



HAL
open science

L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-18

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-18. 2020. hal-02567910

HAL Id: hal-02567910

<https://hal.science/hal-02567910v1>

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.

LES PORTRAITISTES CÉLÈBRES DU XIX^e SIÈCLE

L'essor du portrait au XIX^e siècle a contribué à conférer à certains portraitistes réputés pour leur talent une notoriété, une gloire sans précédent, des artistes chez qui se pressaient les personnes désireuses de voir leur visage transfiguré par leur pinceau. Je vais m'attarder sur quelques-uns de ces peintres célèbres dont les profils et l'activité sont révélatrices non seulement des transformations sociales et politiques à l'œuvre tout au long de ce siècle, mais également de la place acquise dans la société par le registre du portrait.

Comme je l'ai déjà dit précédemment, le portrait du XIX^e siècle n'a pas eu souvent les honneurs de l'histoire de l'art, si bien que nombre des célébrités de cette époque dans ce domaine sont tombées dans l'oubli ou bien sont considérées aujourd'hui comme des représentants ordinaires de l'art académique ou mondain de leur époque. En conséquence, il n'est pas facile de documenter sérieusement leur parcours et leur production. Significatif à cet égard est le luxe de précautions rhétoriques dont se sont entourés les commissaires de la première rétrospective française consacrée en 2003 au peintre Carolus-Duran :

« 'Carolus-Duran' nom 'exotique et sonore', évoque aussitôt 'le' portrait mondain (...). Cependant, lorsqu'on considère la renommée considérable, la carrière exceptionnellement féconde de Carolus-Duran, la réalité s'avère-t-elle si simple, si limitée ? (...) n'est-elle pas susceptible de révéler des perspectives autres que celle du portraitiste mondain, souvent taxé de superficialité ? N'est-il qu'un peintre académique parmi tant d'autres ? Un telle célébrité ne peut-elle être que factice ? N'est-elle pas plutôt le fruit d'une authentique démarche artistique, d'expression variée et méditée ? » (*Carolus-Duran 1837-1917*, 2003 : 15)

Je me suis donc concentré sur quelques peintres non seulement célèbres à leur époque, mais encore bien présents dans les travaux d'histoire de l'art. Leurs carrières respectives s'échelonnent d'un bout à l'autre du XIX^e siècle et même un peu en-deçà et plus largement au-delà : nous débuterons à la fin du XVIII^e siècle avec François Gérard, pour finir avec John Singer Sargent, dans le premier quart du XX^e siècle.

François Gérard (1770-1837)

(largement tiré du catalogue de l'exposition présentée au château de Fontainebleau en 2014 : *Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard (1770-1837) portraitiste*, 2014)

François Gérard débuta sa formation et sa carrière comme tout jeune peintre talentueux et ambitieux de son temps : il entra en 1786 dans l'atelier de David, l'artiste le plus renommé de son époque, et se prépara rapidement au prix de Rome qui ouvrait les portes d'une carrière académique. Classé second en 1789, il ne put se représenter l'année suivante en raison du décès de son père. L'agitation de la période révolutionnaire, ses propres difficultés familiales, l'obligation où il se trouva dès 1793 de subvenir aux besoins des siens, le conduisirent rapidement à faire le deuil de sa carrière académique.

Le portrait s'imposa à lui non seulement parce qu'il lui permettait de gagner sa vie, mais également parce que Gérard débutait sa carrière dans les années post-révolutionnaires. Régime politique instable, le Directoire (1795-1799) fut une période sans commandes publiques de tableaux d'histoire. Très lié avec d'autres jeunes peintres comme lui, au premier rang desquels le peintre de miniatures déjà célèbre Jean-Baptiste Isabey, Gérard s'efforça de revaloriser le portrait pour essayer de le porter au même niveau de considération que la peinture d'histoire. Pour ce faire, il peignit plusieurs portraits sans commandes, en mettant à contribution ses proches ou ses amis.



Gérard,
Portrait de Mme Lecerf (sa cousine),
1794



Gérard,
Portrait de Jean-Baptiste Isabey et sa fille,
1799

Ce dernier portrait, en pied et de grand format, manifestait clairement l'ambition de Gérard d'établir la parité entre le portrait et la peinture d'histoire. Il lui permettait également de manifester sa reconnaissance à Isabey pour les services que ce dernier lui avait rendus.

Gérard n'abandonna pas pour autant l'ambition de faire reconnaître son talent dans la peinture d'histoire et se fit même remarquer au Salon de 1798 avec un tableau mythologique intitulé *Psyché et l'Amour*, peint dans la veine néo-classique de son maître David. Toutefois, d'année en année, ses envois au Salon comportèrent de plus en plus de portraits, pour lesquels il acquit rapidement une grande notoriété. Sa production historique ou mythologique se limita à une dizaine de toiles, certaines achevées sous la contrainte, comme l'immense tableau de 1810 représentant la bataille d'Austerlitz que Napoléon l'obligea à terminer avant d'être autorisé de nouveau à peindre des portraits pour lui. Toutefois, dans l'esprit des critiques, sa maîtrise de la peinture d'histoire rehaussait son talent de portraitiste. Voici par exemple un éloge paru en 1808 dans le *Journal de l'Empire* qui expliquait que la réussite de Gérard comme portraitiste tenait à ce qu'il était aussi peintre d'histoire :

« On s'accorde, et avec raison, sur l'excellence des portraits de M. Gérard. Il en a exposé cette année un grand nombre [11!], mais cela même donne lieu à une confusion de jugements qu'il faut tâcher d'éclaircir. On parle de cet artiste comme d'un simple peintre de portraits, on le compare, on le balance avec ceux qui font le mieux dans ce genre particulier. On ne semble pas remarquer que la différence du peintre de portraits au peintre d'histoire, vient bien moins de l'espèce de sujet dont chacun s'occupe présentement, que de la manière dont il opère, que de la nature et de la durée des premières études. L'un a négligé de bonne heure l'ensemble de la figure, pour ne s'occuper que du visage. Il n'a presque jamais travaillé que d'après des modèles que le hasard lui a offerts : personnages guindés pour se faire peindre, et ordinairement dans un état d'ennui qui dérange et efface les traits. Pour satisfaire ceux qui l'employent, il est obligé de s'arrêter aux détails minutieux, aux petits accidents, à ce qu'il y a de plus faux et de plus laid dans ses modèles ; car c'est surtout par les difformités qu'une figure frappe et se distingue, les accidents de la laideur étant variés à l'infini, tandis que la beauté a ses règles générales, fort simples et en petit nombre. Ajoutés la contrainte de ne pouvoir travailler à son heure, les caprices des gens qui se font peindre, les discours des spectateurs ; c'en est assez à la longue pour fausser le goût le plus juste, étouffer le talent le plus heureux. Au lieu de cela, le peintre d'histoire n'a presque jamais dessiné que d'après des modèles choisis. Il a étudié une à une, dans l'homme tout entier, et avec toute leur énergie, ces passions dont l'empreinte marque plus ou moins dans la physionomie, l'allure, l'habitude du corps de chaque individu. Qu'après cet exercice il vienne faire un portrait, il ne lui faut que passer du général au particulier, descendre du fort au faible.

