



L'art en personne - Pour une histoire sociale du portrait-12

Sylvain Maresca

► To cite this version:

Sylvain Maresca. L'art en personne - Pour une histoire sociale du portrait-12 : Le portrait entre scènes de genre et peinture d'histoire. 2020. hal-02525125

HAL Id: hal-02525125

<https://hal.science/hal-02525125>

Preprint submitted on 30 Mar 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 SCÈNE DE GENRE ET PEINTURE D'HISTOIRE

Le genre du portrait est frappé d'individualité. Il tend à concentrer le motif du tableau sur la physionomie d'un individu singulier qui ne fait rien d'autre que poser. Le portrait est donc en général antinomique de l'idée d'action. Il ne se passe rien dans un portrait. Et pourtant, les portraits ne sont pas tous individuels et ils ne représentent pas tous des modèles inactifs. Par ces deux inflexions, ils touchent à deux autres genres reconnus de la peinture, mais de statut très inégal : la scène de genre et la peinture d'histoire, ou encore, pour reprendre un vocabulaire du XVIII^e siècle, l'un des « genres mineurs » et le « grand style ».

Partons du cas le plus attendu en matière de portrait : un tableau représentant un individu seul. Si cet individu est nommé, on se trouve assurément devant un portrait, réalisé pour les besoins de cet individu qui en a passé commande au peintre. Ce dernier n'a pas pris l'initiative du tableau ; il l'a fait à la demande du commanditaire qui l'a rémunéré en conséquence. Il en va de même lorsqu'un tableau nous est parvenu sans mention nominative du modèle. Les titres par défaut, comme *Portrait d'homme*, *d'inconnu*, etc. attestent qu'il s'agissait bien de portraits, même si le souvenir de l'identité de leur modèle s'est perdu au fil du temps.

En revanche, si l'individu peint par l'artiste n'est pas représenté pour lui-même, mais pour incarner un type (*Le Paysan*, *La Bergère*...), ou pour donner corps à une expression, une physionomie, une silhouette extraordinaires, hors du commun, alors nous ne sommes plus en présence d'un portrait. Le tableau n'a pas été peint à la demande du modèle ; c'est plutôt l'individu repéré, voire payé par le peintre, qui lui a servi de modèle. De tels modèles sont forcément anonymes puisqu'ils se contentent de prêter leurs traits au peintre. Ils n'existent pas pour eux-mêmes. Il peut s'agir de simples quidams croqués sur le vif, dont les traits ont été repris dans un tableau ; ou de figurants rémunérés pour prendre la pose. On les retrouve ensuite soit comme figures principales d'une œuvre picturale, soit impliqués parmi d'autres dans une scène composée par l'artiste – composition qui relève alors de la « scène de genre ».



Quentin Metsys,
Le Peseur d'or et sa femme,
1514
Autre titre : *Le prêteur et sa femme*

Définition :

Une scène de genre est un type d'œuvre picturale qui figure des scènes contemporaines, prises sur le vif.

La scène de genre est par nature fictionnelle et anonyme. Elle ne représente personne en particulier, mais des « gens ». Il y a une différence fondamentale entre le tableau de Metsys, qui montre une activité économique exercée par un commerçant et sa femme, et le portrait d'un couple qui a commandé un tableau pour représenter l'union qu'ils forment, comme dans le *Portrait des époux Arnolfini*, ou encore dans celui-ci :



Maître de Saint-Jean-de-Luz,
Diptyque d'Hugues de Rabutin et de Jeanne Montaigu,
vers 1470

Autres exemples plus célèbres :



Frans Hals,
Portrait d'Isaac Massa et de Beatrix van der Laen,
vers 1622



Rubens,
Autoportrait avec sa première épouse,
Isabelle Brandt,
1609-10



Rubens,
Autoportrait avec sa seconde femme,
Helena Fourment,
et leur fils Pierre-Paul,
vers 1639

Un portrait de famille n'est pas réductible à une scène de genre puisque, si l'on y trouve plusieurs personnes représentées, elles le sont toutes à leur demande pour valoriser leur nom, leur filiation, leur descendance. Il s'agit d'une forme de portrait collectif.

