

Aux marges du portrait peint

Territoire d'un genre, au prisme d'une ancienne collection privée

Rémi CARIEL

La cause semble entendue : au même titre que l'histoire, le paysage, la scène de genre et la nature morte, le portrait renverrait à une catégorie parfaitement identifiable dans le répertoire traditionnel des genres en peinture, tel qu'il a perduré de la Renaissance au XIX^e siècle, ambitus historique de ce propos. Pourtant, la présence insistante de la figure humaine dans tant d'œuvres qui ne sont pas des portraits incite à explorer les frontières de ce genre. L'exposition *Étrange visage*, qui s'est tenue au Musée Magnin en 2012, fut l'occasion de formuler concrètement cette interrogation. Au travers des exemples tirés de la collection Magnin, nous nous attacherons à décrire en quoi la figure humaine peinte n'est pas nécessairement inclusive ou exclusive du genre du portrait mais peut *dans une certaine mesure* en relever.

Entre portrait et étude

Les premiers exemples que l'on pourrait donner de la confrontation entre tête d'étude et portrait sont les auto-portraits de Rembrandt, qu'une vision romantique a longtemps fait passer pour une héroïque tentative d'introspection à différents âges de sa vie alors qu'un certain nombre d'entre eux sont aujourd'hui considérés aussi ou avant tout comme des études de tête, parfois animées d'expression (*l'Autopортrait aux yeux hagards* de 1630 en est un exemple bien connu) : il était commode et économique pour l'artiste de s'entraîner sur lui-même (1).

Comme sa désignation l'indique, la tête d'étude n'a pas le statut d'œuvre achevée, même si, complétée par un accessoire symbolique, elle fut parfois élevée au rang d'œuvre, telles les têtes d'hommes de Jordaens ou Tiepolo, dans lesquelles l'âge, la barbe, les rides, signes d'expérience, de sagesse ou de

profondeur, appelaient la figure du philosophe. Recherchées par les amateurs sensibles à la spontanéité, elles pouvaient être une belle carte de visite pour les peintres.

Mais la figure d'étude s'entend d'abord comme l'entraînement pour le sportif, les gammes pour l'interprète : un exercice pour se former l'œil et la main ; ensuite comme préfiguration pour une scène de genre ou un tableau d'histoire. À ce premier stade où le contexte est absent, elle appelle la confrontation avec le portrait.

Cette *Tête de vieil homme* de Jordaens (fig. 1) a été reprise dans *L'Éducation de Jupiter* (2), un tableau d'histoire où le personnage a perdu toute expressivité. Comme il est d'usage pour une étude, le peintre s'est abstenu de toute pénétration psychologique : le regard est absent, de biais, l'attitude réflexive est "fabriquée". Elle marque une différence importante entre tête d'étude et portrait : dans le premier cas, la pose appartient au peintre, dans le deuxième, elle appartient au modèle, même si elle est révélée par l'artiste.

Dans cette autre *Tête d'homme* flamande (fig. 2), le peintre a évité le regard de son modèle. Si les yeux sont la fenêtre de

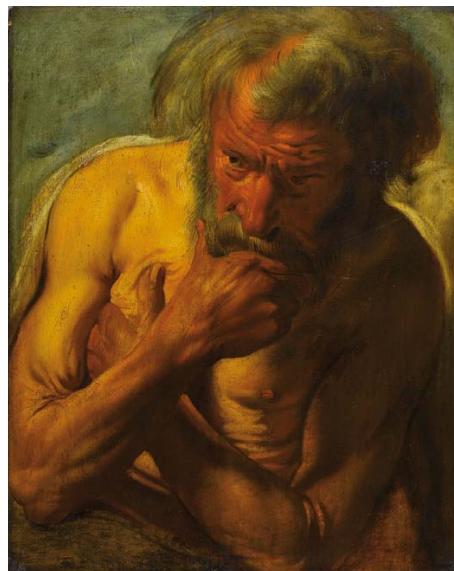


Fig. 1 • Jacob Jordaens, *Tête de vieil homme*, 2^e ou 3^e quart du XVII^e siècle, huile sur bois, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Stéphane Maréchalle.



Fig. 2 • Genre d'Anton Van Dyck, *Tête d'homme*, vers 1600-1610 (?), huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.

l'âme, s'en détourner permet de s'affranchir de l'accès à l'intériorité et préserver l'anonymat du modèle. Une tête d'étude peut donc être peinte comme ici avec fougue et intensité mais le regard resté dénué d'expression. En revanche, on trouve deux éléments communs à la tête d'étude et au portrait : la caractérisation des traits et les qualités expressives ; elles fondent l'*astance* de l'œuvre et la présence du sujet (3). Le non-fini, la visibilité de la touche sont également typiques d'une étude qui n'a par définition pas vocation à l'achèvement. Mais ces traits ne sont pas non plus un critère discriminant : on peut les trouver de Frans Hals à Fragonard, dans le portrait romantique ou le portrait intime.