Ses portraits sont vivants ; la disposition et le caractère des parties apparentes font d'abord deviner toute la personne. Moins frappants quelquefois que les autres, ils retracent les modèles par des impressions plus profondes ; leur effet est indépendant des révolutions rapides de la mode et des ravages du temps ; ils représentent le fond de la physionomie, qui demeure le même sous toutes les sortes de vêtements et à tout

âge. Par la tendance même de ses habitudes, le peintre d'histoire réussit bien surtout aux figures belles et régulières. Tel est le portrait comme le font les grands peintres, comme M. Gérard est depuis longtemps habitué à le faire. » (cité dans *Peintre des rois, roi des peintres...*, 2014 : 20)

Ce qui a servi la transition de Gérard depuis la peinture d'histoire jusqu'au portrait, c'est en particulier le fait d'avoir été le portraitiste de personnages historiques : Napoléon bien sûr, mais également le vaillant et ambitieux Murat dès 1801. A cet égard, Gérard semble avoir eu beaucoup de flair et d'habileté dans le choix de ses modèles. Son ami Isabey, qui l'aida financièrement à ses débuts, l'introduisit auprès de Joséphine de Beauharnais, qu'il avait eue comme élève en dessin dès 1795. Il se lia également avec l'un des cinq dirigeants du Directoire dont il peignit le portrait en 1798. Ses portraits valorisaient également les futures autorités du Musée du Louvre. Il peignit parmi les premiers plusieurs personnages qui devinrent des personnalités de premier plan sous les régimes suivants.

Cette habileté sociale, doublée d'une virtuosité picturale indéniable, permit à Gérard de traverser sans encombre les années post-révolutionnaires et d'aborder l'Empire avec un réseau de relations et une renommée mondaine déjà bien établis.

Sur le plan stylistique, il se démarqua rapidement du classicisme dépouillé de David pour privilégier dans ses portraits l'apparat des accessoires caractéristiques du grand portrait du XVIII^e siècle. Son portrait de Murat en est un bon exemple :



Gérard,
Portrait de Murat,
1801

Ce tableau qui représente le général en pied avec tout le faste de l'uniforme des hussards revêt une signification symbolique, explicitement politique, qui importait aux yeux des nouvelles figures du pouvoir impérial : affirmer, en reprenant le mode de représentation qui était jusque là l'apanage de la royauté et de sa haute noblesse, que c'était le mérite qui le justifiait désormais. Exposé au Salon de 1802, ce portrait fut vanté en ces termes par Denon, le directeur du musée du Louvre :

« Le portrait du général Murat (...) tient de cette belle et grande manière. On pourrait presque être fâché que Gérard fasse si bien le portrait : pour avoir son portrait peint par lui, des personnes qui ne peuvent être refusées, le détournement sans cesse de travaux qui feraient sa gloire, sinon sa fortune » (cité dans *Peintre des rois, roi des peintres...*, 2014 : 60).

Le nouveau pouvoir impérial se servit amplement des propositions iconographiques de Gérard pour asseoir sa légitimité politique et dynastique, grâce en particulier aux portraits de famille dont le peintre était considéré comme le spécialiste depuis son portrait d'Isabey en compagnie de sa fille. Entre 1808 et 1810, il peignit les portraits d'Hortense de Beauharnais – belle-fille et belle-sœur de Napoléon, alors reine consort de Hollande –, de Caroline Bonaparte – sœur de Napoléon, épouse de Murat et alors reine consort de Naples – et de Marie-Julie Clary – épouse de Joseph Bonaparte, alors reine consort d'Espagne –, chacune posant avec ses enfants :



Gérard,
Portrait d'Hortense de Beauharnais,
1808



Gérard,
Portrait de Caroline Bonaparte,
1808 ou 1810



Gérard,
Portrait de Marie-Julie Clary,
1810

Gérard reprenait ainsi une tradition établie une vingtaine d'années auparavant par les portraits de Marie-Antoinette en compagnie de ses enfants (notamment le célèbre tableau peint par Elizabeth Louise Vigée-Le Brun en 1787) qui s'efforçaient de réhabiliter la reine de France en montrant qu'elle assurait la pérennité de la Couronne et qu'elle incarnait un idéal de vertu domestique en posant dans son intérieur (peine perdue dans le cas de Marie-Antoinette).



Elizabeth Louise Vigée-Le Brun,
Marie-Antoinette et ses enfants,
1787

Vigée-Le Brun peignit également le portrait de Caroline Bonaparte et sa fille en 1807 :



Elizabeth Louise Vigée-Le Brun,
Portrait de Caroline Bonaparte et sa fille,
1807

À l'époque de ces trois portraits peints par Gérard, la question de la pérennité de la dynastie Bonaparte était posée car Napoléon n'avait toujours pas d'héritier.

Sous l'Empire, Gérard était LE maître du portrait. Il multiplia les effigies des grands personnages du régime, réactivant de la sorte le portrait de cour de l'Ancien Régime. Accompagnant de son pinceau les conquêtes napoléoniennes, il acquit une renommée internationale qui lui valut de recevoir des commandes du tsar de Russie, du roi de Prusse, ainsi que de dignitaires de toute l'Europe. Sans coup férir, il peignit dès 1814 le portrait en pied du nouveau roi de France Louis XVIII qui ne tarda pas à le nommer premier peintre de sa cour. Gérard conserva ce titre sans discontinuer sous Charles X et Louis-Philippe.

Comme beaucoup d'artistes de son temps qui vivaient grassement du portrait, il se piquait de mépriser cette activité, mais pendant toute sa carrière, il prit soin de valoriser ses portraits auprès du public en les exposant régulièrement au Salon ou en les faisant graver. Les portraits de cour, qu'il s'agît de ceux commandés sous l'Empire ou sous la Restauration, étaient souvent transposés en tapisseries tissées par la manufacture des Gobelins. Ils étaient en outre copiés en de nombreux exemplaires, sous des formats variés, par exemple les portraits en pied réduits en bustes.

Pour satisfaire la demande, Gérard employait plusieurs collaborateurs. Lorsqu'il devait peindre le portrait d'un étranger de passage à Paris, il pouvait se contenter de figurer son visage, laissant à ses petites mains le soin de peindre le reste de la toile. Pour les membres des familles régnantes, peu enclins à lui concéder des séances de pose, il s'arrangeait pour reproduire la même attitude ou la même expression d'un tableau à l'autre tout en changeant la composition de l'ensemble. Il utilisait à cet effet des dessins ou des esquisses de portraits peints précédemment. Durant toutes ces années, son atelier fonctionna comme une véritable manufacture de portraits, apte à répondre le plus rapidement possible aux imprévus comme aux commandes impérieuses.

On trouve relativement peu de portraits de commanditaires bourgeois chez ce peintre de cour. Ceux qu'il réalisa manifestaient quasiment tous des liens d'amitié, qu'il avait nombreux car il tenait salon et menait une intense vie mondaine. Un de ses tous derniers portraits est celui que, de sa propre initiative, il peignit de Lamartine en 1831 :



Lequel Lamartine, bien que flatté d'avoir son portrait de la main d'un artiste aussi fameux, refusa de le payer :

« Jamais comme vous pouvez le croire, écrivit-il à un ami, je ne me serais exposé à avoir six ou huit mille francs, ou même cent louis ou cent écus, à donner pour un portrait ; je ne suis pas assez riche, pas assez fou, et pas assez dénué d'occasions plus utiles d'employer ou mon nécessaire ou mon superflu » (cité dans *Peintre des rois, roi des peintres...*, 2014 : 222).

En revanche, l'écrivain ne rechigna pas à financer lui-même la souscription lancée quelques mois plus tard pour graver le portrait et le diffuser largement.

