



**HAL**  
open science

## L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-22

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-22: Le portrait entre académisme et avant-garde. 2020. hal-02864461

**HAL Id: hal-02864461**

**<https://hal.science/hal-02864461>**

Preprint submitted on 11 Jun 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 PORTRAIT ENTRE ACADÉMISME ET AVANT-GARDE

A partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le système académique se trouva en butte à diverses tendances centrifuges qui contribuèrent à fragiliser son emprise sur le monde des arts. Rappelons que, depuis sa création, l'Académie défendait avec constance et sévérité les mêmes grands principes esthétiques : respect de la hiérarchie des genres qui privilégiait la peinture d'histoire ; primauté du dessin sur la couleur ; imitation des anciens ; travail en atelier plutôt qu'en plein air ; facture très achevée des œuvres révélant tout le métier de l'artiste.

Cette conception immuable de l'art générait une sélection qui s'opérait sur deux niveaux : l'admission des apprentis artistes à l'École nationale des Beaux-Arts et l'exposition au Salon. Dans les deux cas, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le nombre des postulants augmenta fortement : de 794 œuvres proposées au Salon en 1791, on passa à 3182 en 1831 et 5180 en 1848 – année où le jury fut supprimé (Bouillon, 1986 : 92). Il faut bien comprendre que le Salon était la plus grande manifestation artistique du pays, qui drainait jusqu'à 500 000 visiteurs. Voici un récit de son inauguration sous la Troisième République :

« M. Carolus-Duran ou M. William Bouguereau, un artiste couvert d'honneurs officiels et de commandes, recevaient le chef de l'État qu'amenait au bas du perron, devant le tapis rouge, entre des vases de plantes vertes, la daumont élyséenne [voiture à cheval]. Le président de la République parcourait les salles comme s'il eût visité, après un bon déjeuner à la préfecture, une exposition de produits agricoles à Rouen ou à Bordeaux. Il trouvait pour ceux qu'on lui présentait un mot aimable qui embellissait leur vie, et qui ne compromettait pas. Les écoles rivales n'en pouvaient prendre ombrage, et la corvée présidentielle était vite faite. » (cité dans Crespelle, 1966 : 17)



François-Joseph Heim,  
*Le Salon,*  
1824



Édouard Joseph Dantan,  
*Un coin du Salon,*  
1880

Malgré l'entassement des œuvres sur les murs, l'afflux des candidats au Salon eut pour conséquence logique un fort accroissement du nombre des refusés. Avec pour record l'année 1863 où 3000 œuvres furent refusées sur les 5000 proposées. La sévérité de la sélection et le mécontentement des très nombreux artistes refoulés, parmi lesquels Courbet, Manet, Jongkind, Pissarro ou encore Whistler, contraignirent Napoléon III à accepter exceptionnellement la tenue d'un « Salon des refusés » où Manet exposa son fameux *Déjeuner sur l'herbe*, avec le scandale que l'on sait<sup>1</sup>.

---

1 D'autres salons des refusés eurent lieu en 1864, 1873, 1875, 1876.

Précédemment, Courbet en 1855, puis François Bonvin en 1859 avaient organisé à leurs propres frais l'exposition de leurs œuvres refusées à l'Exposition universelle ou au Salon. L'exposition de Courbet dans son « Pavillon du Réalisme », construit pour l'occasion, constitua le premier manifeste artistique de la « modernité » que Baudelaire appellera de ses vœux en 1863 dans son essai *Le peintre de la vie moderne* :

« La modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »

L'élément relatif, cette première moitié de l'art, était, selon Baudelaire, « tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion » : il encourageait ainsi les artistes à représenter leur temps et non plus uniquement les scènes héroïques de l'Histoire ou de la mythologie.

En marge de l'Exposition universelle de 1867, Courbet de nouveau et Manet organisèrent chacun de leur côté l'exposition de leurs œuvres. Ces manifestations dissidentes préludèrent aux huit expositions du groupe impressionniste qui s'échelonnèrent de 1874 à 1886.

Ces manifestations de plus en plus intempestives d'indépendance ne furent pas les seules à ébranler le système académique. On tenta également, mais difficilement, de le réformer. Ainsi, en 1863, quelques mois après l'autorisation du Salon des refusés, l'École des Beaux-Arts fit l'objet d'une première réforme dont l'objectif annoncé était développer chez les élèves une « originalité personnelle ». Nouveauté radicale pour l'époque et âprement combattue sur le moment par les tenants de la tradition académique. Cette réforme fut largement abolie par un décret de 1871.