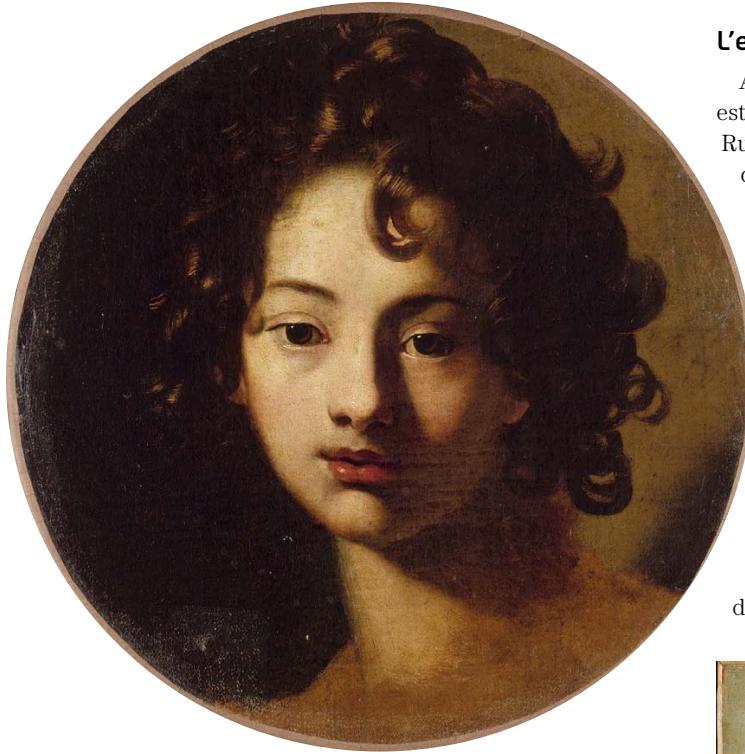


Fig. 3 • Nicolas Régnier, *Tête d'enfant*, vers 1630, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Franck Raux.

Cette *Tête d'enfant* (fig. 3) est-elle une étude ou un portrait ? L'ambiguïté de son statut tient à l'absence d'élément contextuel puisque le visage est isolé et à un élément exogène mais déterminant : l'existence d'une commande, peu probable ici, vu le format, l'absence de décorum, le non-fini du cou. La faiblesse de la caractérisation n'empêche pas qu'il s'agisse d'un portrait : elle peut être ici due à l'enfance, pendant laquelle les traits sont encore en devenir. L'économie des moyens existe à plusieurs époques (la plus-value dont jouit le *far presto* a cours depuis la Renaissance) et se conjugue à l'esthétique moderne à partir du deuxième tiers du XIX^e siècle, voire à l'économie marchande chez les portraitistes à succès.

Fig. 4 • Jean Léon Gérôme, *Tête de paysan de la campagne romaine*, 1843, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.

La *Tête de paysan romain* (fig. 4) peinte par Gérôme en 1843, lors de son séjour de formation, a les qualités d'une étude, voire d'une esquisse. La prestance, le mélange de primitive et de dignité de cet homme ont intéressé plusieurs artistes. Pourtant, son nom demeure inconnu. Une importante différence entre un modèle d'atelier et un modèle portraituré réside dans le caractère anonyme du premier. Cette vacance de l'identité est ici soulignée par l'absence d'yeux. Il y a toujours des exceptions à la règle : la *Tête d'étude* de Géricault de Clermont-Ferrand (4) se rapporte à un tableau majeur et suffisamment documenté pour pouvoir nommer le modèle (Gerfant). Son haut degré de caractérisation et de présence en font là encore autant un portrait qu'une tête d'étude.

L'expression : histoire et portrait

Ainsi que le rappelle Sidonie Lemeux-Fraitot, la tête d'étude est liée à des pratiques tirées des exemples de Rembrandt et Rubens, tandis que la tête d'expression renvoie d'abord au concours institué à l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1760 (5). L'une est donc liée à l'atelier, l'autre à l'Académie.

Le règlement du concours prévoyait que la passion soit préférablement choisie dans la "fable" et durant les deux premières décennies du XIX^e siècle, ces représentations de têtes furent utiles à la préparation du Grand Prix de Rome (6). Dès que l'exercice se mua en une étude fine, précise et naturaliste de l'expression d'un visage, il devint une étude de portrait. La décontextualisation permettait d'ailleurs l'étude du visage – comme le désirait Caylus, l'instigateur du concours – d'où des œuvres dont le thème principal était la psyché humaine (7). Cela semble accréditer l'idée qu'au stade de l'étude, la figure humaine n'avait pas un statut fondamentalement différent selon qu'elle était destinée à l'histoire ou au portrait.

