



**HAL**  
open science

## L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-19

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

| Sylvain Maresca. L'art en personne-Pour une histoire sociale du portrait-19. 2020. hal-02615308

**HAL Id: hal-02615308**

**<https://hal.science/hal-02615308v1>**

Preprint submitted on 22 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.

## LE PORTRAITISTE ET SON MODÈLE

Dans la pleine acception du terme, le portrait découle d'une commande : un individu sollicite un peintre (ou un sculpteur) pour que celui-ci exécute un tableau (ou une sculpture, un buste par exemple) dont l'objectif principal est de restituer ses traits singuliers. Dans ce contexte, deux liens relient l'œuvre à son commanditaire : à l'origine, la commande (l'artiste n'est pas à l'initiative de son travail) et au final, la ressemblance qui matérialise visuellement la fonction identificatrice de ce genre de production – souvent complétée par un titre explicite : *Portrait de M. ou Mme...* Ainsi défini, le portrait est une activité commerciale qui met l'artiste aux prises avec des commanditaires dont les motivations et les attentes sont souvent éloignées, voire en contradiction avec ses propres choix esthétiques. L'emprise croissante du goût bourgeois au XIX<sup>e</sup> siècle illustre par excellence cette nécessaire conciliation des contraires inhérente à l'activité de portraitiste.

« ... et le *bourgeois*, le fameux bourgeois que nous détestons si fort et qui ne nous le rend pas devient exigeant ; il demande un air noble ou souriant, il impose une robe bleue ou rouge, il commande le portrait d'un chapeau ou d'un bijou, il veut même être ressemblant, le misérable ! Il n'y a pas de peinture qui résiste à cela ! » (Diatribes contre les bourgeois dans *La Nouvelle Revue*, 1883 – cité dans Ormond, Kilmurray, 1998 : note 15 p. 7)

L'enseignement académique dispensé à l'École des Beaux-Arts accordait une place centrale aux études sur modèle vivant et en particulier à l'apprentissage des manières de restituer les visages, les « figures », qui entraient pour une part importante dans la réussite des tableaux d'histoire (Lethève, 1968 : 19). Aussi vivantes qu'elles aient pu être, ces figures n'étaient nullement des portraits. Pas plus que l'étude peinte par Carolus-Duran d'après son jardinier n'en était formellement un puisqu'elle ne découlait d'aucune commande : le jardinier avait prêté ses traits à son patron de peintre probablement sans savoir ce que ce dernier ferait du tableau, s'il l'exposerait au Salon et ce qu'on en dirait.

Le terme de « modèle », souvent employé lorsqu'on traite du portrait, est ambivalent puisqu'il peut désigner aussi bien une personne payée par l'artiste pour poser que celle qui le rémunère pour obtenir son portrait. Plus précis, les Anglo-saxons utilisent deux mots distincts : « *model* », comme en français (qui désigne également un mannequin dans la mode) et « *sitter* », qui se réfère explicitement à la personne qui pose en vue d'un portrait.

Si l'on veut entrer plus avant dans la relation complexe entre un artiste et la personne dont il exécute le portrait, il importe donc de distinguer les portraits au plein sens du terme, qui découlent d'une commande, et ceux réalisés à l'initiative du peintre ou du sculpteur. Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette distinction va revêtir une importance de plus en plus grande à mesure que vont s'affirmer des avant-gardes artistiques qui affecteront diversement le registre et les conventions du portrait.

### Les portraits découlant de commandes

En principe, le commanditaire est celui qui domine dans l'interaction avec l'artiste puisque c'est lui qui finance son travail. Toutefois, il n'en va pas toujours ainsi. Tout dépend du degré de légitimité sociale du client et du degré de légitimité professionnelle de l'artiste.

« Avant d'atteindre un certain degré de notoriété, le bourgeois ne pourra occuper qu'une place intermédiaire entre le modèle classique et le commanditaire absolu. » (Kowsar, 2013 : 2)

Au XIX<sup>e</sup> siècle, beaucoup de bourgeois récemment enrichis ne savent pas vraiment comment et à qui commander leur portrait, ni quelles exigences formuler ; le prix demeure leur principal critère d'appréciation. Dans le même temps, beaucoup de peintres débutants ne sont pas encore en position d'imposer leurs vues, leur style, à leurs clients – ce qu'ils ne manqueront pas de faire dès que leur renommée artistique sera suffisamment établie. La relation entre l'artiste et son modèle est donc éminemment mouvante, le plus souvent inégale, même si elle ne penche pas toujours du même côté.