Plus tard, en 1881, l'État se désengagea de l'organisation du Salon, très coûteuse et de plus en plus controversée. La charge en revint à une organisation nouvellement créée, la Société des artistes français. Ce fut la porte ouverte à la multiplication des sociétés artistiques, qui brisèrent le monopole du Salon traditionnel :

- En 1882, se créa l'Union des femmes peintres et sculpteurs, qui revendiquait le droit d'entrer à l'École des Beaux-Arts (accordé seulement en 1897) et celui de présenter le Prix de Rome (attribué pour la première fois à une femme en 1911<sup>2</sup>).
- En 1883 : la première exposition officielle des Arts incohérents, sans jury ni sélection, parodiait le Salon officiel et l'art académique dans un esprit qui préfigurait le dadaïsme.
- En 1884 : le premier Salon des Indépendants fut organisé la même année que la fondation de la Société des artistes indépendants. Ici aussi, « Ni jury ni récompenses ». En 1911, c'est le Salon des Indépendants qui accueillera la première manifestation publique du Cubisme...

D'autres associations plus spécialisées se créèrent, d'autres scissions se produisirent encore, d'autres salons indépendants virent le jour, contribuant à éclater définitivement le paysage artistique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Signalons encore la multiplication des académies privées, sur le modèle

2 Lucienne Antoinette Heuvelmans, Prix de Rome de sculpture avec *La sœur d'Oreste défendant le sommeil de son frère*.

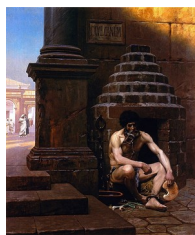
3 1889 : en marge de l'Exposition universelle, l'exposition du Café Volpini. Exclue de l'Exposition centennale de l'art français présentée au sein de l'Exposition universelle, Émile Bernard, Gauguin et quelques autres obtiennent de Volpini, le propriétaire du Café des Arts, situé dans l'enceinte de l'Exposition universelle, l'autorisation d'exposer près d'une centaine d'œuvres du « groupe impressionniste et synthétiste ».

1890 : le premier Salon de la Nationale est organisé un an après la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts par Meissonnier, Puvion de Chavannes et Rodin, qui font sécession de la Société des artistes français, créée en 1881, et qui reste très liée à l'Académie des Beaux-Arts.

1891 : le premier Salon de l'Art nouveau chez Siegfried Bing : Il est organisé 22 rue de Provence, dans la galerie du célèbre marchand et collectionneur d'art japonais, rebaptisée pour cette occasion « Maison de l'art nouveau », nom

de la pionnière, l'académie Suisse (1815) : l'académie Julian (1866), l'académie Ranson (1908) ou encore La Grande Chaumière (1904), qui offrirent une alternative de formation à nombre de jeunes artistes.

L'académisme n'était pas pour autant disposé à rendre les armes, si l'on en juge par la violente opposition que souleva l'entrée du fonds Caillebotte au Musée du Luxembourg en 1897. Le peintre Gustave Caillebotte avait fréquenté et soutenu les impressionnistes, dont il avait acquis de nombreuses œuvres qu'il avait décidé de léguer à l'État. Trois ans de rude bataille furent nécessaires pour qu'une partie seulement de son legs prenne place dans le seul musée consacré à cette époque à l'art contemporain. L'enjeu était de taille puisqu'il s'agissait de la première reconnaissance officielle de l'impressionnisme dans lequel le grand pape de l'académisme, Jean-Léon Gérôme, continuait de ne voir que des « ordures » et le « déshonneur de l'art français ».



Gérôme,  
*Cave canem,*  
*prisonnier de guerre à Rome,*  
1881



Gérôme,  
*Pygmalion et Galatée,*  
1890

Sur les ruines du Salon unique se dessina peu à peu une nouvelle configuration qui inclut le développement d'une nouvelle composante bientôt déterminante : le marché privé de l'art. Dès 1866, Alexis-Joseph Pérignon, portraitiste académique et néanmoins clairvoyant, prônait une réforme du Salon :

« Un tableau est quelquefois un objet d'art, il est toujours une marchandise à laquelle il faut ouvrir un débouché qu'elle n'a réellement pas aujourd'hui » (cité dans Bouillon, 1986 : 92).

De fait, comme on l'a déjà dit, le Salon jouait de plus en plus le rôle d'une vaste galerie commerciale dans laquelle les artistes-exposants rencontraient leurs acheteurs potentiels. Constat déjà fait à l'époque : ainsi, en 1881, on pouvait lire dans la *Gazette des Beaux-Arts* que

---

qui se transmettra au style que l'Exposition universelle de 1900 finira de populariser quelques années plus tard. On y verra des œuvres de Toulouse-Lautrec, Tiffany, Van de Velde...

