme Gérard, Gros ou Girodet, ne dédaignaient plus d'y exposer des portraits (Chardonneret, 2008 : 3).

Lors du Salon de 1846, selon le chroniqueur du *Bulletin des Arts*, il y avait 741 « portraits, bustes, médaillons et autres productions de cette catégorie qui spéculent sur la vanité des bourgeois ou sur la faveur politique par la recommandation des députés » sur un total de 2 241 tableaux présentés, soit exactement un tiers (Lethève, 1968 : 152).

À titre de comparaison, à la même époque, les portraits représentaient sensiblement la moitié des tableaux exposés à la Royal Academy de Londres. Mais une part très importante était constituée de miniatures, dont la production déclina rapidement à la suite de l'invention de la photographie. En 1873, on ne comptait plus que 33 portraits exposés (Scharf, 1974 : 21).

À Paris, entre 1880 et 1914, les portraits représentaient 19 % des tableaux exposés par les deux sociétés nationales d'artistes confondues, soit environ 550 portraits chaque année. En réalité, la proportion des portraits a baissé au cours de cette période : 1880-1890 : 21,4 % ; 1891-1900 : 18,98 % ; 1901-1910 : 17,9 % ; 15,5 % entre 1911 et 1914. (Archondoulis-Jaccard, 2000 : 2018³). Cette baisse provenait principalement de la Société nationale des Beaux-Arts, plus moderniste. La Société des Artistes français s'était créée en réaction contre cette orientation : les portraits, genre traditionnel, y occupaient logiquement une place plus importante, constante (*Ibidem* : 219).

Autre essor : celui du portrait des grands hommes de la Nation sous la III^e République – portraits peints et surtout sculptés, peuplant les espaces urbains, les lieux publics. On a parlé d'une véritable « statuomanie »⁴.

Du fait du grand nombre de portraits offerts au public, les Salons accueillaient une foule de visiteurs pas forcément férus d'art, mais curieux de venir y découvrir les dernières effigies des personnalités dont on parlait, ou d'y reconnaître les visages de connaissances personnelles.

« Il faut comprendre le retentissement de cette manifestation annuelle auprès d'un public beaucoup moins comblé de distractions qu'on ne l'est de nos jours ; il va au Salon comme il assiste aux revues militaires et au défilé du bœuf gras. La gratuité du spectacle en facilite d'ailleurs l'accès. » (Lethève, 1968 : 129)

En 1876, le Salon attira 518 892 visiteurs (*Ibidem* : 130).

En 1910, un critique a même comparé le Salon au Musée Grévin tellement on pouvait y reconnaître de célébrités (cité dans Archondoulis-Jaccard, 2000 : 570).

3 Sur cette période, l'auteur 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)

4 Fiche de visite sur *Le portrait. Peinture et sculpture en France entre 1850 et 1900*, Musée d'Orsay.

Quant aux bourgeois représentés, ils en tiraient la satisfaction d'avoir eu leur portrait exposé au Salon. Certains n'hésitaient pas à payer pour y parvenir (*Ibidem* : 226) :

Propos d'un critique de *L'Illustration* (1882) « C'est bien là l'un des traits distinctifs de notre génération, avide de bruit et de renommée : le portrait de famille ne prend sa valeur qu'après avoir figuré au Salon, d'où il revient avec son numéro de catalogue, précieusement collé sur le cadre, heureux surtout le modèle s'il a pu attirer l'attention et voir son nom imprimé dans les journaux. » (cité dans *Ibidem* : 508)

Sur un dessin satirique de Daumier (1859), un bourgeois se rengorge devant son épouse :

« Dire que je vais être prochainement exposé et que tout Paris va me voir... C'est ça qui est flatteur, ma femme. »

Celle-ci lui répond : « Mon ami, je suis fâchée d'une chose..., c'est que tu sois représenté sans cravate, c'est bien négligé ; s'il en est temps encore, demande donc au sculpteur qu'il te mette au moins un faux-col. »

Au-delà des vanités personnelles, ce qui s'affirmait dans ce goût dominant pour le portrait, c'était la reconnaissance de la bourgeoisie comme classe montante et même comme modèle de réussite pour le reste de la société (Vottero, 2012 : 51). Amorcé véritablement pendant la Restauration, cet essor, non seulement économique, mais social, de la bourgeoisie s'amplifia avec la Révolution de 1848 pour atteindre son plein accomplissement sous le Second Empire, renforcé par le fait que l'aristocratie, à son tour, commençait à adopter les modes d'enrichissement de ces bourgeois si conquérants. Ces derniers étaient désormais en position d'imposer leurs goûts aussi en matière artistique (*L'Art en France sous le Second Empire*, 1979 : 21).