Certains travaux d'historiens restituant les liens, dans certaines villes de province, entre la bourgeoisie locale et les artistes locaux font apparaître la forte dépendance de ces derniers, à qui on demande d'exécuter avant tout des effigies ressemblantes sans autre considération esthétique. La fidélité au sujet l'emporte ici clairement sur la manière du peintre. On commande un tableau destiné à enrichir les archives familiales, pas une œuvre d'art. Ce qui se traduit notamment par la multiplication des copies, qui sont appréciées au moins autant que l'original (Bruant, 2005 : 45). Dans ce contexte, la notoriété sociale du commanditaire rejaillit sur l'artiste qui tire profit de son entree plus que de son talent. S'il est parvenu à nouer des liens de sociabilité étroits avec les divers cercles bourgeois de la vie locale, il se trouve en permanence en relation directe avec sa clientèle potentielle (Hillairet, 2007 : 19). Sa réussite professionnelle en dépend.

On retrouve la même préoccupation d'entretenir un lien physique avec la clientèle dans le déménagement, en 1883, de Sargent qui quitta son atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs, dans le quartier artiste et plutôt bohème de Montparnasse, pour s'installer dans un atelier beaucoup plus chic au 41 bd Berthier, nouveau quartier résidentiel bourgeois dans l'Ouest de la capitale.

Comme la renommée d'un artiste débutant dépend pour une large part de la notoriété des commanditaires qu'il réussit à convaincre de lui confier leur portrait, on comprend la récurrence, au début de beaucoup de carrières, des portraits qui ont été sollicités et non pas commandés. Ils constituent en quelque sorte un produit d'appel, un pari sur l'avenir qui, s'il réussit, est susceptible de lancer une carrière et donc attirer de réels clients.

Selon la même logique, décrocher la commande d'un personnage célèbre ou influent peut se révéler déterminant : c'est Gérard qui, dès 1801, peint un portrait de l'ambitieux Murat ; c'est le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux qui voit sa carrière lancée lorsqu'il expose au Salon en 1862 le buste que lui a commandé la princesse Mathilde (cousine de Napoléon III) ; c'est Bonnat qui devient en quelque sorte le portraitiste officiel de la III<sup>e</sup> République après avoir peint le portrait de Thiers ; ou c'est encore Renoir qui a la chance d'exécuter celui de Mme Charpentier, l'épouse de l'éditeur de Zola, de Daudet et de Maupassant, qui tient alors un salon fréquenté par le Tout-Paris : grâce à ces relations actives, le portrait est exposé au Salon de 1879 où il remporte un grand succès dont se réjouit aussitôt Camille Pissaro :

« Renoir a un grand succès au Salon. Je crois qu'il est lancé, tant mieux, c'est si dur la misère ! »



Jean-Baptiste Carpeaux,  
*Buste de la princesse Mathilde,*  
1862



Renoir,  
*Portrait de Mme Charpentier et de ses enfants*,  
1878

Les débutants ne sont pas les seuls à tenter de décrocher des portraits de personnalités célèbres. Certains artistes consacrés le font également pour se relancer ou élargir leur clientèle. Exposés au Salon, ces portraits de personnages remarquables amplifient leur visibilité médiatique (Badea-Paün, 2007 : 102). On a vu l'exemple de Gérard prian en 1831 Lamartine de poser pour lui (à la recherche d'un gain politique ?). Beaucoup plus tard, en 1924, Philip de Laszlo, portrait archi-célèbre en Europe, se déplaça de sa propre initiative à Rome où il obtint quelques séances de pose du Pape Pie XI ; plus tard, il exécutera gratuitement le portrait d'Albert Einstein (*Ibidem*).

De leur côté, les personnalités les plus célèbres de leur temps ne se contentent pas d'un seul portrait. Elles mettent les artistes en concurrence et certaines célébrités se constituent de véritables galeries à leur gloire, comme Robert de Montesquiou ou la poétesse Anna de Noailles (*Ibidem*).