1903 : le premier Salon d'automne : Le Salon qu'organise la Société du salon d'automne, fondée la même année par l'architecte Frantz Jourdain, est inauguré dans un esprit d'ouverture et de modernité qui en fera, avec le Salon des Indépendants, l'un des bastions de l'innovation artistique dans les premières décennies du XXe siècle.

1905 : les Fauves au Salon d'automne : Le troisième Salon d'automne, dans deux de ses salles, présente des œuvres de Matisse, Marquet, Rouault, Derain, Van Dongen et Vlaminck. Le critique Louis Vauxcelle, faisant allusion à l'usage que ces peintres font de la couleur, parlera de « cage aux fauves », expression qui servira dès lors à désigner l'un des premiers mouvements de l'avant-garde artistique du XXe siècle, qui en comptera bien d'autres... Une nouvelle histoire a déjà commencé !

1907 : premier Salon d'hiver (jusqu'en 1950).

« le Salon tient déjà aujourd'hui une place dans la statistique commerciale et économique de notre pays »  
(cité dans *Ibidem* : 91).

Au tournant des années 1870, plusieurs galeries d'art furent créées par des marchands qui étaient à la fois de fins connaisseurs de la production artistique de leur temps et des commerçants avisés. Ils devinrent les intermédiaires privilégiés entre les artistes et un nouveau public d'amateurs et de collectionneurs dont le goût s'était émancipé de l'académisme des expositions officielles. Les avant-gardes artistiques durent leur survie et leur réussite à certains de ces marchands qui firent le pari de la nouveauté, de l'originalité, en achetant peu cher les œuvres d'inconnus qu'ils contribuèrent à faire connaître et à valoriser économiquement. En dehors des galeries, on compta bientôt de simples boutiques de marchands et des officines de courtiers spécialisés. Les œuvres d'art commencèrent également à faire l'objet de ventes aux enchères. Ainsi, le marché joua un rôle décisif dans l'essor de l'art moderne en lui créant des débouchés économiques, loin des cénacles académiques où il n'avait plus sa place.

### **Le portrait dans tout ça ?**

Tous les genres artistiques ne furent pas affectés également par les nouvelles tendances esthétiques. Sans surprise, la peinture d'histoire fut la plus réfractaire, non seulement parce que son inspiration refusait par principe toute représentation de la vie contemporaine, mais encore parce que son style, centré sur la perfection du dessin, rejetait les expérimentations menées sur la couleur. Les peintres d'histoire rejetaient aussi bien le réalisme que l'impressionnisme. Charles Gleyre, professeur réputé de l'École des Beaux-Arts, critiquait en ces termes l'une des premières études de nu de son élève Monet :

« Vous avez un bonhomme trapu. Il a des pieds énormes : vous les rendez tels quels. C'est très laid tout ça. Rappelez-vous, jeune homme, que quand on exécute une figure, on doit toujours penser à l'antique. La nature, mon ami, c'est bien comme élément d'étude, mais ça n'offre pas d'intérêt. Le style, voyez-vous, il n'y a que ça ! » (cité dans Crespelle, 1966 : 42)

En outre, la peinture d'histoire demeurait dépendante des commandes de l'État qui, quel que soit le régime politique en place, ne brillait pas par son ouverture esthétique.

C'est finalement la peinture de genre qui deviendra le principal laboratoire des expérimentations en tout genre. Cette appellation regroupait les œuvres qui s'appliquaient à représenter des scènes de la vie quotidienne intégrant une ou plusieurs figures humaines (à la différence du paysage ou de la nature morte). On y donnait à voir des actions ordinaires, coutumières (à la différence des actes héroïques de la grande Histoire ou de la mythologie). Quant aux personnages représentés, ils étaient traités comme des types et non pas comme des individualités identifiables (à la différence du portrait).

« La peinture de genre devient ainsi, par la simplicité de ses sujets, le lieu de toutes les innovations stylistiques : Réalisme, Impressionnisme, Naturalisme, Cubisme. En abandonnant le bagage historique pour la réalisation d'images compréhensibles par le grand public, elle devient un véritable lieu de réflexion sur le sujet en peinture. La question qui se pose aux artistes est alors : quoi représenter et comment le représenter ? » (Vottero, 2012 : 14)

La peinture de genre ne comptait pas parmi les registres picturaux les plus valorisés par le système académique. Et pourtant, elle surpassait de loin en volume la peinture d'histoire car elle avait les faveurs d'un public en plein essor : la bourgeoisie. Ceci explique que les tableaux de genre aient été de taille modeste : ils étaient destinés à décorer les intérieurs bourgeois. La demande était insatiable.