– La fortune acquise par les peintres de portrait les plus renommés :

« Les peintres qui réussissent sont souvent des portraitistes de gens du monde et ils deviennent à leur tour des personnages difficiles à approcher. Le *Courrier français* prétend qu'il faut être recommandé par un général, un ministre ou un ambassadeur, si l'on veut se faire peindre par Léon Bonnat. C'est que Bonnat n'oublie jamais de mettre en valeur la chevalière ou la rosette de ses modèles. Les femmes revêtent leurs plus étonnants chapeaux et leurs fourrures pour obtenir leur portrait, tracé d'une pointe habile par Helleu ou d'un pinceau élégant par Laszlo, Boldini ou Carolus-Duran. Le tableau revient d'autant plus cher au modèle que certains peintres exigent, dit-on, des robes exceptionnelles qui peuvent coûter 10 000 francs. » (Lethève, 1968 : 217)

Cabanel demandait à ses modèles 10 000 à 20 000 F. et Carolus-Duran en moyenne 25 000 F. (*Ibidem* : 166). Leurs prix pouvaient même aller jusqu'à 50 000 F. dans les années 1870-1880, sachant que les tarifs pratiqués pour le marché américain étaient encore plus élevés (Badea-Paün, 2007 : 28)⁵.

Sous l'effet de ces réussites retentissantes et surtout par nécessité, on constate que, au cours du XIX^e siècle, un nombre croissant d'étudiants des Beaux-Arts s'orienta vers le portrait et les scènes de genre, les deux principaux registres « commerciaux » de la peinture (Vottero, 2012 : 51).

Le discrédit critique

Cette vogue du portrait souleva des polémiques récurrentes, alimentées en priorité par des critiques d'art ou des représentants de l'art académique qui déniaient toute valeur artistique à ces œuvres de commande et toute forme d'exemplarité à leurs modèles.

5 A titre de comparaison, en 1890 un employé gagnait en moyenne 5 F. par jour. Le Franc de 1900 vaudrait environ 3 Euros de 2002.

Ingres a beaucoup fait pour jeter le discrédit sur le portrait, lui qui pourtant en a peint beaucoup :

« Le peintre d'histoire, déclarait-il, rend l'espèce en général tandis que le peintre de portraits ne représente que l'individu en particulier, par conséquent un modèle souvent ordinaire ou plein de défauts » (cité par Badea-Paün, 2007 : 79).

Lorsque, en 1819, Louis Hersent abandonna la peinture d'histoire pour le portrait, il fut accusé d'avoir « laissé reposer le génie de l'invention pour se livrer à celui de l'imitation » (cité par Chardonneret, 2008 : 2). A la fin du siècle, à son tour, Renoir constatait avec soulagement :

« Maintenant chaque commerçant qui veut son portrait va tout bonnement chez son voisin le photographe. C'est tant pis pour nous, c'est tant mieux pour la peinture. » (cité dans *A quoi ressemblons-nous ?*, 1988 : 224)

Entre-temps, quantité de peintres auront pesté contre le portrait, peinture de commande, qui assujettissait leur art aux exigences de commanditaires, à qui ils ne reconnaissaient bien souvent aucune culture esthétique.

« L'importance du milieu bourgeois influence les prises de position esthétiques et explique, en grande partie, le divorce entre les artistes les plus combatifs et un public souvent médiocre : ceux qui veulent attirer ce public doivent être sans illusion.

