



**HAL**  
open science

# L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-1

Sylvain Maresca

► **To cite this version:**

Sylvain Maresca. L'art en personne. Pour une histoire sociale du portrait-1: Introduction. 2019. hal-02281389

**HAL Id: hal-02281389**

**<https://hal.science/hal-02281389>**

Preprint submitted on 10 Sep 2019

**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

### LE PORTRAIT : DÉFINITIONS ET PROBLÉMATIQUE

#### Origine

Très longtemps avant que le portrait devienne ce genre bien défini des beaux-arts que nous connaissons aujourd'hui, il occupait déjà une place centrale dans l'origine mythologique de la peinture. « Mythologique » en effet, puisqu'il est impossible de dater l'apparition de cette pratique créatrice tant celle-ci se perd dans la nuit des temps. Pline l'Ancien la faisait remonter aux Égyptiens, mais nous savons aujourd'hui que les premières peintures – du moins celles qui nous sont parvenues – remontent à quelque 30 000 ans avant JC.

S'il est impossible de restituer l'histoire des origines de la peinture, il existe en revanche, dans la culture occidentale, une tradition mythologique qui en raconte la genèse. Elle nous a été rapportée par Pline l'Ancien dans sa monumentale *Histoire naturelle*, publiée à Rome en 77 après J.-C., puis reprise, modifiée, commentée de très nombreuses fois tout au long de l'histoire jusqu'à inspirer les auteurs de la Renaissance européenne. C'est donc un récit fabuleux mais fondateur, dans lequel nous allons voir que le portrait est central.

Le motif en est toujours le même : un jeune homme, aimé d'une bergère, doit partir au loin. Accablée de chagrin, la jeune fille désire conserver de lui un souvenir vivant et unique. Le soir de leurs adieux, elle aperçoit l'ombre de son amant sur le mur :

« D'un poinçon par hasard sous ses doigts rencontré,  
Sa main qui suit le trait par la lampe montré,  
Arrête sur le mur promptement et sans peine  
Du visage chéri la figure incertaine ;  
L'Amour ingénieux, qui forma ce dessein,  
Fut vu dans ce moment lui conduire la main.  
Sur la face du mur marqué de cette trace  
Chacun du beau Berger connut l'air et la grâce,  
Et l'effet merveilleux de cet événement  
Fut d'un Art si divin l'heureux commencement. »  
(Extrait du poème de Charles Perrault, *La peinture*, publié en 1668)

Selon ce récit, le premier dessin ou le premier moulage auraient été ceux d'un visage humain, si bien que le portrait serait à l'origine des arts plastiques. Cette primauté lui confère une indéniable importance symbolique. Créations humaines, par principe, le dessin, la peinture, la sculpture, auraient d'emblée pris l'humain pour objet ou source d'inspiration.

En réalité, si on regarde de près les premiers essais picturaux dont nous avons conservé la trace – peintures rupestres, motifs gravés sur la roche, etc. –, force est de constater qu'ils représentent plus souvent des animaux que des humains, ou alors des silhouettes humaines, stylisées dans des activités reconnaissables comme la chasse. Pas de visages figurés en tant que tels. On y trouvera plus facilement l'expression vivante d'un lion ou d'un bison, que celle d'un homme de ce temps. Les empreintes de mains laissées sur des parois de grottes en y apposant des paumes enduites de couleur constituent la trace la plus directement humaine et personnalisée que l'on puisse y découvrir. Dans les créations préhistoriques, les hommes sont bien sûr présents de part en part, mais

ils ne se donnent pas à voir en tant que tels. Restituer ce qui les entoure leur importait plus qu'eux-mêmes.