Cette anecdote en dit long sur les changements qui s'annonçaient dans la clientèle du portrait. Un peintre aussi célèbre et courtisé que Gérard, qui se faisait payer 10 000, 12 000 F. pour le moindre de ses portraits de cour, ne parvenait pas à rentrer dans ses frais auprès d'un écrivain professant les idées progressistes qui contribuèrent à l'affirmation politique de la bourgeoisie. Il y avait là les prémisses d'un basculement dans la clientèle et les conditions de réalisation des portraits. Basculement auquel Gérard, alors à la toute fin de sa carrière, n'était nullement préparé.

Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867)

(largement tiré du catalogue de la rétrospective présentée au Louvre en 2006 : *Ingres*, Paris, Musées du Louvre Éditions-Gallimard, 2006)

Ingres fut très célèbre de son temps. Il finit par cumuler tous les titres, tous les honneurs académiques. La longévité de sa carrière (il mourut à l'âge de 87 ans et peignit jusqu'à sa dernière année de vie) accentua encore le caractère exceptionnel de son parcours. Et pourtant, Ingres se lamenta toute sa vie du sort que lui réserva la critique. Son dilemme est qu'il n'avait qu'une ambition : être reconnu comme un grand peintre d'histoire. Or, même s'il connut quelques succès indéniables avec l'une ou l'autre de ses grandes toiles présentées au Salon, la plupart de ses productions dans ce registre furent loin de faire l'unanimité ; plusieurs furent même sévèrement dénigrées. Dans le même temps, et pour le malheur de son amour-propre, Ingres fut constamment loué pour la réussite de ses portraits qui, tout au long de sa vie, assurèrent l'assise économique de son existence. Voici donc un grand peintre de portrait qui affectait de mépriser ce genre de peinture sans réussir pourtant à s'en passer, soit parce qu'il était tenaillé par l'emprise de la nécessité, soit parce qu'il ne savait pas renoncer aux commandes flatteuses dont il était assailli. Il incarne à lui seul le conflit entre la peinture d'histoire et le portrait qui a traversé tout le XIX^e siècle, mais également l'affirmation de plus en plus incontournable de la bourgeoisie dans la clientèle des portraitistes. L'un des portraits peints par Ingres a été en effet reçu dès son époque comme une icône remarquable de la bourgeoisie triomphante.

Né à Montauban, ce fils d'un peintre et sculpteur local commença son apprentissage à Toulouse, puis, dès l'âge de 16 ans, il monta à Paris pour intégrer à son tour l'atelier de David où il se prépara, comme il était de règle, au prix de Rome qu'il remporta en 1801. Il se manifesta pour la première

fois sur la scène artistique parisienne en 1806, l'année de son départ pour Rome, en exposant au Salon deux portraits et son autoportrait.

Jusque là, tout en s'appliquant à réaliser les tableaux d'histoire exigés par l'Académie pour se présenter au prix de Rome, Ingres n'avait peint que des portraits. Plusieurs raisons expliquent cette orientation qui allait marquer durablement sa carrière :

– Tout d'abord l'ascendant de son père : ce dernier était à la fois sculpteur, décorateur, architecte ; il se mit même aux miniatures après 1800 pour tirer profit de la vogue qui s'affirmait alors. Selon un contemporain :

« Ce bonhomme Ingres exerçait tous les arts, étant du nombre de ces vieux peintres provinciaux gagés par leur ville pour remplir le métier d'habile homme ». (cité dans *Ingres*, 2006 : 97)

Il a probablement transmis à son fils son habileté à conquérir des clientèles et à constituer des réseaux de commanditaires.

– Un peintre débutant, qui n'avait pas encore de commandes, n'avait guère que le portrait pour s'exercer en profitant du concours de ses proches, amis ou collègues d'apprentissage. Ingres, qui s'y était déjà essayé à Montauban et à Toulouse, représenta d'abord des amis de sa ville d'origine ou des condisciples d'atelier. Mais également le maire de Montauban qui se montrait attentif à sa carrière. Il reçut rapidement ses premières commandes dans ce registre.



Ingres,
La Belle Zélie,
1806

A propos de ce portrait, dont ne connaît ni véritablement l'identité du modèle ni les conditions de sa réalisation, Albéric Second, le chroniqueur de *l'Univers illustré*, raconta l'histoire suivante le 3 septembre 1863 :

« Il y a quelques années, le portier de M. Ingres le prévint qu'une vieille femme déguenillée insistait depuis plusieurs jours pour le voir, et que chaque matin il la congédiait, persuadé que c'était une mendicante. [...] Je suis celle qu'on appelait alors *la belle Zélie*. J'ai mangé dans de la vaisselle d'or poinçonnée à mon chiffre, et à présent je n'ai même plus un os à ronger dans mon assiette en terre de pipe. Les années sont venues, et la misère avec elles. De toutes mes richesses gaspillées, il ne me reste que mon portrait, que vous commanda M. le marquis de ***. Elle nomma un diplomate italien qui remplit un rôle fastueux à la cour de Napoléon I^{er}. [...] Ému de pitié, M. Ingres pourvut au plus pressé et dit à l'ex-belle Zélie de lui envoyer son portrait. Cette toile, connue dans l'œuvre du maître sous le titre de la *Dame de 1806*, est visible dans la galerie de M. R****. Cet amateur éclairé l'acheta 15.000 francs, somme qui a payé la dot de la vieille Zélie à [l'Institution de] Sainte-Périne, [à Chaillot], où elle s'est éteinte doucement, ces temps derniers, dans un bon lit bien doux, dans de bons draps bien blancs. » (cité dans le DVD de *Ingres*, 2006)

Les premiers portraits peints par Ingres surprennent par leur diversité de composition, de facture, révélant que le jeune peintre concevait ces essais à partir de visages familiers comme autant d'expérimentations esthétiques. Il était d'usage dans les ateliers que les élèves se prennent pour modèles les uns les autres, de même à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis) où on les y encourageait explicitement. Cette latitude de se servir du portrait lorsqu'on est encore inconnu et qu'on peut disposer du concours bienveillant de son entourage sera largement mise à profit par toutes les générations de peintres et notamment, beaucoup plus tard, par les avant-gardes artistiques.

– Troisième facteur déterminant : Ingres, qui les suivait de près, bénéficia des efforts déployés par Gérard ou Isabey pour donner des lettres de noblesse au portrait. On perçoit clairement son ambition initiale de dépasser à son tour la distinction entre le portrait et la peinture d'histoire dans l'autoportrait qu'il exposa au Salon de 1806 : on ne dispose pas de la version originale de ce tableau peint en 1804 car Ingres le conserva dans son atelier, le modifia sensiblement vers 1850 avant de le céder au cousin de Napoléon III en 1860.

Une copie de 1807 en donne un aperçu qui semble fidèle. Une photographie beaucoup plus tardive laisse apparaître sur la toile l'esquisse du portrait de Jean-François Gilibert, ami du peintre, qu'Ingres avait peint en 1804. Il semble qu'il ait ajouté cette esquisse pour répondre aux critiques virulentes dont son tableau avait été l'objet au Salon. Ainsi pouvait-on lire dans le *Mercure de France* :

« On y voit un artiste devant son chevalet. Il tient à la main un mouchoir qu'il porte, on ne sait trop pourquoi, sur une toile encore blanche, mais destinée sans doute à représenter les objets les plus effrayants, si l'on en juge par l'expression sombre et farouche de son visage. Sur son épaule est jetée une volumineuse draperie qui doit prodigieusement le gêner dans le feu de la composition, et dans l'espèce de crise que son génie paraît éprouver. »

La version finale avait subi de nombreuses modifications.



