L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-24

Sylvain Maresca

▶ **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-24 : Introduction sur le portrait photographique. 2020. hal-02870765

HAL Id: hal-02870765
https://hal.science/hal-02870765

Preprint submitted on 16 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.

INTRODUCTION SUR LE PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE

Pendant que l'art moderne déconstruisait le portrait pour en faire un motif visuel, un objet d'expérimentation parmi d'autres, délesté des impératifs de la commande et de la ressemblance, et pendant que, dans le même temps, survivait un portrait mondain toujours apprécié par les fractions sociales les plus favorisées, le principal basculement s'opéra au bénéfice de la photographie : le portrait devint essentiellement l'affaire des photographes.

Nous avons vu précédemment que les quelques indicateurs chiffrés disponibles laissaient apparaître que le pic de production des portraits peints était intervenu entre 1870 et 1900 pour commencer à décliner ensuite. Dans le même temps se multipliaient les studios de photographie[1], si bien que, au tournant du XX^{e} siècle, le portrait photographique était déjà largement répandu dans des couches de la population qui auparavant n'avaient jamais pu accéder au portrait peint, et dans les classes les plus aisées, il entrait désormais dans les modes de représentation courants.

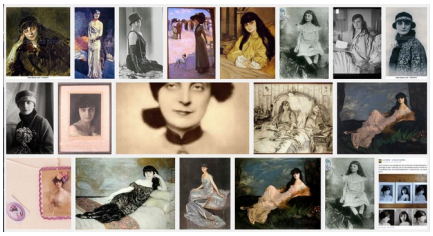
Ce basculement est nettement perceptible par exemple dans les très nombreux portraits qui ont été réalisés d'Anna de Noailles (1876-1933), personnalité littéraire très célèbre à son époque :

Date	Portraits peints ou sculptés	Portraits photographiques
Années 1880		1 (enfant)
1890		1
1899	Antonio de la Gandara	2
1900	Helleu	2
1904		2
1905	Antonio de la Gandara	2
1906	- Rodin - caricature	
1908		1
1909	Edmond Lapeyre	
1910	- Jean de Gaigneron - caricature	2
1912		3
1913	- Laszlo - Ignacio Zuloaga	1
1914	- Jean-Louis Forain - Clémentine-Hélène Dufau	
1916		
1918		1
1919	Jacques-Émile Blanche (2)	
1920		5
1921		2
1923		1
1924		2
1926		1

1 Le nombre de photographes enregistrés par le Bottin-Didot passa de 400 à 800 entre 1860 et 1870 (Charpy, 2007 : 151).

1927		1
1928	Autoportrait	
1930		1 (par Man Ray)
1931	- Édouard Vuillard - Van Dongen	7, dont 5 par André Kertesz
date ?	- caricature - après sa mort : Jean Cocteau	1
Total	**19**	**42**
Avant 1918	**12**	**18**
Après 1918	**7**	**24**

(D'après l'échantillon non exhaustif de 58 portraits présentés sur le site theredlist.com)



Aperçu des portraits d'Anna de Noailles

On mesurerait probablement la même tendance avec les portraits, eux aussi très nombreux, de Jean Cocteau ou encore ceux de Paul Éluard (plus lié, quant à lui, aux avant-gardes artistiques).

Autant, on l'a vu, le portrait moderne tendit à s'affranchir de son modèle, ne serait-ce qu'en réduisant le nombre de poses grâce aux substituts photographiques, autant le portrait photographique, lui, requiert la confrontation directe entre le photographe et son client. C'est une image qui ne peut s'élaborer qu'en présence du sujet représenté.

La photographie est donc l'héritière de ce long passé, expérimenté avant elle par le portrait peint, de marchandages entre les commanditaires et les artistes, ces derniers étant dépendants des désirs de représentation des premiers tout en s'efforçant de leur imposer leurs prérogatives esthétiques. Le portrait photographique a porté à un degré extrême cette contradiction majeure entre le désir d'image du modèle et le désir d'œuvre de l'artiste. Et ceci pour au moins deux raisons.

Tout d'abord, **le rapprochement**, dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, **des positions sociales des photographes et de leurs clients**. Nous avons vu précédemment que les artistes appartenaient pour la plupart aux mêmes milieux bourgeois que leurs commanditaires ; ceux qui connaissaient la consécration, artistique et/ou commerciale, en venaient à adopter le train de vie des grands bourgeois. Il n'en allait pas de même pour les photographes qui, à quelques exceptions près, étaient d'origine plus modeste et à qui la réussite, lorsqu'elle survenait, n'apportait pas l'équivalent de la consécration sociale des artistes les plus réputés. La célébrité de Nadar était à tout point de vue unique.