Le visage de ces acheteurs est difficile à évoquer. Il reste surtout sur leur comportement des anecdotes, promptes à les ridiculiser : mais ces anecdotes sont significatives dans la mesure où elles résument les difficultés des artistes dans leurs contacts avec cette clientèle. C'est l'histoire de ce notaire de village du fils de qui Jules Laurens peignait le portrait, et qui souhaitait, ne reculant pas devant la dépense, que le peintre passât une *deuxième couche* sur son tableau. C'est l'histoire de cette femme du monde rapportant son portrait et exigeant qu'on change la couleur de la robe, parce qu'elle venait de tomber en deuil. Ce sont vingt récits de gens qui ne jugent de la valeur d'un artiste qu'en fonction de ses décorations ou de la cote de ses tableaux. Le client du Pierre Grassou, de Balzac [nouvelle écrite en 1839], disait à sa femme : 'Est-ce que j'aurais fait faire nos portraits par un artiste qui ne serait pas décoré ?' Le modèle d'un peintre connu versant 1 000 francs pour son effigie et promettant par contrat 2 000 francs de plus si le tableau était reçu au Salon. Le banquier Pillet-Will affirmant à Renoir : '... Ma situation m'oblige à avoir chez moi des tableaux qui se vendent cher. C'est pour cela que je dois m'adresser à Bouguereau, à moins que je ne découvre encore un peintre plus haut coté.' Et le célèbre Chanchard, des magasins du Louvre, songeant à faire porter devant son corbillard celui de ses tableaux qui lui aurait coûté le plus cher. » (Lethève, 1968 : 154)

Les critiques ne furent pas en reste qui dénonçaient la frénésie de portrait des bourgeois, surtout lorsqu'elle venait encombrer les cimaises du Salon et y attirait les foules, aux antipodes du grand art, monumental, d'inspiration historique ou mythologique.

« Victor Fournel, journaliste et auteur de pochades sur le Paris nouveau et ancien, souligne en 1858 : 'l'une des plus déplorables parmi les nombreuses épidémies qui, dans ces derniers temps, ont fait leur proie du Parisien ; c'est la *portraituomanie*, [...] un mot nouveau pour une chose nouvelle [...]. Ce n'est pas que je blâme en aucune manière cette belle passion de se faire peindre, qui possède la plupart des citoyens de Paris : loin de là ! Le mal est que, n'entendant rien à la peinture pour la plupart, ils n'en viennent pas moins dans les ateliers, avec leurs goûts, leurs idées, leurs préférences, leurs vues à eux sur la matière » (cité par Manuel Charpy, auteur d'une thèse sur la culture matérielle des bourgeois entre 1830 et 1914, 2007 : 148).

De fait, les critères d'évaluation esthétique de la clientèle bourgeoise ne coïncidaient pas forcément avec les ambitions créatrices des peintres dont ils sollicitaient les services. Ainsi Raymonde Moulin souligne-t-elle la fascination pour la peinture bien faite, révélatrice d'un métier parfaitement maîtrisé ; le réalisme des tableaux constituant à cet égard le critère déterminant :

« On sait, par exemple, que les travaux représentant des vaches passant un gué se vendaient plus cher si les sabots (dont l'exécution était considérée comme délicate) étaient visibles sous les reflets de l'eau. » (1976 : note 68 p. 408)

Les récompenses et les distinctions obtenues par les artistes constituait une autre mesure essentielle de la confiance que pouvait leur accorder la clientèle bourgeoise.

Avec la vogue grandissante des portraits et des scènes de genre, œuvres de petit format adaptées aux intérieurs des particuliers⁶, le Salon devint de plus en plus une galerie marchande où se concluaient des affaires :

« Le bourgeois, qui s'est fait peindre ou dont le buste trône sur un socle, emmène ses amis pour qu'ils admirent sa figure, et voilà peut-être des clients pour l'auteur du portrait. » (Lethève, 1968 : 131)

Au grand dam des défenseurs du grand art qui ne pouvaient que constater l'écart grandissant entre la « peinture à voir » et la « peinture à vendre », de même que l'inclination croissante des étudiants des beaux-arts pour la peinture de commande, seule susceptible de leur assurer rapidement des moyens d'existence (*Ibidem* : 51).