Les portraits collectifs connurent un essor important au cours du XVI^e siècle, particulièrement dans les Flandres où ils contribuèrent à mettre en avant divers types de groupes : corporations, compagnies de gardes civiques, confréries religieuses, régents d'hospices, etc. Ils présentaient dans l'espace de la toile, généralement de grand format, une collection de visages, la plupart tournés vers le spectateur, mais sans lien véritable entre eux sinon leur juxtaposition spatiale. Il s'agissait donc d'une série concentrée de portraits individuels ; d'ailleurs, chaque membre du groupe payait pour sa propre effigie. En même temps, ces tableaux illustraient par le lieu, les costumes ou les attributs, les caractéristiques de l'organisation qui les réunissait. On peut parler à leur propos de « portraits de corps » (Riegl, 2004).



Cornelis van der Voort,
Les régents de l'hospice de Binnengasthuis,
1617-18 :
ils sont engagés dans une certaine activité,
comme s'ils étudiaient le dossier d'un solliciteur
dont le spectateur du tableau épouse le point de vue



Frans Hals,
Les régents de l'hospice de Haarlem,
1664 :
plus aucune action,
simplement des poses juxtaposées



Rembrandt,
Le syndic des drapiers,
1662 :
même formule

Pour d'autres groupes, notamment les milices, leur activité offrait de plus amples possibilités de mise en scène. Certaines formules iconographiques s'imposèrent rapidement, comme par exemple montrer les archers rassemblés autour d'un banquet :



Cornelis Anthonisz,
Banquet de la guilde des arquebusiers d'Amsterdam,
1533



Frans Hals,
Banquet des officiers de Saint Georges de Haarlem,
1627

Par comparaison, voici une scène de genre sur le même thème de la bonne table :



Dirck Hals,
Agréable compagnie à table,
1627-29

Le plus célèbre de ces portraits de groupe est *La compagnie de Frans Banning Cocq*, dite « *La Ronde de nuit* », de Rembrandt, 1642 :



Comme l'écrit un historien de l'art, cette œuvre a été « plus lourdement accablée par l'histoire que tout autre tableau hollandais du XVII^e siècle » (cité dans Schneider, 1994 : 152). D'ailleurs, le fait qu'elle ait un titre narratif est révélateur de cette intention de la postérité de la détourner de sa destination d'origine.

En réalité, Rembrandt a pris acte d'une évolution, au sein des compagnies militaires, vers davantage de hiérarchie, au détriment de l'égalitarisme de départ. Ces compagnies, qui pouvaient compter plusieurs milliers de membres, étaient commandées par des officiers qui tenaient à se faire représenter devant la masse de leurs hommes. On connaît le nom des deux officiers qui figurent au premier plan, alors que le reste des personnages n'est guère individualisé. Ce tableau se réduit donc à deux portraits sur fond d'une scène... de genre ou d'histoire ? Certains ont voulu rapporter cette scène à un événement historique, mais il n'en ressort rien de très sûr. Rembrandt a-t-il voulu donner une coloration « historique » à son tableau en y multipliant les gestes démonstratifs ? C'est ainsi du moins que l'histoire de l'art a décidé de consacrer cette œuvre.

A mi-chemin entre la sphère publique et la sphère privée, le portrait de famille revêtait une grande importance dans les familles nobles et bourgeoises pour affirmer l'affiliation dynastique et la continuité des générations. Mais c'était un genre plutôt figé, comme la plupart des portraits de groupe – collection de physionomies plutôt que scène collective.



Claude-Marie Dubufe,
La famille de l'artiste,
1820 :

formule minimaliste assez rare dans la peinture française,
mais beaucoup plus répandue en Allemagne
(*Portraits publics, portraits privés...*, 2007 : 162)

Pour remédier à cette platitude formelle, les peintres recherchèrent des formules susceptibles d'animer les scènes domestiques. C'est en Angleterre au XVIII^e siècle que l'on mit au point la formule des « *conversation pieces* » : au lieu que les différents membres de la famille soient simplement disposés les uns à côté des autres, on organisait leur confrontation dans un décor explicitement domestique, de telle sorte qu'ils donnent l'impression d'avoir été surpris par le peintre

dans une conversation libre entre eux. Il s'agit d'un compromis entre une mise en forme qui s'apparentait à la scène de genre (scènes de la vie domestique) et l'impératif du portrait qui imposait au peintre de restituer la ressemblance de chacun des membres de la famille. Il fallait donc réussir à combiner unité d'action, intégration du groupe dans l'espace et portraits individuels (Trobe-Podell, 1995).