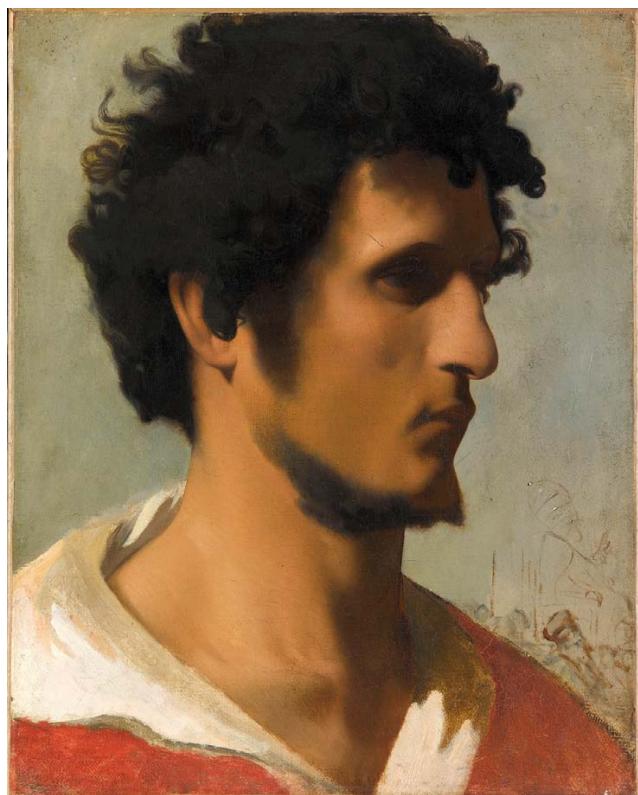




Fig. 5 • Anonyme français, *Femme fuyant, un enfant dans les bras*, vers 1820, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Stéphane Maréchalle.



Fig. 6 • Charles Paul Landon, *Tête de femme couronnée de laurier*, 1791, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Thierry Le Mage.

Dans son ouvrage à succès sur la physiognomonie (1775-1778), Johann Caspar Lavater considérait que la place du portrait était à côté de celle de la peinture d'histoire, car l'expression – qui était l'âme du tableau d'histoire – était d'autant plus naturelle et énergique que le peintre avait saisi des physionomies choisies dans la réalité. En conséquence, une collection de bons portraits était une très grande ressource pour le peintre d'histoire. Le domaine de l'expression des passions était fondamental à ces deux genres.

De même, Pierre-Charles Lévesque, qui compléta le *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Claude-Henri Watelet pour sa publication en 1792, regrettait que le portrait soit devenu chez les "modernes" (depuis la Renaissance) un genre autonome, distinct de la peinture d'histoire. Il pensait, comme le portraitiste Tocqué, que « *Raphaël, Titien, Véronèse ne se doutaient pas qu'il pût y avoir une manière spécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyaient la nature d'une manière aussi grande dans le portrait que dans l'histoire, ils le traitaient avec la même largeur de pinceau, ils donnaient la même grandeur, le même style aux plis des draperies (...) s'ils observaient quelque différence, elle consistait uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui constituent la ressemblance & comme dans l'histoire, ils négligeaient les petits détails qui ne servent pas essentiellement à caractériser l'individu* » (8). Pour le portraitiste, la peinture des passions était aussi difficile que pour le peintre d'histoire.

Dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts* publié en 1806, Aubin-Louis Millin écrivait que le tableau d'histoire « *reçoit une partie de son mérite par le portrait ; car l'expression, qui est la partie la plus importante du tableau d'histoire, sera d'autant plus naturelle, d'autant plus forte, que l'artiste aura su étudier les physionomies que lui offre la nature, et en profiter dans l'exécution de son ouvrage. Une collection*

de bons portraits est pour le peintre d'histoire un objet de la plus grande importance pour l'étude de l'expression » et « *Le genre du portrait n'aurait pas dû être détaché de celui de l'histoire, puisqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles* » (9).

Pour ces auteurs, histoire et portrait ne formaient qu'une seule branche de la peinture, car le portrait devait porter une part de généralité, dont la peinture d'histoire était investie. Ébranlée par le bas – sous l'effet de la promotion de la peinture de genre – la hiérarchie des genres le fut donc aussi par le haut, entre la fin du XVIII^e siècle et la période romantique, lorsque sous la pression de l'individualisme, le portrait perdit toute prétention à l'universalité.