Non seulement le métier de photographe était perçu essentiellement comme une activité commerciale, mais encore sa clientèle était sensiblement moins fortunée que celle qui passait commande de portraits peints. On avait donc d'un côté des professionnels mal assurés de leur statut social et dont la réussite était loin d'être assurée – la concurrence était féroce, quantité de studios faisaient faillite ; et de l'autre une clientèle à la recherche de portraits bon marché, issue principalement de la moyenne, voire de la petite bourgeoisie. Entre les uns et les autres s'engagea

une véritable lutte dont les enjeux étaient économiques, sociaux et symboliques. Le nom, ou la renommée, des clients entrait en concurrence directe avec le nom, ou la notoriété, des photographes, dans une tension d'autant plus forte que ni les uns ni les autres ne pouvaient se prévaloir de titres anciens ni stables de légitimité sociale.

Bien sûr, des gens riches se firent photographier, dès le daguerréotype qui coûtait cher ou parce qu'il coûtait cher. A partir du moment où le coût de la photographie baissa et permit à un nombre croissant de personnes de se faire tirer le portrait, cette nouvelle mode subit les critiques ou les sarcasmes de la meilleure société : d'une part parce que les studios de photographie attiraient un public de moins en moins choisi qui, aux yeux du beau monde, ne méritait pas de voir ses traits fixés pour la postérité ; d'autre part parce que ces portraits d'un nouveau type qui circulaient intensément contredisaient l'éthique de discrétion et de bon goût du portrait à l'ancienne, destiné au seul usage privé. Voici deux formulations de ces attaques :

> Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, dans l'introduction du *Salon* de 1859 : «(...) La société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces *héros* de bien vouloir continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant ainsi la divine peinture et l'art sublime du comédien. (…) Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. » (p. 23-24)
>
> Barbey d'Aurevilly (*Le Nain jaune*, 3 janvier 1867) : « La photographie a remplacé pour nous modernes les usages des anciens et les somptueux portraits de l'Ancien Régime, toutes ces choses grandioses, bien faites et rares, dans lesquelles, je le veux bien, l'orgueil de la race trouvait son compte autant que les autres sentiments du cœur, mais qui, du moins, restaient fièrement et pudiquement suspendues aux lambris de la maison sous les yeux respectueux de la famille. »

Comme le suggère Baudelaire en évoquant « l'art sublime du comédien », la photographie entretint d'entrée de jeu un lien étroit avec le monde du théâtre et du spectacle. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les studios les plus connus et les plus fréquentés à Paris se trouvaient sur les grand boulevards qui étaient également des lieux de distractions nocturnes. Autant la publicité des peintres invoquait le patronage des grands de ce monde dont ils avaient eu l'honneur de peindre le portrait – souverains, fine fleur de l'aristocratie, dirigeants de la République… –, autant les photographes, eux, se réclamaient des acteurs, plus souvent encore des actrices, qui s'étaient déplacés dans leurs studios. Ils vantaient ainsi d'autres modèles, d'autres canons de représentation susceptibles de séduire une clientèle plus composite et moins assurée dans ses attentes. Même certains traits caractéristiques du mode de vie aristocratique, comme par exemple la pratique du cheval, devinrent des modes dès lors que Napoléon III eut manifesté son goût pour les courses – mode transposée aussitôt dans les mises en scènes photographiques qui contribuèrent à brouiller les codes traditionnels de la sociabilité en travestissant les identités.

On retrouvait ce mélange des genres dans l'agencement et la décoration des studios de photographes. Colonnades, fonds peints, costumes, accessoires étaient à disposition pour composer

des scènes et des poses suggestives. L'électricité, nouvelle attraction, y fut installée dès les toutes dernières années du XIX^e^ siècle :

> « A la sortie de l'Opéra, les Parisiens sacrifient à la mode de se faire tirer le portrait face à l'énorme réflecteur. Après le spectacle, ils passent à leur tour sous les feux de la rampe, composent des personnages. En introduisant cette projection, ce jeu, la photographie prolonge la magie du spectacle, entretient l'ambiguïté entre la réalité et la fiction et contribue sans doute à accentuer son caractère illusionniste. » (Jean Sagne, 1984 : 84)

Le succès durable de studios comme le Studio Harcourt (créé en 1933) reposa largement sur cette exploitation commerciale de l'image des vedettes du spectacle et plus particulièrement du cinéma.

Bref, rapidement, la photographie fut associée à un « demi-monde » dans lequel les positions sociales s'indifférenciaient, s'uniformisaient, ce qui assurait son succès public et commercial, mais, par contrecoup, l'éloignait de la consécration artistique.