Cette nouvelle perspective prometteuse fut rapidement intégrée par les étudiants de l’École des Beaux-Arts qui, de plus en plus nombreux, mirent leur maîtrise du dessin au profit des genres les plus profitables qu’étaient la peinture de genre et le portrait. Le système de formation académique réalisa trop tard qu’il ne formait plus des peintres d’histoire, ou de moins en moins, sans compter tous les aspirants artistes qui se lançaient dans la carrière sans même tenter d’intégrer les Beaux-Arts.

La dimension des œuvres eut une autre incidence considérable : comme leur taille était peu encombrante, les scènes de genre, de même que les paysages, pouvaient être peintes en plein air, directement sur le motif. Ainsi s’opéra une autre rupture significative vis-à-vis du culte de l’atelier par lequel l’Académie entendait faire primer la composition et le dessin. Même Corot ou Courbet ne peignaient dehors que des esquisses, réservant la finition de leurs œuvres à leur atelier (*Journal de l’impressionnisme*, 1973 : 44). Quelques tentatives de peindre des grandes toiles dans la nature se soldèrent par des échecs, comme par exemple lorsque Monet se blessa en s’efforçant vainement de peindre son monumental *Déjeuner sur l’herbe* (plus de 4 m sur 6) en pleine forêt de Fontainebleau ; il n’en reste que des fragments (*Ibidem* : 81).



Bazille,  
*Portrait de Monet blessé*,  
1865

En dépeignant la vie contemporaine dans ses déclinaisons les plus quotidiennes, voire les plus populaires, en dévoilant des lieux à la mode, de nouvelles activités de loisirs, les « tableaux avec figures », comme on les appelait également, devinrent au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle l’alternative esthétique à la peinture d’histoire, avec évidemment cette fragilité que l’art académique n’avait pas : faute de commanditaires publics, ils avaient besoin de mécènes ou de clients privés pour gagner leur rentabilité économique.

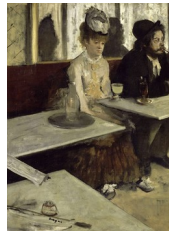


Renoir,  
*Le déjeuner des canotiers*,  
1880

Comme on peut le voir sur ce tableau de Renoir, les figures représentées comme de simples clients d’une guinguette réputée de l’époque (la Maison Fournaise à Chatou) restituaient en réalité avec précision les traits de plusieurs proches et amis du peintre. Car le culte de la peinture sur le motif, qui caractérisait les avant-gardes esthétiques, pas seulement impressionnistes, s’étendait à la peinture des visages, elle aussi exécutée directement d’après le modèle vivant. C’est en cela que cette nouvelle peinture de genre touche au portrait, tout en brouillant les pistes entre ces deux registres picturaux.

A la différence du portrait de commande traditionnel, la peinture de genre s’autorisait une grande liberté dans la représentation des personnes réelles, surtout s’il s’agissait d’amis complaisants. La

plupart de ces tableaux furent réalisés grâce à la complicité de proches, loin par conséquent des contraintes de la commande.



Degas,  
*Dans un café (L'absinthe)*,  
1875-1876 :  
l'actrice Ellen André  
et le peintre-graveur Marcellin Desboutin



Manet,  
*Le bon bock*,  
1873 :  
le graveur Émile Bellot  
au café Guerbois

Pratiqué de la même façon, le portrait devint à son tour un objet d’expérimentation, ouvert à toutes les audaces. Le dénombrement des portraits peints par les impressionnistes, nettement moins nombreux que les scènes de genre et les paysages, révèle que l’immense majorité ne répondaient pas à des commandes, mais exploitaient les possibilités offertes par le réseau plus ou moins dense de relations personnelles des différents peintres du mouvement<sup>4</sup>. Les portraits constituèrent d’ailleurs le plus souvent des œuvres de jeunesse : 25 % de la production de Manet entre 1859 et 1870, 45 % de la production de Degas entre 1855 et 1876, 50 % des tableaux de figures réalisés par Renoir entre 1860 et 1885 (*Les portraits de Renoir*, 1997 : 1 note 9).



Manet,  
*Portrait de Théodore Duret*,  
1868

Il fallait cette proximité et cette liberté de manœuvre pour faire dériver le portrait vers un pur exercice de peinture, comme lorsque, en 1868, Manet introduisit à la surprise générale dans le portrait de son ami Théodore Duret<sup>5</sup> un tabouret, un livre, un plateau avec une carafe, un verre, un couteau et un citron, c’est-à-dire une nature morte et une touche de couleur sans aucun lien avec le portrait proprement dit. Cet ajout déconcerta Duret, qui se piquait pourtant d’être ouvert aux innovations. Il avait commandé son portrait à Manet un peu par bravade, pour choquer ses amis qui étaient des amateurs d’art timorés.