A compter du moment où un artiste devient célèbre, sa relation avec les commanditaires tend à s'inverser à son avantage. C'est lui désormais qu'on courtise, qu'on sollicite en permanence. Certains, comme Ingres, s'en plaignent, mais il entre une part d'hypocrisie dans leurs récriminations. Ingres pouvait faire attendre ses commanditaires pendant des années avant de leur livrer le portrait promis : ainsi, le portrait de Mme de Rothschild, commandé en 1841, ne fut achevé qu'en 1848 malgré les relances de son mari et les nombreuses bourriches d'huîtres qu'il faisait livrer au maître ; en revanche, il ne put jamais obtenir qu'Ingres peigne son propre portrait (Martin-Fugier, 2007 : 121). De même, Ingres fit traîner sept ans le portrait de la princesse de Broglie (*Ibidem*).

La réussite d'un portraitiste est avant tout mondaine au sens où c'est d'abord de la société que provient sa gloire, matérialisée par les commandes. Même le Salon joue, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de plus en plus le rôle de galerie commerciale permettant aux exposants de gagner de nouveaux clients – enjeu décisif pour ceux qui, comme Sargent, font carrière en dehors du système académique.

« Lors du vernissage [du Salon], la principale attraction est d'identifier et de commenter les portraits, car la plupart ne portent comme titre que les initiales des noms des modèles ou d'énigmatiques *Mme X...* ou *M. Y*. Les peintres tiennent à ce relatif anonymat de leurs modèles, revendiquant à travers leur peinture le statut de véritable créateur plutôt que celui de simple copiste chargé de reproduire sur la toile un sujet donné. Les portraits qu'ils présentent témoignent de leur maîtrise technique et servent en quelque sorte de supports publicitaires pour leur assurer de nouvelles commandes. » (*Ibidem* : 102)

En mars 1881, Renoir écrit à son marchand Paul Durand-Ruel :

« Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a quatre-vingt-mille qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit. » (Badea-Paün, 2007 : 103)

Une fois acquise, la célébrité offre au portraitiste une latitude de plus en plus grande pour imposer son style à ses commanditaires. D'ailleurs, ceux-ci le sollicitent pour obtenir un portrait à sa manière ; ils se conforment à l'avance à ses choix esthétiques. Libre à eux de s'adresser à l'artiste le

plus conforme à leurs goûts, comme les bourgeois qui confient leur épouse aux pinceaux de Sargent quand eux-mêmes se replient prudemment sur ceux de Bonnat. Dans ces conditions, la ressemblance littérale aux traits du modèle cesse d'être l'enjeu central du portrait : il s'agit surtout de bénéficier du prestige de l'artiste, synonyme d'excellence artistique et de coût élevé. Car on entre ici dans l'économie non rationnelle des signes extérieurs de richesse.

L'indice le plus éclatant de ce retournement de la relation en faveur de l'artiste de renom est donné par les gages d'admiration qui lui sont offerts par les personnalités les plus importantes du moment, jusqu'aux souverains en exercice, comme les trois monarques européens qui se succédèrent en 1814 dans l'atelier de Gérard pour lui commander leur portrait, ou encore Napoléon III qui venait en personne dans l'atelier d'Ingres pour contempler ses dernières productions.

Le point-limite demeure toutefois la liberté inconditionnelle du commanditaire de refuser son portrait s'il ne lui convient pas. Napoléon I<sup>er</sup> était coutumier du fait. Napoléon III refusa également son portrait peint par Hyppolite Flandrin qu'il jugeait « trop vrai » (commande officielle de 1853, achevée en 1861) :



« C'est assurément le premier portrait « vrai » que nous ayons de S.M. » déclara Théophile Gautier.

L'Empereur le fit remplacer par celui peint en 1865 (un an après la mort de Flandrin) par Cabanel, une sommité de l'art académique : ce portrait fut moqué dans les ateliers où il récolta le sobriquet de « portrait de maître d'hôtel ».



Napoléon III préférait encore le portrait officiel peint en 1855 par Franz Xaver Winterhalter, autre gloire du portrait d'apparat :



La liste est longue des portraits refusés. Elle s'accrut sensiblement à mesure que s'affirmèrent les avant-gardes artistiques, de moins en moins disposées à respecter les conventions traditionnelles du portrait. Rodin, par exemple, accumula les déconvenues avec ses modèles : son ami le peintre Jean-

Paul Laurens refusa son buste parce qu'il était déçu d'avoir été représenté la bouche ouverte ; le pamphlétaire Henri Rochefort remisa le sien dans son grenier parce qu'il n'appréciait pas le toupet de cheveux qui dominait sa tête (1884-1898) :



Puvis de Chavannes estima que Rodin l'avait caricaturé ; Anna de Noailles lui reprochait de lui avoir fait un nez trop arqué ; Lady Sackville trouva son buste « hideux... avec des lèvres boudeuses » ; sans parler de Clemenceau qui rejeta toutes les études pour son buste (une trentaine !), y compris la version finale qui devait être exposée au Salon de 1914 par un simple télégramme : « Regrets de ne pouvoir consentir ». Ils finirent par se brouiller définitivement (Renoir, *la fabrique du portrait*, 2009).