Julie Forestier,
copie de l'autoportrait d'Ingres,
1807



Charles Marville,
photographie de l'autoportrait d'Ingres,
1849

Ingres,
Portrait de Jean-François Gilibert,
1804



Ingres,
Autoportrait
(version définitive),
1850

Malgré ce coup d'éclat de jeunesse, l'ambition constante d'Ingres était d'être reconnu dans le registre de la peinture d'histoire. Il peignit plusieurs grands tableaux pour répondre aux exigences du prix de Rome, puis à ce que l'Académie attendait de tout pensionnaire à la Villa Médicis. Mais ces exercices obligés ne lui assuraient aucun revenu. Si bien qu'à Rome, il se trouva dans l'obligation de répondre à des commandes de portraits pour gagner sa vie. Sa clientèle était constituée par les dignitaires du pouvoir impérial qui occupait alors la ville ainsi que par les familles françaises influentes. Bien qu'éloigné de Paris, il envoyait ses portraits au Salon afin de se constituer un réseau solide de clients potentiels et d'amateurs de ses œuvres. Il avait beau professer son mépris pour le registre du portrait, il s'y adonnait avec efficacité et professionnalisme.

Il demeura en Italie jusqu'en 1820, c'est-à-dire bien au-delà de son séjour obligé à la Villa Médicis. Il s'était lié autant qu'il le pouvait avec Murat, alors roi de Naples. Aussi cynique qu'il avait pu l'être son père qui, bien que proche des idées de la Révolution française, était passé sans hésiter au soutien de l'Empire, Ingres accueillit avec le même opportunisme la chute de Napoléon I^{er} et le rétablissement de la monarchie. Il y perdit pourtant beaucoup car plusieurs des commandes qui lui avaient été passées par la cour de Naples ne lui furent pas payées. C'est pendant son long séjour italien qu'il développa le genre du portrait dessiné dans lequel il excellait. Il en réalisa plus de 500, bien qu'il les considérât comme des travaux purement alimentaires.



Ingres,
Aperçu de ses portraits dessinés

Bref, son retour à Paris s'annonçait sous des auspices peu favorables et il lui fallut le soutien de divers protecteurs, dont François Gérard, pour rentrer en grâce auprès du nouveau régime. Peindre des portraits constitua de nouveau le meilleur moyen pour Ingres de s'assurer des revenus réguliers.

A compter de son retour à Paris, il reçut de multiples signes de reconnaissance académique, quelques succès critiques et autant de désaveux qu'il supportait très difficilement. A Rome, il avait découvert la peinture des primitifs italiens, des artistes de la Renaissance, et était tombé en ravissement devant les toiles de Raphaël qu'il considéra définitivement comme son maître. Dans le contexte artistique des années 1800, dominé par le néo-classicisme de David, la distance prise par Ingres passa pour rétrograde, voire pire. Ainsi, le portrait qu'il avait peint en 1806 de Napoléon I^{er} sur le trône impérial fut-il assassiné par la critique en raison de ses références à l'art byzantin ou à « l'esthétique des primitifs ».



Selon un envoyé du ministre de l'Intérieur :

« Autant que je puisse me rappeler les traits de l'Empereur, que je n'ai pas vu depuis trois ans, le portrait de Mr Ingres ne ressemble aucunement. (...) L'auteur en adoptant le style des Images de Charlemagne a voulu imiter jusqu'au style de cette époque de l'art. Quelques artistes qui admirent le style simple et grand de nos premiers peintres le loueront d'avoir osé faire un tableau du XIV^e siècle : les gens du monde le trouveront gothique et barbare. » (cité dans *Ingres*, 2006 : 144)

Le tableau ne fut pas offert à Napoléon qui, d'ailleurs, refusait nombre de portraits faits de lui.

A partir des années 1820-1830, le style ancien, « gothique », d'Ingres gagna les faveurs de la critique qui y voyait une saine réaction contre les idées jugées extrémistes des romantiques. Toutefois, cette éclaircie ne fut pas durable et Ingres vit bientôt certaines de ses plus grandes compositions jugées sévèrement au Salon. Ce qui motiva sa décision de repartir en Italie où il obtint

en 1835 de diriger la Villa Médicis. Entre-temps, il avait accepté plusieurs commandes publiques et en avait refusé tout autant. Le bonhomme n'était pas facile.

Ingres ne fut pas un peintre de cour comme l'avait été Gérard. Il ne fut guère sollicité pour réaliser le portrait des nouveaux monarques (hormis pour le sacre de Charles X) ni de leur famille. C'est ainsi qu'il en vint à dépendre surtout d'une clientèle privée. En 1832, il exposa au Salon un portrait qui allait faire date : celui de Louis-François Bertin.



Cet homme était le puissant directeur du *Journal des débats*, soutien actif de la Monarchie de Juillet. M. Bertin avait défendu Ingres dans ses querelles contre les critiques d'art, affirmant :

« Il y a de fort belles choses, toujours dans cette imitation des vieilles écoles romaines et florentines. »
(cité dans *Ingres*, 2006 : 234)

L'un de ses fils, qui était entré dans l'atelier créé par Ingres, avait introduit le peintre dans l'intimité du patron de presse.

Ce portrait marqua une nette inflexion picturale : Ingres délaissait son goût pour les accessoires, le rendu brillant des étoffes, les compositions complexes :



Ingres,
Portrait de Mme de Sennones,
1814

au profit de portraits plus sobres, sans décor, centrés sur le modèle.

L'accouchement de ce portrait, comme de beaucoup d'autres, fut long et difficile : Ingres rechercha longuement la meilleure pose, sans succès. Selon le témoignage de M. Bertin lui-même (véridique ou réinventé pour les besoins de la légende artistique) :

« il pleurait(...) et je passais mon temps à le consoler. Enfin, il fut convenu qu'il recommencerait. Un jour qu'Ingres dînait ici, nous prenions, comme aujourd'hui à cette même place, le café en plein air. Je causais avec un ami et j'étais, paraît-il, dans la pose du portrait. Ingres se lève, s'approche de moi, et me parlant presque à l'oreille : 'Venez poser demain, me dit il, votre portrait est fait'. »

Ingres dessina également les motifs du cadre.



Ingres, qui se méfiait désormais des diatribes du Salon, inaugura avec ce portrait une nouvelle forme de présentation de ses œuvres : il l'exposa quelques jours dans son atelier auprès d'un public choisi, chargé de fait de construire la renommée du tableau avant de le livrer au grand public. L'inquiétude n'était pourtant pas de mise dans ce cas puisque, dès son exposition au Salon, ce portrait connut un succès public considérable :

« Depuis un mois, pouvait-on lire en avril 1833 dans la *Revue des deux mondes*, la foule des promeneurs, prenant exemple sur l'admiration des hommes sérieux, se presse autour du portrait de M. Bertin l'Aîné. »

Un autre critique écrivit que ce portrait était « devenu un portrait populaire, un portrait en chair et en os, un portrait qui marche et qui parle » (*L'Artiste*).

Manet verra dans ce portrait le « bouddha de la bourgeoisie cossue, repue, triomphante ».

La renommée d'Ingres comme portraitiste éclipsa définitivement le talent que lui voulait faire reconnaître dans le grand genre de la peinture d'histoire.