« Pour leur faire croire que son portrait était l’œuvre d’un médaillé du Salon, il demanda à Manet de le signer très discrètement. Manet fit mieux, il signa à l’envers le magnifique portrait aujourd’hui exposé au Petit Palais. » (Crespelle, 1966 : 36)

4 Comptage réalisé sur l’iconographie du *Journal de l’impressionnisme*, 1973 : sur 253 œuvres, 39,9 % de scènes de genre, 31,2 % de paysages et 22,5 % de portraits. La quasi-totalité de ces derniers représentent des intimes, des proches, des mécènes, des marchands d’art... 45 des 57 portraits ont été exécutés avant 1880.

5 Écrivain, journaliste, critique d’art et grand collectionneur des impressionnistes.

Cézanne est probablement celui qui a formulé le plus radicalement la nouvelle approche qui réduisait le portrait à un objet d’expérimentation parmi d’autres :

« Je peins une tête comme une porte, comme n’importe quoi. »

Une « tête », pas un portrait. Toute la différence réside dans ce changement de vocabulaire.

Aux antipodes de ces audaces, le portrait de commande cultivait un classicisme de bon aloi, surtout lorsqu’il était exécuté par des peintres formés dans le giron de l’Académie. Certains critiques voyaient même dans le portrait un rempart contre ce qu’ils dénonçaient comme les dérives modernistes. Seul le portrait resterait à l’abri des modes, par nature passagères :

« Les portraitistes à peu près seuls ont tenu bon parce que, dans le portrait, le corps à corps avec la réalité renaît sans cesse » (*Le Temps*, 21 avril 1901) (cité dans Archondoulis-Jaccard, 2000 : 222).

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Robert de la Sizeranne fut l’un des principaux théoriciens de cette résistance salutaire aux assauts de l’art moderne.

De fait, un double conformisme pesait sur les portraitistes classiques : celui du dogme officiel de la peinture et celui du goût bourgeois, peu aventureux. Le goût bourgeois privilégiait ce qu’on appelait alors « un art du juste milieu » (*L’art en France sous le Second Empire*, 1979 : 21-22). Nous avons vu précédemment comment Carolus-Duran élaborait un style alliant habilement une rigueur de composition classique à une palette plus audacieuse ; ou encore comment Sargent poussa ses expérimentations picturales jusqu’au point de rupture, atteint lors de l’exposition de son *Portrait de Mme X* au Salon de 1884 (déjà vu dans le chapitre sur les *Portraitistes célèbres*), avant de mettre au point une formule plus mesurée qui lui assura un succès considérable auprès de clients fortunés qui voyaient dans sa peinture le dernier cri de la nouveauté acceptable.

Un autre exemple de ce rééquilibrage stylistique est offert par Renoir, qui faisait figure de portraitiste parmi les impressionnistes. Renoir n’a jamais tenu à s’afficher trop ouvertement comme membre de cette avant-garde, dans laquelle il partageait néanmoins de solides amitiés (avec Monet tout particulièrement) : il ne participa qu’à deux des premières expositions du groupe et, en 1879, il préféra envoyer quatre tableaux au Salon plutôt que de les présenter dans la quatrième manifestation impressionniste.

« Je n’ai jamais voulu jouer au martyr, écrira-t-il plus tard, et si l’on ne m’avait refusé mes toiles au Salon j’aurais fort bien continué à les y envoyer. » (cité dans Distle, 2003 : 58)

1879 est l’année du succès de son portrait de Mme Charpentier et ses enfants, qui lui ouvrit de nouvelles perspectives de commandes.



Renoir,  
*Portrait de Mme Charpentier  
et de ses enfants,*  
1879



Que ce soit dans les portraits proprement dits ou dans les scènes de genre, Renoir se définissait comme un « peintre de figures ». En 1883, il amorça un tournant stylistique que l'on qualifia de « sec » ou d'« ingresque » parce qu'il revenait à un dessin plus marqué :

« J'ai repris, pour ne plus la quitter l'ancienne peinture douce et légère... Ce n'est rien de nouveau, mais c'est une suite aux tableaux du XVIII<sup>e</sup> siècle... (Fragonard en moins bien). » (lettre de Renoir à Durand-Ruel vers 1888) (*Ibidem* : 101)



Renoir,  
*Danse à Bougival*,  
1882



Renoir,  
*Danse à la campagne*,  
1883



Renoir,  
*Danse à la ville*,  
1883



Renoir,  
*Les enfants Berard*,  
1884

Il était devenu un portraitiste renommé, qui peignait les portraits des épouses ou des enfants de riches banquiers, juifs ou protestants pour la plupart, lesquels, quant à eux, préféraient solliciter des artistes plus classiques. De fait, il prospectait la même clientèle que Carolus-Duran ou Bonnat, c'est-à-dire des milieux riches et cultivés, une bourgeoisie éclairée.