Johann Zoffany,
*La Reine Charlotte [alors reine d'Angleterre]
avec ses deux fils aînés,
1764-65*

Il s'agirait du premier exemple de « représentation de groupe royal informel en tant que genre » (*Portraits publics, portraits privés...*, 2007 : 145).

« Comme le montre ce tableau, en dépit du caractère apparemment privé du genre des portraits de groupe, son double souci de mettre en scène progéniture et richesse lui donnait une dimension publique. » (*Ibidem*)

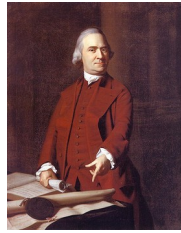


Henry Walton,
Sir Robert et lady Buxton avec leur fille, Anne,
vers 1786 :
scène intimiste (la housse sur le canapé révèle
qu'ils n'attendent pas de visiteur) très élaborée
(*Portraits publics, portraits privés...*, 2007 : 154-155)

La formule de la scène de conversation a pu être étendue à la représentations de groupes d'amis, sans perdre toutefois son caractère intime affirmé. On voit bien que cette théâtralisation du portrait collectif touche de près la scène de genre, à quoi s'adonnaient d'ailleurs couramment les peintres de portrait de cette époque, probablement pour le même type de clientèle.

Mais au XVIII^e siècle, les plus ambitieux des portraitistes, ou encore les peintres les plus fameux qui daignaient peindre des portraits, essayaient de valoriser ce genre de peinture peu prisé esthétiquement (on y reviendra) en se rapprochant « autant qu'ils pouvaient de l'histoire » (Salon de 1785) (cité par Trope-Podell, 1995 : 42). La clé de cette transformation réside dans l'introduction d'une action au sein du portrait.

Selon A. J. Pernety, auteur en 1757 d'un *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, « une figure seule peut cependant faire un tableau d'Histoire ; mais il faut pour cela qu'elle rappelle au spectateur un fait, un point, une situation ; qu'elle n'ait pas le froid et la servitude du portrait, et que l'Artiste ne se soit pas borné à représenter la ressemblance d'une personne. » (cité par Trope-Podell, 1995 : 41)



John Singleton Copley,
Portrait de Samuel Adams,
1770-1772

L'un des pères de l'indépendance américaine, Samuel Adams dirigea la révolte contre la couronne britannique en 1771. L'élément narratif et historique de ce portrait est fourni par les documents que désigne le personnage – documents officiels qui définissaient les droits des colons américains, bafoués par le gouverneur britannique de l'époque.

« A ce titre, *Samuel Adams* s'avère bien proche de la peinture d'histoire dont il respecte subtilement la dimension narrative. » (*Portraits publics, portraits privés...*, 2007 : 240)

« Le mouvement, c'est le domaine de la peinture d'histoire, qui montre l'homme aux prises avec sa destinée. » (*Visages du Grand Siècle*, 1997 : 51)

Van Dyck, par exemple, donnait à ses portraits une dimension « histoire », même minimale :



Van Dyck,
Portrait du cardinal Bentivoglio,
vers 1625 :
il venait d'être nommé cardinal
et était promis à la papauté

« Assis, une lettre à la main ; il l'a à peine lue qu'il se retourne. Van Dyck exprime sur cette toile toute la ressemblance des traits et l'esprit de modération de ce prélat. » (Bellori, 1664, cité dans Pommier, 1998 : 148-149)

Le critère de l'action, du mouvement, est décisif, mais il n'est pas suffisant : le sujet du tableau peut très bien être représenté en action et être nommé, comme dans un portrait classique, sans que le tableau devienne pour autant une peinture d'histoire.



Rembrandt,
Hendrickje se baignant dans une rivière,
1654

Il s'agit de la dernière compagne du peintre (Hendrickje Stoffels), qui se serait prêtée à un esquisse destinée peut-être à la réalisation d'un autre tableau à venir ; elle prêta ses traits à de nombreux personnages dans les peintures, notamment religieuses, de Rembrandt. Ici, nous ne sommes pas dans le cadre d'un contrat commercial entre un peintre et son commanditaire ; et de surcroît, le personnage représenté n'a rien d'historique.