Il faut dire que les artistes étaient eux-même issus de la bourgeoisie : petite bourgeoisie (34%), moyenne bourgeoisie (42%), grande bourgeoisie (13%). Ainsi s'adressaient-ils à leur propre milieu lorsqu'ils brossaient des portraits de bourgeois (Archondoulis-Jaccard – auteure d'une thèse sur la représentation en peinture des élites entre 1880 et 1914 –, 2000 : 191). Dans sa thèse, Manuel Charpy a cartographié l'implantation des ateliers de peintres à Paris en 1862, puis 1893, pour faire ressortir leur très forte expansion ainsi que leur migration caractéristique vers l'Ouest de la capitale où se développaient 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. » (2000 : 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)

Ainsi s'opéra une distinction entre le « grand art » et la peinture que certains critiques qualifiaient avec un évident mépris de « négociable », c'est-à-dire « les tableaux pour appartements, salons de compagnie, cabinets de travail, salles de billard... » (*Ibidem* : 230) Les scènes de genre et le portrait entraient explicitement dans cette catégorie d'œuvres dépréciées par la critique parce que soumises aux exigences d'une clientèle de non connaisseurs et ne visant qu'à conforter les revenus des peintres.

« Si le chiffre des portraits s'accroît d'année en année, écrivait Zola en 1875, la raison en est que ce genre de peinture rapporte énormément. Chaque portrait, même d'un peintre médiocre, se vend quinze cents, deux mille francs, et les portraits d'artistes plus connus atteignent cinq, dix, vingt mille francs. Parmi la bourgeoisie et la noblesse il est de mode de commander son portrait à tel ou tel peintre. On pend le portrait au mur du salon principal. Il complète l'ameublement de la pièce. On comprend que le peintre

6 « Natures mortes..., toujours les mêmes, qui feront merveille dans la salle à manger, paysages..., petits tableaux bien meublants... », déplorait un amateur à la fin du siècle, cité par Jean-Paul Chaline (1982 : 236-237).

« L'agrément et l'amabilité sont ici de règle : point de paysages grandioses et austères ni de natures mortes sévères. Clairières barbizonesques, paysages agrestes peuplés de moutons en troupeaux ou de bœufs paisibles, bouquets de fleurs et corbeilles de fruits, tels sont les sujets les plus fréquemment traités. » (Moulin, 1976 : 396) De même pour les sculptures : « Les dimensions des terres cuites et des bronzes sont accordées à celles des dessus de cheminée ou des guéridons et les œuvres sculptées tiennent du bibelot de salon. » (*Ibidem*)

gagne beaucoup d'argent. Son talent est une affaire de mode. » (« Une exposition à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875)

On parlait également de peintres « mondains » pour signifier qu'ils devaient leur réussite davantage à leur réseau de relations dans les milieux fortunés qu'à leur talent artistique. Leur fortune était enviée, mais leur œuvre dépréciée par la critique.

Une historiographie sélective

Ce discrédit critique entre pour une part importante dans le peu d'intérêt marqué par les historiens de l'art pour le portrait du XIX^e siècle, en dépit de son indéniable essor.

Le renouveau du portrait à la Renaissance, après la longue éclipse du Moyen-Âge, a été étudié par les historiens d'art comme une étape décisive dans le renouveau de l'art occidental et même comme la forme par excellence de l'humanisme qui s'affirma à partir de cette époque (Francastel, 1969 ; Pommier, 1998).

Par la suite, le portrait d'apparat, qui s'employait à représenter à leur avantage les grands personnages de leur époque, a fait à son tour l'objet de nombreuses études historiques. Les maîtres du portrait comme le Titien, Hogarth ou Gainsborough ont été célébrés comme des figures marquantes de l'art européen. Jusqu'à la mise en avant de la peinture d'histoire par la doctrine académique, le portrait a été considéré comme un genre artistique majeur, du moins lorsqu'il s'attachait à représenter des sujets considérés eux-mêmes comme « grands ». Poussin ne professait-il pas 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) ?