Selon Marcel Proust, les commanditaires des portraits de Renoir étaient des « gens relativement modestes, ou qui le paraîtraient aux gens vraiment brillants (qui ne connaissent même pas leur existence) mais qui, à cause de cela, sont plus à portée de connaître l'artiste obscur, de l'apprécier, de l'inviter, de lui acheter ses toiles, que les gens de l'aristocratie qui se font peindre, comme le Pape ou les chefs d'État, par des peintres académiciens. » (cité dans *Les portraits de Renoir*, 1997 : 15).

Ce propos négligemment méprisant de Proust pointe cependant que le succès de Renoir comme portraitiste demeurait relatif : il pratiquait des prix peu élevés (entre 500 et 1000 francs,

exceptionnellement 1500) et exécutait ses portraits rapidement, ce qui ne contribuait pas à rassurer les clients, contrairement à Carolus-Duran qui était tout aussi virtuose, mais qui affectait de se réserver plusieurs séances de finition dans son atelier pour faire suffisamment sérieux (*Ibidem* : 16 note 132). Les portraits peints par Renoir, comme par d’autres peintres jugés d’avant-garde, ne comblaient pas forcément leurs commanditaires qui, même acquis aux innovations artistiques de leur temps, n’en faisaient pas toujours étalage chez eux de peur de rebuter leurs visiteurs. Même le marchand d’art Paul Durand-Ruel, qui fit tant pour le succès commercial des impressionnistes, se montra déçu par les portraits de ses enfants, si bien que, en plaisantant à demi, Renoir envisagea d’entrer dans l’atelier de Bonnat :

« Ne me parlez plus de portraits au soleil. Le joli fond noir, voilà le vrai. »



Renoir,  
*Portrait des fils Durand-Ruel*,  
1882

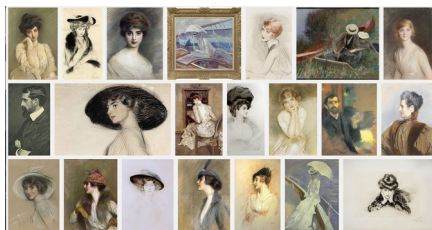


Renoir,  
*Portrait des filles Durand-Ruel*,  
1882

De fait, Renoir fut le seul peintre du groupe impressionniste à avoir su tirer du portrait une source de sécurité matérielle (*Portraits de Renoir*, 1993 : 3). A l’instar d’Ingres et de beaucoup de peintres d’histoire, il voyait dans le portrait le moyen de financer les grands tableaux de figures qu’il entamait sans commande. Il cessa d’en peindre à partir du milieu des années 1890, hormis des membres de sa famille ou de certains marchands qui s’intéressaient à son travail (*Ibidem* : 19).

Opposer, comme je l’ai fait jusqu’à présent, le portrait académique au portrait réaliste ou impressionniste, pourrait laisser croire que la tradition et l’avant-garde étaient deux mouvances hermétiquement séparées. La réalité était plus complexe. Plusieurs grands portraitistes mondains entretenaient des relations personnelles parfois intimes avec certains peintres de la jeune garde. Nous avons déjà vu l’exemple de l’amitié entre Carolus-Duran et Manet. Sargent se lia également avec Manet, mais aussi avec Rodin, Whistler, et dans le même temps avec Paul-César Helleu, l’un des portraitistes les plus fameux de la grande bourgeoisie et de l’aristocratie au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Helleu et Monet s’échangeaient des toiles. De son côté, Degas était ami avec Sargent et même Bonnat, qui achetait ses peintures

« Tous deux communiaient dans le culte d’Ingres, leur idole. » (Crespelle, 1966 : 48)



Paul-César Helleu,  
Aperçu de ses portraits



Sargent,  
*Claude Monet peignant à l'orée d'un bois*,  
1885



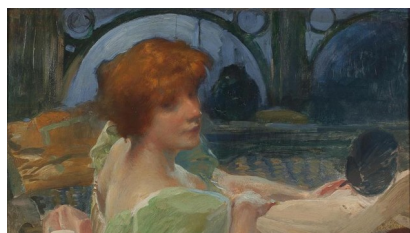
Sargent,  
*Helleu et sa femme*,  
1890

Ainsi, même si les clivages semblaient tranchés, même si en 1892 Léon Bonnat devint logiquement le président de la Société des artistes français, qui assurait la continuité de la tradition académique, tandis que, deux ans plus tôt, Carolus-Duran avait été l'un des re-fondateurs de la Société nationale des beaux-arts, qui mit sur pied un Salon concurrent, ils étaient l'un comme l'autre intéressés par les nouvelles tendances artistiques. Bonnat eut comme élève Toulouse-Lautrec ; il collectionna beaucoup d'œuvres de son temps, que l'on retrouve aujourd'hui dans le musée qui lui est consacré à Bayonne, sa ville d'origine.