L'ambition d'arrimer le portrait au grand genre tint en pratique difficilement. Dans cette figure de femme (fig. 5), vraisemblablement conçue pour un tableau d'histoire dans les années 1820, le visage est comme affublé d'un masque, "peau tendue" où vient s'inscrire de façon quasi exclusive l'expression d'épouvante. En submergeant la singularité du visage par l'expression d'une passion, la composition indique ce vers quoi le portrait ne tend pas. Ce type de tableau donne raison à Lévesque lorsqu'il écrivait que seuls les grands peintres étaient parvenus à unir portrait et histoire.

Parce qu'il s'agissait de s'opposer aux fameux modèles proposés par Charles Le Brun en 1668, considérés par beaucoup d'académiciens – dont Caylus – comme outrés, le concours de tête d'expression proposa de façon prédominante pendant un siècle des passions douces, telles que "l'admiration mêlée de joie" ou "le sommeil distrait par un songe agréable". *La Tête de femme* de Landon (fig. 6) est peut-être une de ces têtes d'expression très modérées (10). À la différence de la tête d'étude qui est souvent inachevée, la tête d'expression, exercice d'origine académique, se pratique le plus souvent avec minutie, un métier lisse, une finition impeccable.

Le contraste entre tête d'expression et étude expressive est frappant dans cette esquisse de Lehmann (fig. 7) où ne se reconnaît pas encore une personne. L'ouverture de la bouche rappelle par anti-phrase une convention du portrait : la bouche est toujours fermée ou légèrement entrouverte (11). Par l'ouverture de la bouche, le modèle court le risque d'échapper à lui-même et de tendre vers la tête d'expression, par exemple vers un prototype du sourire, un "personnage souriant". Il pourrait contrarier la représentation du sujet mais aussi la peinture en général, dans sa vocation de "poésie muette". L'ouverture du regard et la fermeture de la bouche expriment métaphoriquement le statut de la peinture et constituent un ressort de l'intériorité dans le portrait peint.

Si un mouvement appuyé peut nuire à la perception de la personnalité du sujet, un affect subtil (comme le sourire de la Joconde) et surtout propre au modèle peut le révéler. C'est dans ce sens positif que Millin évoquait "l'expression" dans le portrait car absence d'expression rime souvent avec ennui ou convention. La typologie des passions de Le Brun se situe à l'autre extrême ; les mouvements du visage devaient manifester les mouvements de l'âme. Et cette typologie était par définition générale : elle s'appliquait à tout visage. Au XIX^e siècle, le portraitiste Claude-Marie Dubufe – qui commença sa carrière par la peinture d'histoire – poursuivit cette tradition avec sa série de têtes d'expression féminine qu'il réutilisa dans certains tableaux (12) ; ainsi de *La Douleur* pour *La Lettre de Wagram* (13) : les particularités du modèle sont neutralisées – c'était déjà le cas des portraits conventionnels de la haute société de l'Ancien Régime – et celui-ci devient un faire-valoir, en l'occurrence d'une liaison sentimentale. Si *La Sultane* (fig. 8) échappe au stéréotype, c'est en raison de l'originalité de la pose, de la complicité du regard, de l'ébauche de sourire. Le titre donné par les Magnin suggère cependant l'ambiguïté qui affecte le statut de cette peinture, que l'élosion ou la simplification des traits et l'appareil exotique d'atelier rapprochent d'une tête d'étude.

Les modèles très individualisés que l'on trouve dans des peintures d'histoire constituent un cas particulier de cette difficile symbiose entre les deux genres. De même que l'on trouve des "morceaux" de natures mortes ou de paysages dans des tableaux d'histoire, d'apparents portraits sont insérés dans ceux-ci. En réalité, ces figures ne sont peintes que secondairement pour elles-mêmes ; une raison ou une position périphérique par rapport au centre de la composition leur confèrent le statut ambivalent de personnage plus que de personne : les donateurs sur les panneaux médiévaux manifestent leur évergétisme, les artistes se représentant dans des œuvres de la Renaissance revendentiquent une nouvelle dignité sociale, les membres de la famille de Jordaens ou Rembrandt représentés dans des scènes de genre sont impliqués dans une action, les modèles peints dans *Le Sacre de Napoléon* de David sont figés en témoins de la scène de couronnement. Ferdinand Barrot, ministre de l'Intérieur, est représenté à l'extrême gauche dans *Napoléon III remettant au baron Haussmann le décret d'annexion des communes limitrophes le 16 février 1859* d'Adolphe Yvon. Ce presque-portrait a pour lui d'être contemporain de la scène dans laquelle il est représenté. Dans cette copie autographe (fig. 9), sans doute réalisée pour Barrot, l'attention du modèle est polarisée par l'événement auquel il est en train d'assister. Cette situation courante peut se regarder de deux manières : comme un faux repos privant le portrait de l'une de ses qualités, celle de "se donner" au spectateur ; ou à l'inverse, s'appuyant sur la spécificité et l'unicité du visage, comme une tentative de hisser le personnage d'une peinture d'histoire au statut de portrait (14).