« Parce que j'ai peint des portraits de Bertin et Molé, écrivait-il en 1841, tout le monde en veut, en voilà six que je refuse ou que j'élude, car je ne puis les souffrir ». (cité dans *Ingres*, 2006 : 280)

Mais il ajoutait :

« Cependant je n'ai pu refuser de peindre le duc d'Orléans, ce prince pour moi si aimable mécène et auquel je ne pourrai jamais rien refuser. » (*Ibidem*)

L'ambivalence du peintre est tout entière contenue dans l'opposition entre ces deux phrases.



Ingres,
Portrait du duc d'Orléans,
1842

Ce portrait du fils de Louis-Philippe, qui était destiné à lui succéder – figure charismatique d'un prince éclairé, partisan des réformes et amateur d'art – ajouta encore, s'il était besoin, à la gloire du peintre puisque, à peine le tableau terminé, le duc d'Orléans mourut dans un accident. Dans ces conditions, le portrait peint par Ingres gagna une intensité dramatique considérable qui justifia une multitude de commandes de copies. Pendant plus d'un an, l'atelier d'Ingres travailla sans discontinuer pour y répondre.

« Je termine, écrivait-il fin 1843, dans ce moment la 5^e copie du Duc d'Orléans, tu sais combien j'aime à faire des portraits, vois comme je suis heureux ! » (cité dans *Ingres*, 2006 : 283)

Au total, on en a recensé 18.

Tout en refusant la plupart des demandes qui lui étaient faites, Ingres continuait d’accepter celles qui le flattaient le plus ou qu’il justifiait par les liens de l’amitié. Ainsi peignit-il le portrait de son ami l’architecte Baltard ainsi que de sa femme, mais également celui de la baronne de Rothschild qui, avec son mari, incarnait alors la plus grosse fortune privée de France, ou encore de Mme Moitessier, épouse d’un riche banquier, dont il donna deux versions. En aparté, Ingres qualifiait celles-ci de « grandes poupées de marchandes de modes comme robes et falbalas ». Hypocrisie ou mauvaise foi, car il adorait la mode et la haute couture.



Ingres,
Portrait de la baronne de Rothschild,
1848



Ingres,
Portrait de Mme Moitessier,
1851



Ingres,
Portrait de Mme Moitessier,
1856

Ces derniers portraits fastueux inauguraient l’opulence sans retenue qui allait caractériser la grande bourgeoisie sous le Second Empire.

Les deux phares du portrait de la fin du XIX^e siècle : Léon Bonnat et Carolus-Duran

Ces deux peintres ont en commun d’avoir régné sur le portrait à partir des années 1870, le premier dans le registre du portrait officiel, le second dans celui du portrait mondain. Autre point commun : aucun ne fit une carrière académique à une époque, il est vrai, où l’Académie comme filière de formation, mode de sélection et instance de consécration était de plus en plus contestée et contournée. Enfin, ils brossèrent l’un comme l’autre le portrait de la bourgeoisie installée au pouvoir et dans les sphères de l’économie, en France comme à l’étranger.

Léon Bonnat (1833-1922)

Il débuta sa formation en Espagne où résidaient ses parents (son père était libraire), puis à l'École des Beaux-Arts à partir de 1854. Ses trois tentatives pour obtenir le prix de Rome ne lui permirent de décrocher que le deuxième prix en 1857. Il voyagea néanmoins en Italie, puis plus tard au cours de sa vie en Espagne, au Moyen Orient...

Il se fit d'abord connaître, avec un certain succès, pour ses tableaux religieux et ses scènes de genre orientalistes.



Adolphe Giraudon,
L'atelier de Léon Bonnat,
date ?

« Ce n'est que plusieurs années après son retour à Paris, en 1874, que la commande du portrait de Thiers transforma sa vie. L'énorme succès que remporta cette lugubre effigie du président redingoté de noir fit de lui, durant un demi-siècle, le portraitiste des présidents de la République et du monde officiel. »
(Crespelle, 1966 : 95)



Léon Bonnat,
Portrait de Thiers,
1874

Aucun signe extérieur, aucun décor, rien que la silhouette sombrement vêtue de ce petit homme qui venait de quitter la présidence de la République (1871-1873). Selon un critique de l'époque :

« Il est bien de notre temps ce *petit bourgeois* en lunettes ! Et les temps à venir se pencheront avec une avide curiosité vers sa figure. Le regard concentré, la bouche étonnante par sa ligne sinueuse, serrée, soucieuse, dans une attitude où se sent une arrière-pensée de lutte, mais où le combattant semble mesurer l'adversaire avec un certain dédain, tel nous apparaît l'illustre vieillard. » (Duranty, dans *La Gazette des Beaux-Arts*, lorsque Bonnat exposa le portrait de Thiers au Salon de 1877)

Quelle était la signification symbolique de cette formule de portrait que Bonnat reproduisit à l'envi pour répondre aux commandes des principales figures du pouvoir républicain ? Incarnée par des présidents qui se succédaient rapidement, la République souffrait d'« invisibilité » (Fix, 2015) ; elle ne pouvait pas s'incarner dans une personne irremplaçable comme l'avaient fait la royauté ou l'Empire ; de surcroît, l'idéal républicain promettait à chaque citoyen qu'il pouvait être élu, c'est donc le mérite de l'individu qui primait, pas son costume de fonction. Représenter le président de la République habillé comme un bourgeois ordinaire, c'était une manière de rendre visible l'ambition égalitaire du nouveau régime.



Léon Bonnat,
Portrait de Jules Grévy,
1880



Léon Bonnat,
Portrait d'Armand Fallières,
1907



Léon Bonnat,
Portrait de Gambetta,
1888 :
peint six ans après sa mort

Ce rigorisme républicain n'était plus de mise lorsqu'il s'agissait de représenter des banquiers, des prélats ou des artistes. Souvent à la demande du client, Bonnat introduisait alors des éléments de décor ou de costume qui faisaient référence, de manière plus ou moins ostentatoire, au statut, à la profession ou à la position sociale de son modèle.



Léon Bonnat,
Portrait du banquier Isaac Pereire,
1878 :
sur la table, une horloge avec une figure allégorique
du Travail

Contraste avec le portrait de Mme Pereire par Cabanel, qui avait décoré leur demeure :



Alexandre Cabanel,
Portrait de Mme Pereire,
1859 :
robe de soirée, bijoux discrets



Léon Bonnat,
*Portrait du général Henri d'Orléans,
duc d'Aumale* (un des fils de Louis-Philippe),
1880 :
en uniforme d'apparat



Le même en 1890 :
de profil avec seulement ses armoiries



Léon Bonnat,
*Portrait du cardinal La Vigerie*¹,
1883 :
la plume à la main



Léon Bonnat,
Portrait de Jules Ferry,
1888



Léon Bonnat,
Portrait du peintre Léon Coignet,
vers 1870

Léon Bonnat exposa le portrait du cardinal au Salon de 1888 en même temps que celui de Jules Ferry. Ou le subtil sens politique d'un portraitiste de premier plan.

Sans surprise, les portraits de femmes étaient beaucoup plus fastueux que ceux des hommes.

¹ Prélat légitimiste qui d'un côté luttait pour l'abolition de l'esclavage et de l'autre servait la politique du pape en faveur d'une coexistence pacifique entre l'Église et la République. Très populaire à cette époque.