On pourrait citer encore, quelques décennies plus tard, Alain Besnard, peintre académique et portraitiste illustre, qui apprécia Van Gogh, fut le premier collectionneur de Bonnard et accepta d'écrire la préface au *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac illustré par Picasso.



Alain Besnard,  
*Portrait de Mme Jourdain*,  
1886



Alain Besnard,  
*Portrait de Mme Rodenbach*,  
1897

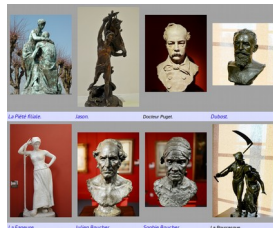
« Ce flirt avec les milieux d'avant-garde était toléré aux Beaux-Arts par les collègues de Besnard, qui préféraient voir là la coquetterie d'un homme spirituel plutôt que le penchant véritable d'un artiste. »  
(*Ibidem* : 200)

De fait, il règne dans le registre contraint du portrait une telle part d'auto-censure ou d'appétit du gain, que le goût et le style affichés dans leurs tableaux de commande par les portraitistes les plus traditionnels ne laissent guère préjuger de leur curiosité réelle. De surcroît, le portrait est un registre particulièrement soumis aux modes, si bien qu'on peut supposer que des portraitistes aussi fameux que Sargent ou Helleu ont trouvé leur intérêt à reprendre à leur compte certains styles novateurs de plus en plus prisés par les amateurs, comme celui de Monet dont la cote artistique était fortement en hausse à partir des années 1890. Dès lors, une dose d'impressionnisme bien mesurée pouvait devenir un atout commercial. Ce qui n'empêchait pas ces maîtres du portrait mondain de revenir à un style plus classique sitôt que la commande l'exigeait.



Sargent,  
*Portrait du duc, de la duchesse de Marlborough  
et de leurs enfants,*  
1905 :  
portrait dynastique officiel

Pour donner un autre exemple, le créateur en 1895 de la Ruche, célèbre cité d'artistes de Montparnasse qui accueillit quantité de futures célébrités de l'art moderne, était un sculpteur pompier, Alfred Boucher (1850-1934), qui « recevait plus de commandes que Rodin, ce qui ne le réjouissait pas excessivement, le grand sculpteur étant pour lui un dieu. » (Crespelle, 1976 : 80) Il lui recommanda Camille Claudel.



Alfred Boucher,  
Aperçu de ses sculptures

Au début du XX<sup>e</sup> siècle,

les portraitistes « continuaient à jouir d'une vogue sans nuage ; ils furent les dernières vedettes du Salon jusqu'en 1939. Voués aux gens du grand monde, Aman-Jean, Cyprien Boulet (1877-1927), Flameng (1856-1923), Lévy-Dhurmer, Etcheverry, Caro-Delvaile, Braïtou Sala avaient repris une partie de la clientèle que leur abandonnait Carolus-Duran en vieillissant. Bernard Boutet de Monvel (1884-1949), Grün (1868-1934) avaient choisi le portrait viril. Ce dernier jouissait d'ailleurs d'un certain don pour composer des groupes et son *Vendredi aux Artistes français* connut un immense succès. Enfin, le médiocre Marcel Baschet (1862-1941), endossant la redingote de M. Bonnat, portait les présidents de la République. Il fallut la chute de la III<sup>e</sup> République pour qu'il cessât d'opérer. » (*Ibidem* : 194)



Jules Grün,  
*Vendredi aux Artistes français*,  
1909

Entre 1907 et 1910, quatre expositions consacrées au portrait furent organisées à Bagatelle par la Société nationale des beaux-arts : *Portraits de femmes 1879-1900* en 1907 ; *Portraits d'hommes et de femmes célèbres 1830-1900* en 1908 ; *Exposition rétrospective des portraits de femmes sous les trois Républiques* en 1909 ; *Les enfants, leurs portraits, leurs jouets* en 1910 (Badea-Paün, 2007 : 103).