Portrait ou scène de genre

Les personnages représentés en peinture sont-ils mis en relation avec le spectateur par le peintre ou évoluent-ils dans leur monde ? Le spectateur est-il invité dans l'espace du tableau ou en est-il exclu ? Considérant la peinture française d'histoire



Fig. 7 • Henri Lehmann, *La Douleur*, 1839, huile sur toile marouflée sur métal, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.



Fig. 8 • Attribué à Claude-Marie Dubufe, *Sultane*, vers 1830, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.



Fig. 9 • Adolphe Yvon, *Portrait de Ferdinand Barrot (1806-1883)*, vers 1867, huile sur bois, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.



et de genre des années 1755 à 1770, Michael Fried a désigné par modèle *dramatique* ces peintures dans lesquelles les personnages sont *absorbés* dans leur action, induisant la fiction de l'inexistence d'un spectateur, et par modèle *pastoral* celui de la présence physique du spectateur dans le tableau (15). Cette place du spectateur peut aider à évaluer les limites entre le genre et le portrait.

La *Séance de portrait* par Gaspare Traversi (fig. 10) est une scène de genre, mais c'est en même temps une galerie de portraits, à la limite du portrait-charge. Charger une personne n'est pas antinomique du portrait mais réduit le modèle à l'une de ses multiples facettes. Une part de la réussite du portraitiste sera de trouver un visage important parmi elles. Ce n'est pas le propos de Traversi, engagé dans une critique sociale qui passe outre les personnalités. Le peintre représente des modèles de comportement qui lui sont contemporains. Face à ce point de vue moraliste, les frontières entre portrait, genre et histoire se diluent.

Si le visage de ce *Vieux Peintre* (fig. 11) était tourné vers son assiette, nous serions dans le modèle *dramatique* d'une scène de genre. En interrompant son repas et en tournant son visage vers le spectateur comme pour l'interpeller, l'appeler

Fig. 10 • Gaspare Traversi, *La Séance de portrait*, fin des années 1750, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin.
© RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Franck Raux.

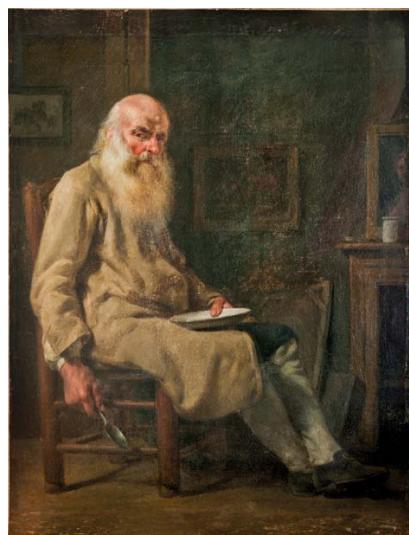


Fig. 11 •
Anonyme
français,
Le vieux Peintre,
2^e moitié du
XVIII^e siècle,
huile sur toile,
Dijon, Musée
Magnin.
© Ludovic
Roudet.



Fig. 12 • Hendrick Bloemaert, *Femme tenant une corbeille de fruits*, vers 1620-1630, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Stéphane Maréchalle.

Fig. 13 • Édouard Hippolyte Margottet, *Un coin d'atelier*, 1872, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Franck Raux.



Fig. 14 • Carlo Dolci, *Saint Charles Borromée*, 1659, huile sur bois, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Stéphane Maréchalle.

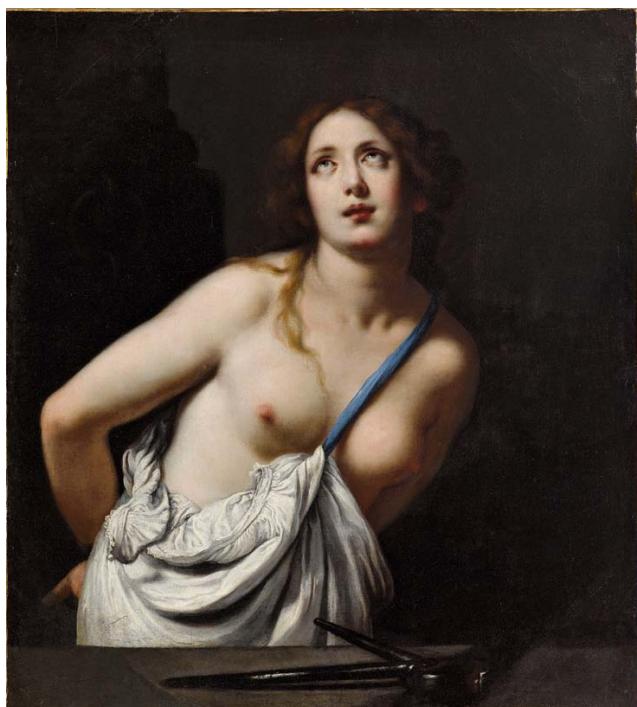


Fig. 15 • Felice Ficherelli, *Sainte Agathe*, 2^e tiers du XVII^e siècle, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Mathieu Rabeau.