« John Singer Sargent déclarait que chaque fois qu'il exécutait un portrait, il perdait un ami. »  
(*Ibidem* : 87)

Sous cette affirmation, probablement exagérée chez un homme aussi mondain, perçait la coquetterie de l'artiste qui entendait faire primer son art sur ses obligations relationnelles. Rodin, quant à lui, poussait cette logique beaucoup plus loin puisqu'il estimait que ses bustes refusés étaient de loin les meilleurs :

« Les plus grandes difficultés pour l'artiste qui modèle un buste ou qui peint un portrait ne viennent pourtant pas de l'œuvre même qu'il exécute. Elles viennent... du client qui le fait travailler. Par une loi étrange et fatale, celui qui commande son image s'acharne toujours à combattre le talent de l'artiste qu'il a choisi. Il est très rare qu'un homme se voie tel qu'il est, et même s'il se connaît, il lui est désagréable qu'un artiste le figure avec sincérité. Il demande à être représenté sous un aspect le plus neutre et le plus banal. (...) C'est donc une rude bataille à livrer que d'exécuter un bon buste. Il importe de ne pas faiblir et de rester honnête vis-à-vis de soi-même. Tant pis si l'œuvre est refusée ! Tant mieux plutôt : car, le plus souvent, c'est la preuve qu'elle est pleine de qualités. » (*Ibidem* : 82)

Pouvoir se permettre autant de refus en continuant d'affirmer ses propres partis-pris esthétiques est le signe évident d'une gloire artistique devenue hors d'atteinte.

Pour certains commanditaires, leur capacité de refus s'annonce dès le préalable de la pose : soit ils n'ont pas le temps, ce qui est souvent le cas des plus hauts personnages, soit ils rechignent à se plier aux nécessités de l'artiste. Car, en passant de la commande à la pose, le client pénètre dans l'univers physique de l'artiste (son atelier) ainsi que dans les contraintes spécifiques liées à la réalisation d'un portrait, auxquelles il n'est pas forcément préparé ni décidé. Certains imposent que le peintre se déplace à leur domicile pour placer d'emblée la relation sur le mode de la subordination : c'est typiquement le cas des souverains. Dans ces conditions, l'artiste ne diffère guère du personnel de cour ou des tapissiers dont parlait Zola à propos des fournisseurs des appartements bourgeois. Exemple du buste du pape Benoît XV par Rodin, 1915 : après avoir reporté le projet à plusieurs reprises, le pape se montra très distant.

« Il travaille du matin jusqu'au soir, se plaignait Rodin, et n'a pu m'accorder que trois séances. Il m'en eût fallu douze. (...) Il était visiblement absorbé, posait très mal et c'est au vol que je devais prendre les impressions de cette intéressante physionomie. »

En outre, Benoît XV était énervé par le fait que Rodin n'arrêtait pas de lui tourner autour, si bien que lui-même se tournait à chaque fois pour se présenter toujours de face. Il finit par congédier le sculpteur qui dut terminer son œuvre de mémoire. Avant son départ, Rodin lui demanda tout de même ce qu'il pensait de son travail :

« Le Pape descendit de son fauteuil et, se plaçant en face du buste et de son auteur, dit, en indiquant du doigt le modelage : 'Alors, Monsieur Rodin, vous croyez que je vais sortir de là-dedans ?' Rodin ne répondit rien et Benoît XV se retira, accompagné de sa suite. L'artiste désespéré rapporta son moulage à la Villa Médicis, chez son ami le directeur. Il lui déclara, les larmes aux yeux, que le Pape ne connaissait rien à la sculpture et qu'il n'avait pas compris qu'en faisant son buste, il voulait faire le portrait de tous les Papes. » (témoignage du sculpteur Denys Puech – cité dans *Rodin, la fabrique du portrait*, 2009 : 105)