Rapporté à ce que nous connaissons de ces très lointains antécédents figuratifs – dont ni les Grecs ou les Romains de l'Antiquité, ni les humanistes de la Renaissance ne soupçonnaient l'existence –, le mythe de l'origine de la peinture apparaît non pas comme le récit de ce qui s'est passé, mais bien plutôt comme une fable, une reconstruction *a posteriori* d'une histoire impossible à vérifier. Ce mythe est donc à prendre avant tout comme un message que ses auteurs ont voulu communiquer à leurs contemporains ou transmettre à leurs descendants. Quel message ? Que la peinture, ou le dessin, la sculpture, ont commencé vraiment à devenir un art lorsqu'ils se sont attaqués à la représentation du visage de l'homme. Ce mythe établit une séparation entre les figures visuelles que les hommes ont toujours réalisées avec des outils et des matériaux divers, et l'art en tant que tel, qui ne saurait être confondu avec ces balbutiements. Dans cette vision mythique, le portrait constitue la pierre de touche de l'invention de l'art.

## Comment définir le portrait ?

Lorsqu'on évoque le portrait sur des périodes historiques aussi longues, la question qui surgit immédiatement est de savoir si nous parlons bien du portrait tel que nous le connaissons aujourd'hui. Certains historiens se posent la question sous un autre angle lorsqu'ils se demandent à quand remonte le genre du portrait. C'est un problème historique, mais également un problème de nature. De quoi ou comment est fait un portrait ? A quelle condition est-ce réellement un portrait ?

Nous allons suivre l'optique et le cheminement adoptés par Galienne et Pierre Francastel dans leur livre pionnier, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture* (Paris, Hachette, 1969).

Francastel part de la définition du portrait par Littré (auteur du grand dictionnaire de référence de la langue française du XIX<sup>e</sup> siècle – 5 volumes parus entre 1863 et 1877) :

« L'image d'une personne faite à l'aide de quelqu'un des arts du dessin. » Puis il précise son questionnement sur le portrait à propos d'un des premiers exemples historiques, celui du « portrait » du roi égyptien Narmer (2950 av. JC), conservé au musée du Caire.



« Nous sommes donc là en présence d'une image qui, sans discussion possible, entend désigner une personne précise et identifiable – le roi Narmer. Est-ce pour autant un portrait ? A la couronne près qui, avec la taille dominante du personnage, permet de reconnaître dans cette effigie le roi, ce guerrier se présente sous les mêmes traits schématiques que les figures qui l'accompagnent. Il n'est donc qu'un signe. Un signe qui signifie : pharaon. Et c'est en tant que signe qu'il passera à la postérité, puisque son geste devait donner naissance à un canon qui servira à une série d'autres *Pharaons triomphants*. (...) »

Et Francastel de conclure : « On frise ainsi le portrait, mais on ne l'atteint pas et *il ne suffit pas d'identifier le personnage représenté pour pouvoir parler de portrait*. En revanche, il semble que

l'on puisse parfois en parler à propos de certains personnages restés anonymes. (...) Les visages sont ici variés et individualisés avec une outrance frisant la caricature et traduisant, visiblement, un effort pour reproduire les traits d'un modèle vivant.

*Dès lors, la condition idéale pour que le portrait existe paraît résider dans la réunion de ces deux éléments : traits individualisés et possibilité d'identifier le modèle.* » (je souligne)

Ces critères conduisent Francastel à conclure à l'absence ou quasi-absence de portraits tout au long de l'Antiquité. Conclusion discutée par les historiens, nous y reviendrons.

## Questions de vocabulaire

(tiré largement de l'ouvrage d'Édouard Pommier, *Théories du portrait*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 15-18)

Que nous apprennent à présent le vocabulaire et son histoire ?

Jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, le verbe « peindre » signifiait tracer et dessiner, tirer un trait pour former le contour de quelque chose. De ce sens très général dérivait celui, plus précis, de représenter, peindre. En somme, dans cette première acception du mot, l'idée du *trait* était première. Dans la même logique, le substantif « portrait » désignait aussi bien un tracé ou une figure de géométrie, qu'une forme, une figure, un plan, une disposition, un projet, une image, une représentation, la ressemblance avec quelque chose. Nous sommes donc là en présence d'un terme générique, lié à l'idée de représentation, graphique ou non.

C'est dans la langue italienne que l'on vit apparaître pour la première fois une distinction annonciatrice de ce qui allait constituer plus tard le sens moderne du mot « portrait » : le verbe *imitare* signifiait « donner l'image de quelque chose », tandis que le verbe *ritrarre* voulait dire « donner la copie littérale, trait pour trait, de quelque chose ».