dans le tableau, la scène misérabiliste se mue dans le registre d'un presque-portrait. Des sémioticiens ont voulu voir dans le portrait de face l'ordre du "je", dans le trois-quarts du "tu", dans le profil du "il" ; ici, le décalage entre les directions du corps et du regard fait l'effet d'un modèle se désignant à la troisième personne.

Le critère important pour les scènes qui hésitent entre le genre et le portrait est celui de la suspension de l'action. La plupart des traités de portraiture militent en faveur d'un modèle "au repos". Entendons que la vie intérieure du modèle, visée idéale du portrait au sens moderne du terme, ne peut être saisie qu'au-delà de l'action, quand le sujet ne se projette pas hors de lui-même. Sauf, écrit Watelet, lorsqu'il s'agit d'une personne connue : on peut alors peindre une passion qui la caractérise ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie (16).

Mue par un souci de réalisme et moins tenue par la hiérarchie des genres, la peinture hollandaise du XVII^e siècle a cultivé les représentations frontalières du portrait, de l'étude et du genre. Le *tronie* (visage, tête ou tête d'expression) a le format du portrait, l'anonymat de l'étude, la passion et la position fabriquées de la tête d'expression, la motion ou l'activité d'une scène de genre. Cette représentation attribuée à Hendrick Bloemaert (fig. 12) a les apparences d'un portrait : son visage est "au repos", il fait face au spectateur, la femme est montrée pour elle-même, elle suspend son geste. Pourtant le visage est peu caractérisé, la carnation égale, le regard vide. Le peintre attire notre attention, via la poitrine, sur la corbeille de fruits, peinte avec aménité : ici gît le vrai visage – éthymologiquement, ce qui est donné à voir et à comprendre – et que le turban confirme. Si l'attitude de cette femme de petite vertu renvoie bien à l'attente d'un client, cette peinture d'un état social se place entre le portrait et la scène de genre : "portrait de genre".

À travers la description d'un environnement et l'accent sur les objets, *L'Atelier* de Margottet (fig. 13) comporte les ingrédients d'une scène de genre. Mais les deux personnages sont dans un état d'absorption relatif : l'action est ténue, proche de la méditation ; l'atmosphère calme est propice à la description ; les visages, identifiables, se laissent regarder. La composition est proche du modèle *pastoral* dans lequel le spectateur peut "entrer dans le tableau". Il suffirait que le peintre et sa femme tournent leur visage de 90° pour que la scène passe d'un "portrait d'atelier" au "portrait de madame et monsieur Margottet".

Portraiturer la sainteté

À partir de la Renaissance, le peintre s'est servi de modèles vivants pour représenter des figures investies d'une charge divine. Édulcorer ou enjoliver des traits du visage permettait d'atteindre une certaine idéalité, propre à suggérer l'atemporalité ou du moins la permanence du message du saint à travers son évocation figurée.

L'ambiguïté entre portrait et peinture religieuse naît du mouvement de laïcisation qui se développe à partir de la Renaissance. Le programme défini ou résumé par le titre est-il le texte ou le pré-texte à peindre certains motifs ? Cette indécision tient au statut ambivalent du sujet : d'un côté, l'artiste a vocation à représenter, d'autant plus qu'il y a une commande ; d'autre part, en tant que créateur et aux yeux de l'amateur d'art, c'est la manière de peindre qui compte, quel que soit le sujet.

Pour ce *Charles Borromée*, Carlo Dolci (fig. 14) a dû s'appuyer sur des représentations anciennes de ce prélat mort

Fig. 16 • Giovanni Cariani, *Portrait d'un joueur de viole*, vers 1512-1515, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Thierry de Girval.



quatre-vingts ans avant l'exécution du tableau. L'idéal de bonté, de charité que veut transmettre cette œuvre de dévotion n'annule pas la part d'humanité du modèle. Ainsi de la double fossette sur la joue ou les veines apparentes sur le front : l'idéal transcende en partie la particularité sans l'éteindre ; au contraire, il s'en sert, la sublime.