Renoir,  
*Buste du Pape Benoît XV*,  
1915



Renoir,  
*Buste de Clemenceau*,  
1912-1913

Autre exemple, celui du buste que Rodin sculpta de Clemenceau : son habitude de monter sur une chaise pour examiner le crâne du sujet (adepte de la phrénologie<sup>1</sup>, Rodin était persuadé que l'examen du crâne lui livrait les clés de compréhension de l'intériorité de chacun de ses modèles) exaspéra Clemenceau qui eut l'impression que le sculpteur le prenait de haut et lui manquait de respect :

« Quand Rodin vint faire mon buste, il me demanda une chaise, il monta dessus me regarder le sommet du crâne, descendit et me dit : 'Je sais maintenant comment vous êtes fait extérieurement et intérieurement. Je reviendrai dans huit jours. »

Le résultat final déplut à Clemenceau, pourtant admiratif de l'œuvre du sculpteur, auquel il reprocha de lui avoir donné « l'aspect d'un vieux grognard. Je n'ai aucune vanité, mais, si je dois survivre, je ne veux pas que ce soit sous l'aspect que Rodin a imaginé ».

« Clemenceau se voit dans la réalité. Je le vois dans sa légende », répliqua Rodin, sûr de son fait.

Les commanditaires qui se déplacent dans l'atelier du portraitiste découvrent la réalité de son travail, souvent plus long et laborieux qu'ils ne l'imaginaient. Le nombre de poses requises en devient le meilleur indicateur. Sargent, par exemple, demandait six ou sept séances de pose pour un portrait en buste et peut-être le double pour un portrait en pied. Avec Ingres, ce nombre pouvait être beaucoup plus élevé. Il fallait un modèle particulièrement patient, comme M. Bertin, pour le supporter. Comme l'a raconté le peintre :

1 Théorie célèbre au XIXe siècle selon laquelle les bosses du crâne refléteraient le caractère de l'être humain.

« J'avais eu le bonheur de tomber sur le meilleur et le plus intelligent des hommes. M. Bertin venait de Bièvres exprès pour poser ; il m'avait donné déjà un grand nombre de séances, et je me voyais dans la nécessité de lui dire que tout cela était peine perdue ! J'étais désolé... mais j'eus ce courage... Savez-vous ce qu'il me répondit ? – Mon cher Ingres, ne vous occupez pas de moi ; surtout ne vous tourmentez pas ainsi. Vous voulez recommencer votre portrait ? A votre aise. Vous ne me fatiguerez jamais, et, tant que vous voudrez de moi, je serai à vos ordres » (cité dans Martin-Fugier, 2007 : 120-121)

Pour prévenir les défections toujours possibles de leurs modèles, beaucoup de portraitistes s'empressent de réaliser des croquis, comme on prend des notes, voire une esquisse peinte en une seule séance, à partir desquels ils seront en mesure d'achever le portrait même en l'absence du client. S'agissant des personnages les plus importants ou les plus célèbres du temps, soit ils disposent déjà d'archives datant de leurs commandes précédentes, soit ils en récupèrent chez d'autres artistes. Ces échanges sont monnaie courante à une époque où on copie beaucoup, ou on accommode quantité d'images existantes pour en faire de nouvelles. Certaines effigies fameuses, saisies à la volée pour restituer le visage d'un personnage inaccessible, sont devenues, une fois multipliées et diffusées sous forme de gravure, des canons de représentation sans cesse reproduits, les prototypes d'une imagerie légendaire. Ainsi du portrait de Napoléon dessiné par Jean-Baptiste Isabey en 1801 dans les jardins de la Malmaison :



Bonaparte le trouva ressemblant et surtout félicita Isabey de ne pas l'avoir obligé à poser.

Bientôt, la photographie permettra aux artistes de disposer facilement d'images réalistes à partir desquelles composer leurs portraits.

Les mieux établis des portraitistes parviennent à réduire le nombre de poses nécessaires en les consacrant exclusivement à fixer la ressemblance du visage et de la silhouette sur la toile, se réservant d'œuvrer ensuite sur le costume et les accessoires à partir de ce que le client leur a laissé en dépôt ou des ressources matérielles de leur atelier, au besoin en embauchant un modèle rémunéré pour reprendre la pose du commanditaire ou de ses mains. Faire travailler en permanence plusieurs collaborateurs leur permet également de moins solliciter la clientèle dans la mesure où une part importante de la finition d'un portrait est déléguée à d'autres mains que celles du signataire du tableau.