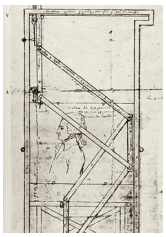
Second facteur défavorable : **l'instantanéité de la fixation de l'image** sur la pellicule précipita le portrait photographique dans le degré maximum de l'anecdotique. Comment, dès lors, une prise de vue aussi prisonnière des circonstances pouvait-elle accéder à la « grandeur » de l'art ?

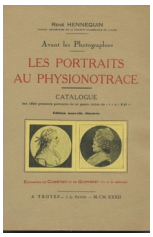
L'instantanéité, ou la quasi-instantanéité, de la fixation du portrait photographique est certainement le point qui le distingue le plus radicalement du portrait peint. Très significativement d'ailleurs, la retouche tendit bientôt à différer la finition de l'image, hors de la présence du client et avec les mêmes outils que la peinture, comme si, en reproduisant les étapes caractéristiques de la création picturale consacrée – dans laquelle le dessin précédait l'application des couleurs –, le portrait cherchait à rattraper sa précipitation originelle.

Dans le registre du dessin, parmi les antécédents presque aussi expéditifs que le portrait photographique, on peut citer la « **silhouette** » qui était tracée d'un seul jet en présence du client.

Atelier de silhouette,
XVIII^e^ siècle

Un peu plus tard, au XVIII^e^ siècle, apparut le **physionotrace**, cette machine à dessiner des profils, inventée par Gilles Louis Chrétien :





> « Une seule séance assure au modèle douze épreuves gravées, livrées douze jours après (Bernard Marbot, *Sur le chemin de la découverte (avant 1839)*, *in* Lemagny, Rouillé, 1986 : 14).

Depuis l'essor de la photographie et surtout depuis qu'elle est aisément reproductible sur tous les supports imprimés, il reste peu de cas ou de circonstances dans lesquels le dessin se charge encore de fixer les physionomies sur le vif : il s'agit pour l'essentiel des situations dans lesquelles les photographes n'ont pas le droit d'opérer, comme par exemple les procès. Mais il suffit de se promener Place du Tertre à Montmartre pour se rendre compte que ce type de croquis sur le vif n'a rien perdu de son attrait auprès des touristes.

Ce dernier exemple, pris comme les précédents aux antipodes de l'art légitime, suffit à suggérer combien, d'emblée, le portrait photographique supportait de handicaps par rapport au portrait peint, qui lui-même n'en supportait pas moins vis-à-vis de la grande peinture, à savoir la peinture d'histoire. Non seulement le portrait photographique se mit rapidement à représenter des gens de conditions peu considérable, mais encore il en fixait l'effigie instantanément, sans se donner véritablement le temps de la parfaire.

Ajoutons un troisième handicap, paradoxal, mais néanmoins logique eu égard aux exigences de sublimation propres à la pratique artistique : **l'excès de ressemblance**. Tocqué, une autorité académique en matière de portrait, affirmait en 1750 :

> « Il ne suffit pas de mettre sur la toile la ressemblance de ceux qu'on peint ; je sais que cette partie absolument nécessaire est celle qui en impose le plus aux gens peu connaisseurs : mais il faut convenir que le talent du portrait serait peu de choses s'il n'en exigeoit pas nombre d'autres (*Le discours de Tocqué* : 13-14 – dénégation particulièrement révélatrice sur la fragilité du statut artistique du portrait).

C'est dans la lignée de cette réduction de la ressemblance à une simple exigence technique qu'il faut comprendre l'insistance de tant de photographes à affirmer que leurs portraits atteignent à la véritable personnalité de leur modèle, qu'ils en dévoilent le caractère intime, son âme pour ainsi dire. Selon la principale historienne américaine du portrait photographique,

> « le positionnement social des photographes en tant qu''artistes' plutôt que 'techniciens' reposait sur leur assimilation insistante du portrait à la ressemblance morale et non pas physique » (Mc Cauley, 1980 : 12 – je traduis).

Nadar affirmait en 1857 :

> « C'est ce tact rapide qui vous met en communion avec le modèle, vous le fait juger et diriger vers ses habitudes, dans ses idées, selon son caractère, et vous permet de donner, non pas banalement et au hasard, une indifférente reproduction plastique à la portée du dernier servant de laboratoire, mais la ressemblance la plus familière et la plus favorable, la ressemblance intime » (cité dans *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle*, 1980 : ?).
>
> « Ainsi qu'il fut confirmé en 1862 par une décision de justice [dans un procès intenté par Mayer et Pierson pour contrefaçon], c'était la pose du sujet et l'agencement des costumes et des accessoires qui faisait passer leurs portraits pour de l'art aux yeux de la loi, et non pas la reproduction scrupuleusement exacte de la nature » (Mc Cauley, 1980 : 12 – je traduis).