Un ingrédient de la réussite de ce portrait théorique réside dans le partage entre les qualités visuelles apportées par le traitement pictural (l'harmonie entre le rouge du camail et celui des lèvres, le soin apporté aux boutons) et ce qui va au-delà du visuel, ce qui est suggéré des qualités humaines et spirituelles ; la peinture raffinée, quasi-porcelaine – une marque de l'artiste après 1650 – est un équivalent plastique de cette aspiration à un absolu mêlé de douceur, tandis que le fond noir concentre l'attention et met en valeur le sujet. Le peintre établit un lien avec le spectateur et dans le même temps le saint conserve son quant-à-soi, cette absorption dans le fond intérieur qui fonde sa dignité. Un délicat équilibre est trouvé entre portrait et tableau d'histoire.

Si Freud a explicité le lien entre *eros* et *thanatos* à une époque récente, l'ambiguïté du *pathos* lié à la martyrologie a depuis longtemps été relevée par l'art, en particulier baroque du XVII^e siècle (17). Pour sa *Sainte Agathe* (fig. 15), Felice Ficherelli a projeté le corps du modèle vers l'avant : posture de don où l'attention est portée sur la poitrine offerte, au centre du tableau, d'autant plus que le regard extatique de la sainte est tourné vers le ciel. Le visage exclut le spectateur mais le corps l'invite "dans" le tableau. La violence subie par Agathe est ici sublimée dans le portrait de la partie supérieure de son corps. Cette religiosité doublée de sensualité est familière au courant flou et "moelleux" (*morbido*) de la peinture florentine et spécialement à Ficherelli (18). L'ambiguïté entre sacré et profane croise ici celle entre histoire religieuse et portrait.

Le portrait moral

Le besoin de qualifier *a posteriori* certains portraits révèle une intention du portraitiste ou la présence d'un élément qui dépasse la stricte personnalité du modèle.

Peint de près, le visage de ce joueur de viole de bras ne peut se dérober, mais son auteur l'a peu caractérisé (fig. 16). Le regard n'est pas adressé au spectateur, même sur un mode détourné, comme dans tant de portraits où des vecteurs comme l'éclairage instaurent une relation indirecte avec le spectateur,



Fig. 17 • Adélaïde Labille-Guiard, *Portrait de Ducis* (1733-1816), vers 1783, huile sur papier marouflé sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado.



Fig. 18 • Bartholomeus van der Helst, *La Femme au livre*, 1665, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Christian Jean.



Fig. 19 • Jean-Baptiste Greuze, *Portrait de femme*, 2^e moitié du XVIII^e siècle, pierre noire et sanguine sur papier vergé blanc, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Thierry Le Mage.

en simulant un espace réel. Ici, la lumière égale, le cadre abstrait – ciel, nuage et laurier ont une valeur décorative ou symbolique, peut-être liée à la gloire – tiennent le spectateur à distance. Non seulement le regard du modèle, mais sa tête donc son esprit, semblent happés par la muse inspiratrice. On ne sait plus s'il s'agit du portrait d'un homme jouant de la viole ou si c'est le portrait d'un musicien en général qui s'incarne et s'impose dans cet être assez peu singularisé.

Le portrait de l'auteur de théâtre Ducis par Adélaïde Labille-Guiard (fig. 17) n'est pas loin de la même problématique, même si l'activité concrète de l'écriture, au premier plan, le rapproche du spectateur. Si l'on ne connaît pas l'identité du modèle, la peinture pourrait passer pour un portrait allégorique de l'inspiration poétique. Le modèle ayant quitté l'état de "repos", c'est à nouveau la question du sujet du tableau qui est posée : l'homme ou l'auteur.

Van der Helst a représenté de nombreux bourgeois d'Amsterdam dans une configuration classique et avec un réalisme bien nordique. Le propos est ici différent (fig. 18) : le visage est subtilement traité mais la partie postérieure de la tête et la chevelure – qui est souvent une importante composante du portrait féminin – sont masquées, comme pour éluder trop de spécificité. La bagolette blanche a un double rôle : elle met en valeur le visage basané – fait peu courant pour une femme d'une certaine condition sociale – et désigne une forme de simplicité et de modestie, que contredit partiellement la fourrure du manteau. L'ambivalence entre austérité et sensualité a son pendant explicite dans le double quatrain qu'elle montre au spectateur. L'homme y fait l'éloge du vin, la femme de la modération dans son usage. Les tableaux à double valeur sont fréquents dans les Pays-Bas protestants où les représentations les plus sensuelles sont rachetées par leur valeur moralisatrice. Nous sommes ici dans un entre-deux : entre la spécificité d'un portrait et la valeur générale d'une allégorie.