### **Les portraits à l'initiative de l'artiste**

Les artistes débutants ne disposent d'aucune de ces ressources, pas même du début de notoriété qui pourrait leur attirer des clients. Logiquement, ils font leurs premières armes sur leur entourage. On l'a vu pour Gérard, Ingres ou encore Sargent, mais on pourrait multiplier les exemples. On a vu également que cette pratique était encouragée dans les pratiques d'apprentissage, depuis les ateliers où se formaient les jeunes artistes jusqu'à la Villa Médicis où se côtoyaient les espoirs les plus prometteurs de l'art académique. Cette pratique se retrouvera dans les débuts de nombreux artistes investis dans les avant-gardes à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à devenir pour certains leur unique façon de pratiquer le portrait.

Le premier portrait exposé au Salon par Monet en 1866 est celui de sa future épouse, la fameuse *Femme à la robe verte*. Sur *Le balcon*, tableau peint par Manet en 1868, les trois personnages sont deux amis peintres : Berthe Morisot (qui deviendra sa belle-sœur), Antoine Guillemet, et la violoniste Fanny Claus. Berthe Morisot posa onze fois pour Manet.



Manet,  
*Le balcon*,  
1868

Ces tableaux assujettissent souvent les modèles consentants à de longues et répétées séances de pose. Ainsi Eva Gonzalès, une jeune peintre que Manet a accepté de prendre pour élève, pose pour lui plus de quarante fois sans qu'il réussisse à obtenir le résultat qu'il recherche :



Manet,  
*Portrait d'Eva Gonzales*,  
1869

« (...) il recommence son portrait pour la vingt-cinquième fois, raconte Berthe Morisot, elle pose tous les jours et le soir sa tête est lavée au savon noir. Voilà qui est encourageant pour demander aux gens de poser ! »

Plusieurs jours plus tard : « ...Son portrait n'avance toujours pas, il me dit être à la quarantième séance et la tête est de nouveau effacée, il est le premier à en rire. » (Lethève, 1968 : 93).

Pas découragé pour autant, cette jeune artiste servira encore de modèle pour de nombreux impressionnistes.



Whistler,  
*Portrait de Robert de Montesquiou*,  
1891-1894



Cézanne,  
*Portrait d'Ambroise Vollard*,  
1899

Il y eut bien pire : le portrait du comte Robert de Montesquiou par son ami Whistler requit pas moins d'une centaine de poses étalées sur les années 1891 à 1894. Quand à Ambroise Vollard, il aurait subi 115 séances de pose pour obtenir son portrait par Cézanne en 1899.

C'est ainsi que l'on trouve dans divers tableaux de cette époque des figures auxquelles certains proches des artistes ont accepté de prêter leurs traits anonymement : Delacroix, Gavarni, Degas l'ont fait. Le visage de la *Marseillaise* de Rude, que l'on voit sur l'Arc de Triomphe (1833-1836), est celui de sa femme, elle-même artiste peintre.

Ce qui se joue dans le recours à des amis et, plus étroitement, à des proches au sein du milieu artistique, c'est la latitude que veulent se ménager ces artistes novateurs de se livrer à des expérimentations esthétiques que ne permettent pas les conditions habituelles de réalisation des portraits sur commande. Il est d'ailleurs significatif que les tableaux auxquels ils parviennent se situent souvent à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre, un registre pictural qui se révélera beaucoup plus facilement adaptable sur le plan esthétique que le portrait, ne serait-ce que parce qu'une scène de genre est plus rarement une œuvre de commande.

Autres exemples :



Henri Gervex (1852-1929),  
*Portrait de Valtesse de Bigne*,  
1879 :  
demi-mondaine, maîtresse du peintre ;  
ce portrait amorça sa conversion à l'impressionnisme



La même représentée par Manet,  
1879

On surnomma ce modèle complaisant l'« Union des peintres » (Martin-Fugier, 2007 : 126). Elle inspirera également Zola pour son personnage de *Nana*, paru l'année suivante.

Une autre réalisation de cette ambition à transformer les portraits en manifestes esthétiques est fournie par les portraits collectifs réunissant des amis qui sont également les représentants de courants artistiques d'avant-garde. Fantin-Latour, qui incarnait une passerelle entre le romantisme et l'impressionnisme, en proposa plusieurs entre 1864 et 1885 :



Fantin-Latour,  
*Hommage à Delacroix*,  
1864<sup>2</sup>

---

2 Assis : Luis-Edmond Duranty, Fantin-Latour, Jules Champfleury, Baudelaire ; debout : Louis Cordier, Alphonse Legros, James Whistler, Manet, Félix Bracquemond, Albert de Balleroy.