Léon Bonnat,
Portrait de Mme Bishoffsheim,
1877 :
épouse d'un banquier belge



Léon Bonnat,
Portrait de Mlle de Nouille,
1884



Léon Bonnat,
Portrait de Mme Léopold Stern,
1879 :
autre épouse de banquier parisien

Léon Bonnat peignit quelque 500 portraits, ce qui en fait le portraitiste le plus prolifique du XIX^e siècle. Sa célébrité dans ce registre était telle que c'était devenu une forme de consécration que d'être portraituré par lui.

« Quand vous serez bien pénétrée de l'acte que vous allez accomplir, conseillait un journaliste à une jeune femme désireuse d'avoir son portrait par Bonnat, commandez une 'robe-portrait-de-Bonnat' ; il y a des modèles spéciaux. Faites-vous recommander par un général, un ministre ou un ambassadeur, et alors, mais alors seulement, M. Bonnat consentira à vous peindre debout, raide comme un piquet, brillante comme un cristal et éclairée par en haut. » (cité dans Crespelle, 1966 : 97)

Autre anecdote qui donne la mesure de la popularité du portraitiste, racontée cette fois par Ambroise Vollard, le célèbre marchand d'art :

« J'étais dans l'atelier de John Lewis Brown [peintre français d'origine écossaise] quand entra quelqu'un qui, saisissant les deux mains du peintre, lui dit :
'Savez-vous que vous m'avez positivement sauvé de la ruine ?
– Moi ? fit l'artiste.
– Vous rappelez-vous qu'un jour je vous ai demandé d'obtenir de Bonnat qu'il fasse une esquisse de moi pour dix mille francs ? Qu'est-ce que vous avez pensé de ça ?
– Ce que j'en ai pensé ? Je me suis dit : 'Faut-il être riche pour sortir des dix mille francs comme ça !'
– Qu'auriez-vous donc dit, mon bon Lewis, si vous aviez pu savoir dans quelle situation je me débattais. J'allais sauter d'un moment à l'autre quand m'est venue l'idée de ce portrait par Bonnat ...
Coup de théâtre : lorsqu'on a lu dans *Le Figaro* et dans *Le Gaulois* que l'éminent portraitiste des rois et des illustrations de la République travaillait à l'effigie du 'grand banquier' vous pensez si ça en a bouché un coin à tous ceux qui se préparaient à m'exécuter. J'ai trouvé instantanément, pour me remettre à flot, tout l'argent que j'ai voulu ! » (cité dans *Ibidem*)

Dix mille francs, ce n'était pas cher pour un portrait peint par Bonnat ; habituellement, il demandait trente, quarante et même cinquante mille francs pour un portrait, comme celui du président Fallières.

Avoir son portrait peint par Bonnat devint un véritable gage de réussite dans la vie, une forme de consécration sociale. Les écrivains s'en emparèrent comme d'un attribut qui à lui seul permettait de caractériser leurs personnages. Ainsi, Octave Mirbeau, dans sa pièce *Les affaires sont les affaires* (1903), en place un dans le salon du personnage principal, l'industriel Isidore Lechat : il s'agit d'un portrait en pied éclairé par deux réflecteurs électriques (autre équipement de luxe à cette époque) que son propriétaire ne manque pas de vanter à ses visiteurs :

« Isidore, les voyant en contemplation devant son portrait. Un Bonnat, mes enfants... comme les présidents de la République... Attendez... attendez !... (Il allume les deux réflecteurs électriques. Se reculant pour juger de l'effet.) Tenez !... D'ici ?... Qu'en dites-vous ?
Phinck. Superbe... Puissant !
Grugg. Et quelle ressemblance !
Isidore, tapant sur l'épaule de Grugg. Trente-cinq mille, mon vieux !... C'est une page, hein ?... »
(Acte II, scène 10)

Léon Bonnat termina sa carrière institutionnelle comme directeur de l'École des Beaux-Arts de 1905 jusqu'à sa mort.

Charles-Auguste-Émile Durant, dit Carolus-Duran (1837-1917)

Ce provincial d'origine modeste – ses parents étaient aubergistes à Lille – acquit sa formation de peintre à l'Académie de sa ville natale, puis dans l'atelier d'un élève de David, avant de venir s'installer à Paris où il adopta son pseudonyme. Il compléta son bagage pictural en copiant des tableaux de maîtres au Louvre, puis en Italie et en Espagne – où il découvrit le peintre qui allait constituer son modèle toute sa vie : Velázquez. Sa carrière se déroula entièrement hors de l'Académie. En revanche, il fut introduit très rapidement dans les cercles artistiques parisiens où il fréquenta Fantin-Latour, connu au Louvre, et Manet, dont il fut l'un des fidèles.

Sous le titre : *La dame au gant*, il exposa au Salon en 1869 un portrait de son épouse qui fit sensation :



Carolus-Duran,
La dame au gant,
1869

Sa renommée de portraitiste était lancée, aussitôt confirmée par son nouveau succès au Salon l'année suivante avec cette fois *La dame au chien* (Mme Feydeau, seconde épouse du père de Georges Feydeau).



Carolus-Duran,
La dame au chien,
1870

Fréquentant depuis son arrivée à Paris, la mouvance d'artistes comme Fantin-Latour ou Manet qui renouvelaient le réalisme, Carolus-Duran manifesta de l'intérêt pour les avant-gardes artistiques et soutint même officiellement Manet dans ses démêlés avec le jury du Salon. En 1877, ils échangèrent leurs portraits pendant un été de villégiature, Carolus-Duran se risquant à cette occasion à des libertés stylistiques dont il n'était pas coutumier.



Manet,
Portrait de Carolus-Duran,
1877



Carolus-Duran,
Portrait de Manet,
1877



Carolus-Duran,
Portrait de Manet,
1877

Car sa réussite tient à ce qu'il cultivait prudemment un « juste milieu » qui distinguait ses productions de la rigidité académique sans pour autant trop effaroucher ses commanditaires. Comme l'exprimait Zola avec une pointe de mépris :

« Carolus-Duran est un adroit ; il rend Manet compréhensible au bourgeois, il s'en inspire seulement jusqu'à des limites connues, en l'assaisonnant au goût du public. Ajoutez que c'est un technicien fort habile, sachant plaire à la majorité. Il jouit d'une grande renommée (...) : c'est celle d'un artiste dont on craint encore quelque incartade peu convenable. (...) Bref, c'est un talent très intéressant mais d'une originalité douteuse. » (« Une exposition à Paris », *Le Messager de l'Europe*, juin 1875)



Carolus-Duran,
Portrait de Mme Saintelette,
dit la Dame rousse,
1871

Ainsi dans son portrait de Mme Saintelette, il reprend une composition inspirée des portraits d'Ingres, mais en y introduisant des contrastes de couleurs marqués, sur lesquels Zola, déjà, avait ironisé en 1872 :

« Mais où l’admiration éclate c’est devant les deux portraits de femme de M. Carolus-Duran. Un surtout, une dame de la halle devenue comtesse [information invérifiable], assise sur un canapé de satin marron, avec une robe de velours noir, chargée d’une tunique de satin violet, avec un éventail rose et un nœud jaune à la poitrine, le tout sur un tapis vert pomme. L’artiste avait-il besoin de mettre une femme dans tous ces décrochez-moi-ça éclatants, à sa place, je les aurais simplement étalés par terre, pour cacher le vert cru du tapis. J’oubliais de vous dire que la dame est rousse, une couleur de plus. » (cité dans *Carolus-Duran 1837-1917*, 2003 : 108)

Carolus-Duran devint le portraitiste de la meilleure bourgeoisie, de la société mondaine de son époque. Il sut tirer parti des relations qu’il nouait pour développer son négoce de portraits. Ainsi de la famille Feydeau, dont le père Ernest, enrichi par le succès de ses romans et les biens de sa première épouse, « mena grand train et, pour affirmer sa réussite, ne négligea pas de se faire peindre et de faire peindre les siens. Carolus-Duran vint ainsi défiler devant son chevalet les différents membres de la famille » (*Carolus-Duran 1837-1917*, 2003 : 96). Sa fille se maria d’ailleurs avec Georges Feydeau.