La guerre de 1914-1918 semble avoir porté un coup d'arrêt au portrait. En 1919, Giovanni Boldini écrivait à son frère qu'il n'avait plus de commandes :

« Le monde a complètement changé, tout a été révolutionné, tout a été détruit... » (*Ibidem* : 29)

Les milliardaires américains prirent la relève. François Flameng, un peintre graveur, ami de Sargent et de Helleu, écrivait à son marchand, Roland Knoedler :

« Je compte, sauf imprévu, aller faire une tournée aux États-Unis. J'ai déjà fait récemment plusieurs portraits à Philadelphie et à Chicago. Cela sera dans doute ma dernière expédition au pays des dollars, mais je trouverais stupide de ne pas épuiser cette belle usine à une saison où l'on n'a pas grand-chose à faire à Paris. »

A propos de Helleu : « Un seul de ses portraits, celui de la duchesse de Marlborough, née Vanderbilt, dont il vendit mille exemplaires, lui rapporta cent mille francs. Ce qui lui permettait d'avoir un yacht de 180 tonneaux avec 16 hommes d'équipage. » (Crespelle, 1966 : 114)

A cette époque, la renommée des principaux portraitistes était internationale comme leur clientèle.

Pour finir, voici un petit aperçu de la production de ces portraitistes célèbres au début du XX<sup>e</sup> siècle :

*Giovanni Boldini* (1842-1931) :

portraitiste de la haute société anglaise, européenne et américaine, qui fréquentait Degas et Sargent, réputé pour son coup de pinceau « fluide et hardi ».



Giovanni Boldini,  
Aperçu de ses portraits

Avec les risques inhérents à une telle audace stylistique : ainsi son *Portrait de Franca Florio* (1901) fut-il refusé par le mari qui l'avait commandé parce que « risqué », « pas naturel », « trop irréel ». Il exigea que le peintre peigne des manches longues sur les bras nus du modèle et rallonge sa robe. Le portrait ainsi remanié fut exposé à Biennale de Venise en 1903. En 1924, il fut vendu à

Maurice de Rothschild qui demanda qu’on le rétablisse dans sa version originale, beaucoup plus sensuelle.



Giovanni Boldini,  
*Portrait de Franca Florio*,  
1901



Giovanni Boldini,  
*Portrait de Franca Florio retouché*,  
1901

*Bernard Boutet de Monvel* (1881-1949) :  
peintre, graveur, illustrateur, sculpteur et décorateur ; de formation classique, il s’essaya au pointillisme en 1904 alors que ce mouvement est en déclin, pour finir par adopter un style très épuré, dans la lignée du style art déco (Addade, 2016).



Bernard Boutet de Monvel,  
*Portrait de Virginia Shaw*,  
1930



Bernard Boutet de Monvel,  
*Autoportrait*,  
1932

*Albert Braïtou Sala* (1885-1972) :  
Prix du meilleur portraitiste de l’académie Julian en 1916, auteur entre 1919 et 1939 de plusieurs centaines de portraits qui firent souvent la couverture de *L’Illustration*.



Albert Braïtou Sala,  
*Portrait d’Elena Olmazu*,  
1931



Albert Braïtou Sala,  
*Portrait de Mme André Bayvet*,  
1933

Deux autres exemples assureront la transition avec le chapitre suivant :

*Jacques-Henri Lartigue* (1894-1986) :  
son destin est révélateur de l'histoire de l'art moderne : négligé comme peintre, mais célébré tardivement (à partir de 1963) comme photographe.



Couverture du livre  
*Double je – Jacques-Henri Lartigue*,  
peintre et photographe,  
2010

*Henri Cartier-Bresson* (1908-2004) :  
formé au dessin et à la peinture, mais attiré par la photographie où il obtint très tôt une reconnaissance artistique (photographie et surréalisme, nouvelle avant-garde artistique).

Le portrait traditionnel n'a pas cessé d'exister pour autant, comme Lartigue l'a pratiqué par exemple pour une clientèle riche et cosmopolite. Ce faisant, le contraste n'a cessé de s'accuser entre les portraits peints selon la logique traditionnelle de l'œuvre de commande et les portraits réalisés par les artistes modernes, assujettis aux exigences de leurs propres expérimentations esthétiques (Chaleyssin, 1993).



Modigliani,  
*Portrait du collectionneur Roger Dutilleul*,  
1919



Gertrude O'Brady,  
*Portrait de Roger Dutilleul*,  
1946

## Bibliographie

ADDADE, Stéphane-Jacques, 2016 – *Bernard Boutet de Monvel*, Paris, Flammarion.

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

BOUILLON, Jean-Paul, 1986 – « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Romantisme*, 54, pp. 89-113.

CHALEYSSIN, Patrick, 1993 – *La peinture mondaine de 1870 à 1960*, Paris, Célia.

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

DISTEL, Anne, 2003 – *Renoir. « Il faut embellir »*, Paris, Découvertes Gallimard-Réunion des musées nationaux.

*Double je - Jacques-Henri Lartigue, peintre et photographe, 1915-1939*, Paris, Somogy, 2010.

*Journal de l'impressionnisme*, 1973 – Paris, Skira.

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

*Les Portraits de Renoir. Impressions d'une époque*, 1997 – Paris, Gallimard/Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.

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