Plus récemment, dans un arrêt de la Cour de Lyon en date du 7 novembre 1958, on pouvait lire encore ceci :

> « Est artistique tout portrait photographique qui cherche autre chose que la représentation pure et simple des traits. Doivent être notamment considérés comme artistiques les photographies dans lesquelles le photographe a fait un effort personnel pour représenter son client sous un aspect avantageux et flatteur et

> s'est efforcé de tirer des traits du sujet le plus grand parti possible pour obtenir un portrait qui se rapproche de l'idéal » (cité dans Frémond, 1973 : 26).

On retrouve ici cette distinction, très prégnante dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, qui voulait que la ressemblance promise par les photographes était « garantie », tandis que celle qu'assuraient les peintres se voulait « parfaite ».

Est-ce sous l'effet de la vulgarisation du portrait photographique et de son fort potentiel de ressemblance ? A la fin du XIX^e^ siècle, divers historiens, comme Robert de la Sizeranne, se mirent à rechercher des portraits dans les tableaux de la Renaissance italienne, les Jugements derniers et autres scènes collectives : en clair, ils cherchaient à identifier les personnages qui s'y trouvaient représentés. Ce penchant proprement photographique, qui tendait à transformer des figures allégoriques en autant de portraits de personnes réelles, est rejeté par de nombreux spécialistes de l'histoire de l'art qui multiplient, au contraire, les interprétations allégoriques pour mieux défendre le statut artistique de ces œuvres, comme si la représentation pure et simple, directement ressemblante, de contemporains, par exemple dans les fresques de Piero della Francesca, diminuait la valeur artistique de son travail en le rapportant aux conditions sociales et historiques de sa réalisation.

En ce qui concerne le portrait photographique, il est certain en tout cas que l'hyper-personnalisation introduite par ce type de représentation mimétique est généralement vue comme une entrave à l'idée même d'allégorie :

> « Une allégorie est généralement considérée comme la représentation d'une idée abstraite ou spirituelle sous une forme concrète. Lorsqu'une figure humaine est allégorique, le visage n'est pas présenté au spectateur comme une fin en soi, comme un personnage dont la physionomie et le nom devraient être reconnus. Au contraire, il demeure anonyme et assume l'apparence d'une idée au moyen d'accessoires, de costumes, de poses identifiables. Mais qu'advient-il dans la photographie où, à la différence des peintures, il y a toujours de fait une personne qui a posé pour l'image ? Le 'sens' de l'allégorie n'est-il pas perdu au bénéfice du nom du modèle ? » (Mc Cauley, 1980 : 5 – je traduis)

Le même type d'interrogation revient à propos des « tableaux de figures » peints par les impressionnistes : s'agit-il d'allégories, de scènes de genre ou de portraits ?

Démesurément social, instantané et trop ressemblant : en caractérisant ainsi le portrait photographique, je mets en avant les trois directions dans lesquelles les photographes vont déployer leurs efforts pour tâcher de préserver, ou de gagner, un minimum de considération esthétique, voire pour apparaître comme les vecteurs d'une redéfinition des canons de l'art :

1 – ils vont s'affranchir de la détermination sociale du genre en tirant parti de la demande croissante de représentation des classes nouvelles et en prenant des libertés avec l'identité de leurs sujets, de moins en moins considérables socialement ;

2 – ils vont s'affranchir du caractère mécanique de la ressemblance en raffinant la mise en scène du personnage et la mise en forme de son portrait ;

3 – enfin, ils vont tenter de s'affranchir de l'irréversibilité instantanée de la prise de vue en multipliant les images par le biais de séries, de superpositions, etc.

Je résumerai ces trois directions par trois formules : **jeux sur les modèles, jeux sur les formes, jeux sur le temps**.

Bibliographie

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

FRÉMOND, Pierre, 1973 – *Le droit de la photographie*, Paris, Librairie Dalloz.

LEMAGNY, Jean-Claude, ROUILLÉ, André, 1986 – *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas.

McCAULEY, Anne, 1980 – *Likenesses : Portrait Photography in Europe*, 1850-1870, Albuquerque, Art Museum, University of New Mexico.

MARBOT, Bernard, 1986 – « Sur le chemin de la découverte (avant 1839) », in Lemagny, Rouillé, 1986, pp ?

Regards sur la photographie en France au XIX^e^ siècle, 1980 – Paris, Berger-Levrault.

SAGNE, Jean, 1984 – *L'Atelier du photographe*, Paris, Presses de la Renaissance.