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme « portrait » se spécialisa définitivement dans l'idée d'une représentation de la personne humaine. C'est d'ailleurs le substantif qui prit le plus clairement cette orientation. D'abord en Espagne où, en 1611, le premier grand dictionnaire définit le *retrato* comme l'image imitée d'un personnage. Et presque simultanément en Italie, où la publication en 1612 du dictionnaire d'une académie florentine parlait du *ritratto* comme d'une « figure tirée du naturel ».

En France, on constate la même évolution, un peu plus tardive cependant du fait que les premiers dictionnaires de français parurent plus tard. Dans le lexique spécialisé des termes artistiques d'André Félibien (1676), le verbe « peindre » était défini comme « un mot général qui s'étend à tout ce qu'on fait lorsqu'on veut tirer la ressemblance de quelque chose ; néanmoins on ne l'emploie pas indifféremment à toutes sortes de sujets. On dit le portrait d'un homme, ou d'une femme, mais on ne dit pas le portrait d'un cheval, d'une maison ou d'un arbre. On dit la figure d'un cheval, la représentation d'une maison, la figure d'un arbre. » Félibien présentait ce terme comme déjà vieilli : « Ce n'est pas même un terme bien reçu parmi les savants peintres de dire qu'on va se faire peindre ». De même que son doublet familier « se faire tirer » - notez qu'on dit toujours « se faire tirer le portrait », sans forcément savoir le lien d'origine que cette expression continue de signaler entre « portrait » et « trait ».

Depuis cette époque, le portrait est définitivement réservé à l'image de l'homme faite à sa ressemblance, « tirée du naturel » comme l'écrivaient les spécialistes italiens (*cavata dal naturale*). En italien, le verbe *ritrarre* pouvait d'ailleurs signifier « faire une esquisse sur le vif ». A la suite de Félibien, plusieurs dictionnaires généraux de la langue française reprirent la même définition.

Finalement, en 1694, l'Académie française ratifia l'usage établi : on lit dans son dictionnaire que le portrait est une « image, ressemblance d'une personne, par le moyen du pinceau, du burin, du crayon ».

## Un genre problématique

Il ressort de tout ce qui précède que le portrait a une très longue histoire, au point d'avoir pu être considéré en Occident comme l'origine de la peinture. Depuis la Renaissance, un terme spécialisé lui a été affecté dans la plupart des langues européennes – signalant par là-même l'existence pleine et entière du genre. Bref, tous ces éléments contribuent à donner au portrait une importance historique, symbolique et esthétique indéniable. D'ailleurs, le tableau le plus célèbre de l'histoire de la peinture occidentale (*La Joconde*) n'est-il pas un portrait ?

Et pourtant, depuis l'origine, le portrait a fait l'objet de critiques répétées, de jugements dépréciatifs. Dès l'Antiquité, malgré les vertus reconnues au portrait, malgré le talent des artistes qui parvenaient à saisir à merveille la ressemblance des visages, des doutes s'exprimaient avec insistance sur la valeur de ce type de représentation. On peut les résumer à deux objections principales :