Carolus-Duran,
Portrait de sa fille avec ses enfants,
1897

Il sut également peindre fort à propos le portrait de marchands d’art susceptibles de valoriser ses intérêts.

A partir de 1870, la clientèle huppée de Carolus-Duran lui assura un train de vie somptueux d’artiste mondain. Son atelier se situait à proximité immédiate du Bois de Boulogne où il se promenait régulièrement à cheval ; en été, il prenait les eaux dans les stations à la mode ; en automne et pendant une partie de l’hiver, il séjournait dans sa propriété de Saint-Aygulf sur la Côte d’Azur. Il s’y adonnait à des productions plus libres qu’il ne manquait jamais de rentabiliser une fois revenu à Paris. Ainsi d’une étude d’après son jardinier qu’il exposa au Salon en 1894 comme un véritable portrait, au risque de choquer la critique et le public :



Carolus-Duran,
Portrait de son jardinier,
1893

« D’aucun ont dû juger fort impertinente, dans ces salons, l’entrée du villageois au cuir tanné, en habit de travail que M. Carolus-Duran nous présente comme son jardinier. (...) Du reste, autour de l’homme des jardins se pressaient des notabilités de la vie parisienne en assez grand nombre pour satisfaire à toute la curiosité des visiteurs. » (dans la *Revue Encyclopédique* – cité dans *Carolus-Duran 1837-1917*, 2003 : 180)

Ce tableau fut acheté par un gentleman irlandais qui se piquait d’horticulture ; à la recherche d’un artiste parisien pour peindre son portrait, il jeta son dévolu sur Carolus-Duran.

La renommée du peintre dépassa très vite les frontières. Il était connu et célébré dans toute l'Europe et peut-être plus encore au Nouveau Monde. Dans son atelier, il accueillait de nombreux élèves dont un part importante de Britanniques et d'Américains. Paris était alors considérée comme la capitale du portrait vers laquelle convergeaient quantité de jeunes étrangers ambitieux. Parmi ses élèves, Carolus-Duran compta notamment un peintre américain promis au plus bel avenir John Singer Sargent. Celui-ci peignit en 1879 un portrait du maître qui lui valut au Salon une médaille d'honneur, récompense rare pour un artiste aussi jeune (il n'avait que 23 ans). Ce portrait voyagea pendant trois ans aux États-Unis, en Grande-Bretagne, en Europe, avant d'être exposé de nouveau à Paris, renforçant du même coup la notoriété internationale de Carolus-Duran.



John Singer Sargent,
Portrait de Carolus-Duran,
1879

En 1898, ce dernier traversa l'Atlantique, non sans voir obtenu au préalable l'assurance de pouvoir y peindre au moins cinq portraits. Il fut accueilli à New York avec tous les honneurs, ses faits et gestes couverts par la presse. Il réalisa en fait sept portraits qui lui furent payés entre 4000 et 8000 dollars chacun (1 dollar valait alors environ 5 francs). Carolus-Duran y retourna en 1899 avec un tel afflux de commandes qu'il devait assurer trois séances de pose le matin et deux l'après-midi. Le marché américain était alors le plus rentable. Même les portraits d'Américains peints à Paris étaient vendus plus cher parce que ces commanditaires disposaient de moyens financiers nettement supérieurs à ceux des Européens.

Bien qu'ayant fait toute sa carrière en dehors de l'Académie, Carolus-Duran fut nommé en 1905 directeur de la Villa Médicis, poste qu'il occupa jusqu'en 1913. Sa nomination, faute d'autres candidats, est un signe parmi de nombreux autres du déclin en cours de l'institution académique.

John Singer Sargent (1856-1925)

Tiré pour l'essentiel de Richard Ormond, Eliane Kilmurray, *John Singer Sargent, The Early Portraits, Complete paintings, volume I*, 1998, et de *Peintres de lumière. Sargent/Sorolla*, 2007.

Sargent vint à Paris en 1874 pour se former dans l'atelier de Carolus-Duran qui accueillait beaucoup de jeunes Américains, tout en postulant à l'École des Beaux-Arts où s'enseignait l'art académique. Il en suivit les cours dès cette année.

C'était un pur produit d'une classe aisée cosmopolite : son père était un chirurgien américain renommé. A la suite du décès de leur premier enfant, sa mère fit une dépression. Les Sargent partirent alors voyager en Europe dont ils ne revinrent pas, menant une vie nomade d'un pays à l'autre malgré un pied à terre à Paris. John Singer Sargent naquit à Florence.

Au-delà de leur cas personnel, c'est l'époque où les riches Américains de la côte Est redécouvraient l'Europe et sa culture. Voyager en Europe faisait désormais partie du parcours de formation des jeunes gens de bonne famille. Ces expériences constituent par exemple la trame narrative des romans de Henry James dont Sargent sera l'ami.

Talent précoce, reconnu et encouragé par Carolus-Duran, John Singer Sargent fit toute sa carrière en dehors de l'Académie parce qu'il était étranger et que le champ de l'art était alors en plein bouleversement. D'ailleurs, il continua de voyager beaucoup en Europe, en particulier en Espagne où il découvrit Velázquez qui devint sa référence artistique. Toutefois, pendant ses premières années parisiennes, jusqu'en 1885, il misa essentiellement sur le Salon pour asseoir sa réputation professionnelle et gagner des commanditaires privés. Sa virtuosité technique, ses manières raffinées, sa maîtrise parfaite du français, son aura exotique d'Américain assurèrent rapidement sa notoriété.

Les premiers portraits qu'il exposa au Salon étaient conçus comme autant de recherches esthétiques. Pour les réaliser, il bénéficia du concours de personnes ouvertes aux nouvelles tendances de l'art :



John Singer Sargent,
Portrait de Mme Édouard Pailleron
(épouse d'un dramaturge célèbre),
1879

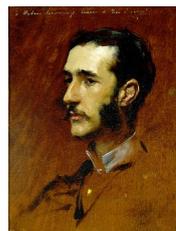
John Singer Sargent peignit ce portrait en plein air pour affirmer une ambition moderniste, à une époque où la pratique de la peinture hors des ateliers, directement sur le motif, était devenue la marque de fabrique des nouveaux courants réalistes ou impressionnistes.



John Singer Sargent,
Portrait de Mme Ramon Subercaseaux,
1880-81 :
épouse du consul du Chili, écrivain, peintre,
qui lui commanda le portrait de sa femme
après avoir apprécié au Salon
le portrait de Mme Pailleron



John Singer Sargent,
Esquisse du portrait de Ramon Subercaseaux,
1880 :
peinte lors de leur voyage à Venise



John Singer Sargent,
Autre esquisse de portrait de Ramon Subercaseaux,
1880 :
peinte lors du même voyage

Le portrait de Mme Subercaseaux valut à Sargent une médaille d'honneur au Salon de 1881.