Fantin-Latour,  
*Un atelier aux Batignolles*,  
1870 :  
hommage à Manet<sup>3</sup> ;  
contrairement  
au tableau précédent,  
Fantin-Latour ne s'est pas inclus dans la composition

Autres portraits collectifs peints par Fantin-Latour : *Un coin de table*, 1872 (hommage aux poètes parnassiens)<sup>4</sup> ; *Autour du piano*, 1885 (hommage aux musiciens et musicologues)<sup>5</sup>.

A l'opposé de ces tableaux qui regorgent de portraits, et si l'on poursuit la logique qui contribue à conditionner le modèle aux exigences esthétiques de l'artiste, qui pousse donc ce dernier à s'affranchir de l'emprise des commanditaires, on en arrive au point-limite de l'autoportrait, ce portrait sans autre modèle que l'artiste lui-même. Ingres affirma d'emblée ses ambitions en exposant son autoportrait au Salon de 1806.



Fantin-Latour,  
*Autoportrait*,  
1859



Fantin-Latour,  
*Autoportrait*,  
1860



Fantin-Latour,  
*Autoportrait*,  
1861

**Fantin-Latour** en peignit plusieurs dès ses débuts, à travers lesquels il passa de l'auto-affirmation comme peintre à l'exploration exclusive de son visage, en même temps que des scènes intimistes pour lesquelles il faisait poser ses sœurs ou encore sa femme. Les impressionnistes, à leur tour,

- 3 Le décor est celui de l'atelier de Manet, assis en train de peindre ; également assis : Zaccharie Astruc. Debout à gauche, le peintre Otto Schölderer ; de trois-quarts avec un chapeau sombre : Renoir ; à ses côtés, Zola, puis le musicien Edmond Maître, ami de Fantin-Latour, Frédéric Bazille, le plus grand, et tout à droite, effacé, Monet.
- 4 Assis au premier plan, de gauche à droite : Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly et Camille Pelletan ; debout, au second plan : Pierre Elzéar, Emile Blémont et Jean Aicard.
- 5 Assis : Emmanuel Chabrier au piano, Edmond Maître et, en retrait, Amédée Pigeon. Debout : Adolphe Julien, Arthur Boisseau, Camille Benoît, Antoine Lascoux et Vincent d'Indy.

s'exercèrent largement à l'autoportrait, qui leur permettait d'emmener leur modèle avec eux hors de l'atelier.

Il va de soi que l'autoportrait ne s'explique pas uniquement par le souci d'économiser les frais de modèle ou de s'affranchir du portrait de commande. Pourquoi certains peintres comme Fantin-Latour en ont-ils peints autant tout au long de leur vie (une trentaine) quand d'autres en ont réalisé si peu, voire pas du tout ? L'équation personnelle est déterminante dans ce choix. Cependant, à cette époque, l'autoportrait s'inscrit indubitablement dans une tendance qui vise à libérer les artistes d'avant-garde des pesanteurs sociales du portrait, même si la contrepartie est leur dépendance accrue vis-à-vis des marchands d'art, seuls désormais à pouvoir donner un débouché économique à ces peintres ou sculpteurs sans commandes publiques et peu ou pas de commandes privées.

## Bibliographie

BADEA-PĂUN, Gabriel, 2007 – *Portraits de société. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Citadelles & Mazenod.

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

HILLAIRET, Aurore, 2007 – « Les bourgeois rochelais peints par Louise Rang-Babut et André Brossard », in *Le Portrait : formes, catégories et fonction d'un genre*, Paris, Éditions du CHTS, pp. 7-25 – en ligne : <http://cths.fr/ed/edition.php?id=5394>, consulté le 11 mai 2020.

KOWSAR, Shaba, 2013 – « Le bourgeois : Mannequin-Automate ou Modèle intelligent », communication à la journée d'étude *Le Peuple des Modèles* – en ligne : hal-00831908, consulté le 11 mai 2020.

LETHÈVE, Jacques, 1968 – *La vie quotidienne des artistes français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette.

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

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

*Rodin, la fabrique du portrait*, 2009 – Paris, Skira Flammarion-Éditions du musée Rodin.