1. Le portrait est-il une copie virtuose, et donc trompeuse, du modèle ? ou bien l'œuvre d'un pouvoir créateur capable de se détacher du réel pour le corriger et le conformer à sa vision idéale ? En d'autres termes, faire le portrait ressemblant d'un individu suffit-il à composer une œuvre d'art ? La ressemblance, c'est-à-dire la soumission au réel – ici les traits singuliers d'un individu – peut-elle être l'objectif poursuivi par l'artiste ? Si oui, quelle est la part de création de ce dernier ? Ce dilemme oppose le réalisme ou le naturalisme de la peinture ou de la sculpture à leur pouvoir de sublimation ou d'idéalisation : faut-il rendre la physionomie du modèle, telle qu'elle est, « au naturel », ou s'efforcer de restituer son caractère, ses qualités, son « âme », ce principe immatériel qui constituerait l'essence profonde de chaque individu ?
2. Dans le prolongement de cette première interrogation en surgit une seconde qui oppose cette fois la littérature aux arts visuels. On rapporte, par exemple, que le poète romain Martial avait envoyé à un ami lointain son portrait et l'un de ses poèmes. « Modeste cadeau », selon lui, mais il était sûr que son destinataire l'accueillerait avec joie, surtout le poème : « Plus précise encore apparaîtra ma physionomie dans mes vers, affirmait Martial. Ces traits-là, ni les accidents de la vie, ni les années ne les effaceront jamais : ils vivront quand périra l'œuvre d'Apelle. » (Il est vrai que toutes les peintures d'Apelle ont disparu.) Martial affirme ici un point de vue qui reviendra sans cesse au cours de l'histoire : le tableau ou la sculpture sont fragiles, au regard du poème, éternel. Dans le cas précis du portrait, celui-ci resterait superficiel, incapable, contrairement à la littérature, de retenir la vie intérieure de l'homme.

On pourrait ajouter à ces deux objections au portrait héritées de l'Antiquité une troisième, plus proprement sociale : à quel titre est-il légitime de représenter un individu ? Tout le monde peut-il prétendre à se faire tirer le portrait ? Le portrait ne devrait-il pas être réservé aux seuls personnages de valeur ? Ces interrogations prendront une grande ampleur avec l'essor du portrait à partir de la Renaissance au-delà des sphères dirigeantes de l'aristocratie, posant tout simplement le problème de la place de l'individu dans la société. Question politique, s'il en fut.

Ces questionnements insistants depuis l'Antiquité, mis en regard de la vogue indéniable du portrait dans l'art et la société occidentale, ont fait de ce genre pictural un produit culturel constamment contradictoire, à la fois prisé et dévalué, tantôt porté aux nues, tantôt méprisé. Le fond même de cette contradiction provient de l'interpénétration, au sein du portrait, d'une dimension et d'un questionnement proprement esthétiques, et d'une dimension, d'une emprise proprement sociales. Le portrait n'est pas seulement l'affaire des artistes puisqu'il les place dans une confrontation obligée avec des clients, des commanditaires, porteurs de leurs propres attentes, de leurs propres exigences. C'est bien parce que le portrait se situe à la jonction de critères esthétiques et d'enjeux économiques ou sociaux qu'il constitue un genre à ce point contradictoire. C'est pour cette même raison qu'il justifie une approche sociologique.

Ce livre se propose donc d'esquisser une histoire *sociale* du portrait depuis les origines jusqu'à nos jours. Sans les négliger, nous ne nous attarderons pas sur les portraits les plus fameux, les chefs-d'œuvres reconnus par les historiens d'art et les institutions muséales. Se limiter à cette écume consacrée reviendrait à ignorer l'abondance et la diversité de la production de portraits, surtout dans la période moderne, et ainsi à sous-estimer les ramifications d'une économie sociale qui, très souvent, a prospéré hors des cénacles artistiques. Nous n'entrerons pas davantage dans les discussions stylistiques, sauf pour y déceler le degré de légitimité artistique – très variable, on le verra – dont bénéficiait le genre du portrait. Notre ambition est de resituer la production des portraits dans les multiples jeux qui, d'une époque à l'autre, ont mis aux prises des attentes, pas toujours concordantes, entre des intérêts privés et des ambitions artistiques, entre d'un côté des princes, des prélats ou des bourgeois et, de l'autre, des créateurs plus ou moins indépendants, et chez ces derniers entre leur appétit de réussite sociale, voire de richesse, et leur désir de passer à la postérité.

Les travaux des historiens de l'art, mais également des historiens de la culture ou des modes de vie, constituent la matière première de cette fresque qui s'emploie à les relire selon un prisme nouveau. Ainsi surgiront des pistes de réflexion, des interrogations susceptibles d'enrichir l'approche de ce genre pictural inconfortablement situé entre l'art et la société.

*PS : Ce texte, ainsi que ceux des chapitres qui suivront, est issu d'un cours donné pendant plusieurs années à l'université de Nantes.*