John Singer Sargent,
La Dame à la rose,
1882 :

portrait de de son amie (amante ?) Louise Buckhardt ;
style en référence à Velázquez et peut-être au peintre
flamand Frans Hals, dont on redécouvrait l’œuvre



John Singer Sargent,
Portraits d’enfants,
1882 :

les filles de Edward Darley Boit,
peintre américain qui se partageait
entre Boston, Londres et Paris,
ami de Sargent

Ces multiples essais, globalement bien reçus au Salon, même si certains furent plus discutés que d’autres, permettaient à Sargent de tester le marché, de voir quelles options esthétiques étaient jouables dans le cadre des relations de commande qu’impliquait nécessairement le registre du portrait. Il peignait surtout des portraits de femmes, qui lui ménageaient plus de liberté. Plusieurs hommes, qui lui commandèrent le portrait de leur épouse, préférèrent, quant à eux, solliciter des peintres plus « robustes » ou déjà reconnus, comme Bonnat ou Bouguereau, pour exécuter leur propre portrait.

Jusqu’au scandale du *Portrait de Mme Gautreau*, dite *Mme X*, 1883-84, au Salon de 1884 :



D’origine américaine, mais installée en France depuis des années, épouse d’un banquier, cette femme très belle était une excentrique notoire au sein de la bonne société parisienne. Son physique et sa réputation attirèrent Sargent qui la pressa de lui laisser peindre son portrait. Il écrivait à un ami en 1882 :

« J’ai très envie de peindre son portrait et j’ai des raisons de penser qu’elle pourrait me l’autoriser et qu’elle attend que quelqu’un lui propose cet hommage à sa beauté. Si tu es *bien avec elle* [en français] et que tu la vois à Paris, tu pourrais lui dire que je suis un homme d’un talent prodigieux. » (je traduis)

L’élaboration de ce portrait lui prit deux ans, notamment pendant l’été 1883 dans la résidence d’été des Gautreau, à « se débattre avec la beauté impossible à peindre et la désespérante paresse de Madame Gautreau » (je traduis). Le résultat plut à son modèle qui, en privé, parla d’un chef-d’œuvre. Mais dès son exposition au Salon de 1884, ce portrait déclencha un scandale : on critiqua son esthétique, mais également son érotisme « débridée » (à cause de la fameuse bretelle tombée sur l’épaule). Sous-jacent, perçait également le dépit de voir une Américaine voler la vedette aux plus belles femmes de la capitale.



Photo du tableau
sur laquelle on voit la fameuse bretelle
tombant sur l'épaule –
retouchée sur la version finale du tableau
montrée ci-dessus

Mme Gautreau fit immédiatement machine arrière. Dès le jour de l'ouverture, sa mère se précipita en larmes chez Sargent pour se lamenter :

« Ma fille est perdue, (...) tout Paris se moque d'elle. Mon gendre sera forcé de se battre. Elle mourra de chagrin. »

Elle espérait faire enlever le tableau du Salon, mais c'était impossible.

Sargent fut très affecté par ce scandale public, lui qui toute sa vie considéra ce portrait comme ce qu'il avait réussi de mieux. Il le conserva longtemps dans son atelier.



Auguste Giraudon,
Photographie de l'atelier de Sargent,
vers 1884

Il envisagea aussitôt de quitter Paris. A partir de 1885, il s'établit à Londres qui représentait un moyen-terme adapté à ses allées et venues entre la France et l'Amérique.

Depuis le début de sa carrière, Sargent exposait certaines de ses œuvres aux USA, mais également en Grande-Bretagne où l'accueil fut moins encourageant. Malgré le soutien de plusieurs familles libérales, ouvertes aux innovations modernistes, il était perçu comme « trop français », assimilé au courant impressionniste. Au milieu des années 1880, sa gloire parisienne pâlisait, la reconnaissance et les commandes peinaient à venir en Angleterre. C'est alors que ses deux visites aux USA en 1887-1888 et en 1890 lancèrent d'un coup son succès international comme portraitiste.

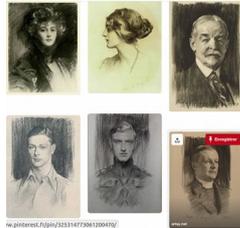
Un portrait symbolise ce succès : celui de *Lady Agnew of Lochnaw (1892)* :



Il représente « la synthèse atteinte par Sargent dans les années 1880, entre expériences impressionnistes et exigences du portrait classique ». Il deviendra le prototype de nombreux portraits de femmes à venir.

La décennie 1890 vit Sargent voyager constamment d'une rive à l'autre de l'Atlantique pour répondre à des commandes ininterrompues de portraits qu'il se faisait payer de plus en plus cher. En l'espace de dix ans, ses prix avaient quadruplé. C'est aux USA qu'il pratiquait les tarifs les plus élevés. Il menait alors une vie de célébrité, « apparenté aux concertistes internationaux, tournant de capitale en capitale, courant le cachet » (Crespelle, 1966 : 115).

Pour satisfaire au plus vite la demande insatiable de ses clients, il dessina des centaines de portraits au fusain, qu'il appelait des « *mug shots* », i.e. photos d'identité (*mug* : trogne, bouille). Il en réalisa environ 500, autant que de portraits dessinés par Ingres.



John Singer Sargent,
Aperçu de ses *mug shots*

A l'aube du XX^e siècle, sa renommée internationale, jointe au style plus convenu qu'il pratiquait, lui valut bientôt des commandes de la part de représentants de familles aristocratiques britanniques qui avaient une longue tradition de portraits d'apparat. On lui commanda des portraits destinés à prendre place dans certains des palais les plus prestigieux du royaume ; on attendait de lui qu'il se conforme à un style hérité de Gainsborough ou Van Dick. Les tableaux peints par Sargent pour ces commanditaires combinent habilement divers éléments de décor signalant l'appartenance à la noblesse (colonnades, balustrades, tentures, draperies) et des touches de couleur vives, un rendu réaliste résolument modernes.



John Singer Sargent,
*Portrait d'Arthur George Maule Ramsay,
Lord Dalhousie,*
1900 :
on remarque la limite du bronzage sur le front

Dans le même temps, de l'autre côté de l'Atlantique, il peignait les portraits des présidents Theodore Roosevelt (1903) ou Woodrow Wilson (1917).



John Singer Sargent,
Portrait de Theodore Roosevelt,
1903



John Singer Sargent,
Portrait de Woodrow Wilson,
1917

Vers 1900, il abandonna le portrait au profit des tableaux de paysage et des peintures murales, sauf pour ses amis et « ceux dont il ne pouvait feindre d'ignorer les prières pressantes » - dilemme récurrent du portraitiste célèbre.

Bibliographie

Carolus-Duran 1837-1917, 2003 – Paris, Réunion des musées nationaux.

CRESPILLE, Jean-Paul, 1966 – *Les Maîtres de la Belle Époque*, Paris, Hachette.

FIX, Florence, 2015 – « Mon portrait par Bonnat : imaginaire scénique de l'homme politique républicain », in Isabelle Barbéris et Florence Fix (éd.), *Le Parasite au théâtre*, Paris, Orizons, coll. Universités, p. 9-18.

Ingres, 2006 – Paris, Musées du Louvre Éditions-Gallimard.

ORMOND, Richard, KILMURRAY, Eliane, 1988 – *John Singer Sargent, The Early Portraits, Complete paintings, volume I*, New Haven, Londres, Yale University Press.

Peintre des rois, roi des peintres. François Gérard (1770-1837) portraitiste, 2014 – Paris, Réunion des musées nationaux.

Peintres de lumière. Sargent/Sorolla, 2007 – Paris, Paris Musées.