Il est d'autant plus frappant de constater que l'expansion inédite du portrait au XIX^e siècle, qui en fit le genre pictural le plus en vogue, celui dont la clientèle s'était élargie dans les proportions les plus impressionnantes, apparaît peu documentée historiquement. Bien sûr les portraitistes renommés de cette époque ont leur place parmi les maîtres reconnus, pour autant toutefois que leur palette créative ait dépassé cet art de commande. Par ailleurs, plusieurs auteurs se sont intéressés aux portraits les plus fameux des célébrités de l'époque, dans la veine des portraits d'apparat (Badea-Păuin, 2007). Quant aux portraitistes spécialisés, leur renommée semble liée autant aux caractéristiques exceptionnelles de leur clientèle, autrement dit à leur réussite mondaine, qu'à leur excellence stylistique.

Mais qu'en est-il des portraits ordinaires réalisés pour des commanditaires ordinaires, de ceux que brossaient quantité de peintres obscurs dont c'était le « pot au feu » ? On sait qu'il existait de très nombreux ateliers de portraitistes, à Paris comme en province, mais que sait-on de leur activité, de leur clientèle, des prix qu'ils pratiquaient, etc. ? Considérés comme sans grand intérêt artistique, ils se trouvent relégués dans un continent souterrain de l'histoire de l'art, demeuré largement inexploré. Autant la nouveauté tapageuse des ateliers de photographes a pu faire l'objet d'études approfondies (Sagne, 1984 ; McCauley, 1994), autant le négoce des peintres de portrait est resté dans l'angle mort des historiens.

« Si les monographies sont nombreuses sur les portraitistes du XIX^e siècle, il n'existe pas, à notre connaissance, de synthèse sur le portrait ordinaire ou même bourgeois au XIX^e siècle. » (Charpy, 2000 : 438 note 333)

Une simple notation sur ce sujet apparaît dans les carnets d'Émile Zola, en préparation 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).

Quelques publications et expositions récentes sur le portrait au XIX^e siècle :

Crespelle Jean-Paul, 1966 – *Les Maîtres de la Belle Époque*, Paris, Hachette : cet ouvrage journalistique, émaillée d'anecdotes, avait au moins le mérite de consacrer un chapitre entier au portrait dans un livre qui, certes, s'intéressait à l'art académique, « pompier » comme on a pu le qualifier, mais sans lui reconnaître pour autant de réelle valeur artistique.

L'Art en France sous le Second Empire, 1979 – Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux : ce catalogue d'exposition ne consacrait que quelques lignes au portrait dans la partie sur la peinture.

Badea-Paün Gabriel⁷, 2007 – *Portraits de société XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Citadelles & Mazenot : volumineux ouvrage richement illustré, explicitement consacré aux peintres mondains, en particulier aux plus fameux d'entre eux en Europe et aux États-Unis : Boldini, Bonnat, Carolus-Duran, Delaroche, Gandara, Helleu, László, Sargent, Whistler, Winterhalter, etc.

Aucune rétrospective sur Léon Bonnat n'a été organisée en France depuis celle que le Salon des Artistes Français avait présentée en 1924, deux ans après sa mort⁸.

Une rétrospective de l'œuvre de Carolus-Duran a été montrée en 2003 au Palais des Beaux-Arts de Lille, puis au Musée des Augustins de Toulouse. C'était la première depuis celle de 1919 au musée du Luxembourg, qui avait suivi son décès survenu deux ans plus tôt. L'argument de cette exposition est révélateur de la difficulté qui demeure dans l'appréciation critique des principaux portraitistes du XIX^e siècle :

« Cette rétrospective ne relève pourtant pas de l'entreprise de réhabilitation mais veut offrir aux visiteurs une œuvre variée, qu'ils sauront apprécier en se défaisant de leurs préjugés pour regarder l'œuvre d'un peintre dont la carrière a trop souvent été résumée à sa seule activité de portraitiste mondain. »

Certains portraitistes de renommée internationale, comme Whistler ou Sargent, ont connu une fortune critique plus grande. Le premier a bénéficié en 1995 d'une rétrospective au Musée d'Orsay, précédemment présentée à Washington, puis à Londres. John Singer Sargent a fait l'objet en 2007 d'une exposition au Petit Palais (consacrée conjointement à Joaquim Sorolla), puis de plusieurs autres aux États-Unis comme en Europe, dernièrement en 2015 à la National Portrait Gallery de Londres.