Adélaïde Labille-Guiard,
Autoportrait avec deux élèves
(Marie-Gabrielle Capet et Carreaux de Rosemond),
1785

L'artiste venait d'être admise à l'Académie, deux ans plus tôt ; elle décida de se représenter dans la gloire de son nouveau statut de peintre officielle, avec une robe somptueuse. La critique y verra un « portrait composé dans le genre de l'histoire » (cité par Trope-Podell, 1995 : 42)

Peinture d'histoire	Portrait
Personnage(s) historique (s)	Modèle(s) connu(s) ou pas
Mouvement	Pose, immobilité
Interaction entre les personnages	Les personnages s'adressent au spectateur
Priorité donné à l'action	Priorité donnée à la ressemblance

Le plus souvent, le portrait collectif campe à mi-chemin entre les deux, voire également à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre.

Certains portraits de personnages célèbres ont pu être peints après la réalisation d'un tableau délibérément historique dans lequel ils figuraient déjà :



John Singleton Copley,
La mort du comte de Chatham,
1779 :
le premier ministre de l'époque s'effondre
en pleine séance de la Chambre des Lords



*Portrait de William Murray,
Premier comte de Mansfield,
1783*

Copley avait réalisé des esquisses de portraits de plusieurs Lords, dont William Murray, en vue de la composition de son grand tableau de 1779 – lequel lui avait valu une certaine gloire et des commandes de portraits, qu'il put honorer sans avoir besoin de faire poser de nouveau les commanditaires. Autre bénéfice : ce portrait faisait référence à l'événement historique auquel avait participé William Murray (*Portraits publics, portraits privés*, 2007 : 101).

Le point-limite de cette assimilation entre un portrait et la peinture d'histoire est le portrait héroïque d'un personnage représenté dans son drame ou toute sa gloire historique :



*David,
La mort de Marat,
1793*



*David,
Bonaparte traversant les Alpes,
1801*

Ou l'histoire réduite à un seul personnage d'exception.

Signalons enfin le registre du portrait « historié » qui, selon la première définition qui en fut donné en 1752, était un portrait « que l'on accompagne de figures allégoriques » (J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, cité par Trope-Podell, 1995 : 41).



*Andrea Sacchi,
Portrait du chanteur Marc Antonio Pasqualini,
1641 :
s'accompagnant au clavecin,
tandis qu'il est couronné par Apollon
= portrait en action*

De nombreux personnages, plus ou moins célèbres, ont ainsi été représentés en compagnie de figures allégoriques, voire travestis eux-mêmes en personnages mythologiques ou historiques, en figures de saints. L'objectif était en particulier d'échapper à la versatilité de la mode qui risquait de faire apparaître démodé un portrait peint à peine quelques années auparavant, alors que les tenues intemporelles inspirées de l'Antiquité ou de l'imagerie religieuse résisteraient beaucoup mieux au

temps. L'idée était également de faire ressortir les qualités du modèle en l'assimilant à tel ou tel modèle de vertu.



Jean Nocret,
*Louis XIV et la famille royale
travestis en divinités de l'Olympe*,
1670

Bibliographie

POMMIER, Édouard, 1998 – *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

Portraits publics, portraits privés 1770-1830, 2007 – Paris, Réunion des musées nationaux.

RIEGL, Aloïs, 2004 – « Une bonne image de soi. Portraits de groupe et *ethos* calviniste », *Actes de la recherche en science sociales*, 154, pp. 36-45 (traduit de l'allemand par Olivier Christin).

SCHNEIDER, Norbert, 1994 – *L'art du portrait*, Cologne, Taschen.

TROPE-PODELL, Marie H., 1995 - « 'Portraits historiés' et portraits collectifs dans la critique française du XVIII^e siècle », *Revue de l'art*, 109, 3^e trim. 1995, pp. 40-45.

Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715, 1997 – Paris, Nantes, Toulouse, Somogy/Musée des Beaux-Arts de Nantes, Musée des Augustins.