Au final, le renouveau des approches critiques sur l'art du XIX^e siècle et plus particulièrement sur le portrait de cette époque est dû pour une large part à des travaux d'historiens d'art anglo-saxons qui ont stimulé en retour quelques recherches françaises. Néanmoins, le tableau d'ensemble demeure lacunaire.

⁷ Auteur d'une thèse (catalogue raisonné) sur Antonio de La Gandara.

⁸ Une thèse lui a été consacrée en 1991 par Alisa Luxenberg, une universitaire américaine. Une seconde vient seulement d'être soutenue en France en 2015 à la Sorbonne par Guy Saigne (catalogue raisonné).

Le portrait : une économie spécifique

Négociées directement entre le commanditaire et l'exécutant, la plupart des commandes de portraits étaient destinées à orner des habitations bourgeoises où elles demeuraient à l'abri des regards extérieurs. Elles n'entraient pas non plus dans la circulation des œuvres produites pour le marché de l'art alors en pleine expansion, à la différence par exemple des scènes de genre, elles aussi très prisées par la clientèle bourgeoise (Vottero, 2012).

« Sans doute était-il de bon ton de posséder des 'cadres', mais on n'achetait pas ce qu'on n'aimait pas, et on ne revendait pas ce qu'on achetait. Le tableau est associé à un certain art de vivre et à un certain statut social – sa possession, comme celle du piano ou, dans l'ordre des diplômes, celle du baccalauréat, compte parmi les signes extérieurs d'appartenance à la classe bourgeoise. Mais le bourgeois ne considère pas l'achat du tableau comme un placement spéculatif. » (Moulin, 1976 : 409)

Si bien que cette production pléthorique n'a pas engendré beaucoup de signaux qui auraient pu la signaler à l'attention des experts de l'art. Même certains portraits peints par des artistes renommés sont demeurés inconnus des spécialistes jusqu'à récemment faute d'être jamais sortis du cadre privé pour lequel ils avaient été commandés (Badea-Paün, 2007 : 33). Cela explique que les études les plus fouillées sur le portrait ou sur les scènes de genre au XIX^e siècle aient été menées à partir des œuvres présentées au Salon, les seules à avoir gagné une certaine visibilité et sur lesquelles existe de la documentation d'époque (Archondoulis-Jaccard, 2000 ; Vottero, 2012).

L'abondance des portraits n'a pas généré non plus beaucoup de signaux permettant aux spécialistes de l'histoire sociale de l'intégrer à leurs objets de recherche. Les principaux travaux sur la bourgeoisie du XIX^e siècle, sur son habitat, son niveau de richesse et sa composition, son économie matérielle ne font guère état des tableaux possédés et encore moins des portraits. Pourquoi ? Parce que le droit de l'époque les considérait comme des possessions personnelles qui n'entraient pas dans le décompte des successions et qui ne pouvaient donc pas faire non plus l'objet de ventes aux enchères. C'étaient des biens non « prisables » comme le précisait un *Traité des prisées et des ventes* de 1835 :

« Les portraits de famille ne doivent pas être inventoriés ; on en trouve le motif suffisant dans la vénération qu'on doit aux ancêtres, et d'ailleurs, quelle valeur leur donnerait-on ? Ils ont rarement de prix pour une personne étrangère. » (cité par Charpy, 2011 : 397 ; voir également Bruant : 45 et note 3)

Voici la liste que l'historien Jean-Paul Chaline dresse des « symboles admis d'un milieu social au-dessus de la moyenne » à partir de son exploration des demeures bourgeoises de Rouen :

« C'est notamment le cas de la commode, généralement en bois de placage avec dessus de marbre, ornement type de la chambre à coucher. Assez souvent, on note le secrétaire, notamment à cylindre et en acajou, ainsi que la bibliothèque avec son contenu, double indice d'activités intellectuelles. Un peu moins fréquemment, c'est l'assortiment de fauteuils, cabriolets, bergères recouverts, qui de velours d'Utrecht, qui de soie ou damas ; c'est la table à jeu, la glace à cadre doré, le baromètre, les tableaux, tous meubles impliquant un salon, un souci d'apparat, des réceptions probables. » (1982 : 192)

Les tableaux mentionnés ici n'étaient pas nécessairement des portraits, plus probablement des paysages ou des scènes de genre.

« Dans presque chaque famille bourgeoise existent, par exemple, un fonds de 'vieux Rouen', ainsi que quelques tableaux, portraits d'ancêtres, scènes de genre achetées lors d'une exposition, voire essai familial témoignant de l'éducation reçue par les enfants. Embryon d'une collection d'art, tout cela se confond dans les successions avec le mobilier, et il est rare qu'on trouve une évaluation distincte. » (*Ibidem* : 234)

En outre, les portraits n'étaient pas forcément mis en évidence, surtout s'ils ne portaient pas une signature prestigieuse :

Selon un manuel de savoir-vivre publié en 1883, « la place des portraits de famille est au salon. Cependant si ce sont des œuvres médiocres, il est mieux de les reléguer dans une chambre à coucher. (...) Les photographies resteront dans l'album ; à peine s'il est fait exception pour deux ou trois des plus notables ; encore l'élégance du cadre doit-elle sauver la vulgarité de ce genre de portrait. » (cité par Charpy, 2011 : 421).

Autres critères d'évaluation donc, mais la même invisibilité :

« Cette double absence, à la fois muséographique et archivistique, a sans doute pesé sur l'historiographie de la vie privée comme de la culture matérielle et visuelle. Car, éparpillés et extraits de leur contexte, ces objets esseulés comme les pratiques sociales qui s'y rattachent deviennent illisibles. » (*Ibidem* : 398)

Il faut l'accès de l'historien à des archives privées – comme par exemple au journal très précis que Jules-Émile Scrive, riche industriel lillois, tint entre 1879 et 1891 –, pour entrer dans le détail des pratiques bourgeoises du portrait (analysées par Manuel Charpy, *Ibidem*) ; ou encore aux minutes de saisies de justice pour accéder à l'inventaire exhaustif des biens trouvés dans un intérieur (Charpy, 2000 : 355 et 822).

Au final, ni l'appréciation artistique, ni l'appréciation commerciale, ni l'appréciation patrimoniale n'auront accordé d'importance à cet engouement pour le portrait, pourtant caractéristique du XIX^e siècle, ce genre paradoxalement prolifique et ignoré.

Bibliographie

A quoi ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg, 1988 –

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.

BADEA-PAÛN, Gabriel, 2007 – *Portraits de société XIXe-XXe siècles*, Paris, Citadelles & Mazenot.

BRUANT, Benoît, 2005 – « Le portrait du Grand Patron. Enjeu de la mémoire familiale et collective », *Revue des sciences sociales*, 34, pp. 44-51.

CHALINE, Jean-Pierre, 1982 – *Les bourgeois de Rouen. Une élite urbaine au XIXe siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.

CHARPY, Manuel, 2000 – *Le théâtre des objets. Espaces privés, culture matérielle et identité bourgeoise. Paris, 1830-1914*, thèse en histoire contemporaine, Université François-Rabelais de Tours.

CHARPY, Manuel, 2007 – « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n° 34, pp. 147-163.

CHARPY, Manuel, 2011 – « Matières et mémoires. Usages des traces de soi et des siens dans une grande famille bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e siècle », *Revue du Nord*, tome 93, n° 390, avril-juin, pp. 397-432.

CHARDONNET, Marie-Claude, 2008 – « Le portrait et la hiérarchie académique après 1815 », en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00260123> – consulté le 28 avril 2020.

FRANCASTEL, Galienne et 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, Éditions de Minuit.

L'Art en France sous le Second Empire, 1979 – Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

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

LEHNI, Nadine, 1988 – « Déclin, mort et résurrection du portrait », in *A quoi ressemblons-nous ? Le portrait dans les musées de Strasbourg*, pp. ?

MCCAULEY, Elizabeth Anne, 1994 – *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven et Londres, Yale University Press.

MOULIN, Raymonde, 1976 – « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, 17-3. pp. 383-422.

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

SAGNE, Jean, 1984 – *L'atelier du photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance.

SCHARF, Aaron, 1974 – *Art & photography*, Harmondsworth, Penguin Books.

SCHURR, Géraud, CABANNE, Pierre, 2008 – *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture, 1820-1920*, Paris, Les Éditions de l'amateur (première édition : 1996).

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 ».