Dans les traités de peinture de l'Ancien Régime, les auteurs laissent entendre par leurs formules généralisatrices que le portraitiste devrait toujours avoir en référence un type-idéal, schème d'un visage aux proportions parfaites. La constance de la nature humaine ("la Nature") devrait sous-tendre la singularité inhérente à ce genre. De même que la peinture d'histoire tire ses lettres de noblesse de la validité universelle ou du moins collective des enseignements des actions décrites, le portrait ne saurait être estimable s'il se noie dans l'infinité spécifique de chaque visage humain.

Sous la particularité des traits de cette *Femme* dessinée par Greuze (fig. 19), un portrait moral se révèle : honnêteté, droiture, image de la femme vertueuse. L'artiste a économisé le traitement, d'une part en ne livrant que le minimum de traits indispensables à la reconnaissance du modèle, d'autre part en choisissant la vue de profil, qui a la faculté de définir d'une part et d'éluder (une partie du visage) d'autre part ; il atteint ainsi un équilibre entre le particulier et le général, le portrait de madame X et celui d'un caractère.

Avec cet *Autoportrait* présumé de Girodet (fig. 20) réalisé l'année de sa mort, le peintre livre un portrait "historié" (19). Le regard sombre dénote la maladie et connote la mélancolie, liée depuis l'antiquité au génie créateur et ici au romantisme. L'hypertrophie du front est le signe de l'activité pensante : le mouvement qui, à la Renaissance, voit les peintres et sculpteurs lutter pour valoriser leur statut, retrouve au XIX^e siècle une actualité. Le vase grec est signe d'érudition ; le compas, s'il est bien d'harmonie, donne la proportion dorée ; le porte-crayon désigne le dessin, partie intellectuelle de l'art. Ces connotations surdéterminent l'expression de la personnalité ; le portrait moral concurrence le portrait physique. Il tend à donner raison à ceux qui, comme Matisse, pensent que l'essentiel du portrait dépend de la projection du sentiment de l'artiste sur ou d'après son modèle (20).

Ces thématiques et ces exemples avaient pour but de balayer de manière suggestive plus qu'exhaustive les marges du portrait peint, de pointer le statut de la figure humaine en représentation. Malgré sa codification et son extrême banalisation, nous avons tenté de montrer que le portrait ne possède pas de frontières aussi fixes qu'il n'y paraît. L'exceptionnalité du visage humain – épiphanie, pour Emmanuel Lévinas (21) – affirme, appelle une *présence* même dans des œuvres qui ne se veulent pas de purs portraits. "L'occasionalité" que Hans-Georg Gadamer voit en particulier à l'œuvre dans le rapport intrinsèque du portrait au modèle signifie notamment que le premier n'a pas seulement été conçu à partir du second mais qu'il y renvoie constamment. Toujours présent dans l'œuvre, le modèle tend à déborder le strict cadre du portrait : « *Un portrait veut être compris comme portrait, même lorsque la référence au modèle est presque étouffée par la teneur figurative (Bildgehalt) du tableau. Cela est particulièrement clair dans les tableaux qui ne sont pas des portraits mais qui ont cependant, comme on le dit, l'air d'en être. Ils incitent à s'interroger sur le modèle que l'on reconnaît derrière le tableau. On a donc affaire à quelque chose de plus qu'un simple modèle qui se réduirait à un pur schéma évanescant.* » (22).

Fig. 20 • Anne Louis Girodet, *Autoportrait*, 1824, huile sur toile, Dijon, Musée Magnin. © RMN-Grand Palais (musée Magnin) / A. Berlin.



NOTES

1. *Rembrandt par lui-même*, catal. exposition, Londres, National Gallery, La Haye, Mauritshuis, 1999-2000, p. 17-26.
2. Vente Christie's, Londres, 14 mai 1971, n° 62.
3. Pour être précis, il faudrait parler de la présence-absence du sujet donc son "défaut de présence" pour reprendre les termes de Georges DIDI-HUBERMAN dans "La grammaire, le chahut, le silence". *À visage découvert*, catal. exposition, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1992, p. 15. Sur *astance*, voir : BRANDI Cesare, *Les deux voies de la critique*, Paris, 1989 (traduction).
4. Inv. 2226, Musée d'art Roger-Quillot.
5. Géricault. *Au cœur de la création romantique*, catal. exposition, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quillot, 2012, p. 34.
6. SCHALLER Catherine, *L'expression des passions au XIXe siècle*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Lausanne en 2003, annexe D et p. 194. Consultable en ligne à l'adresse : <http://ethesis.unifr.ch/theses/downloads.php?file=SchallerC.pdf>.
7. *Ibid.*, note 6, p. 35.
8. *Dictionnaire des Beaux-Arts*, vol. V, p. 146 et ss.
9. P. 354-356.
10. Ce qui n'empêche pas que Landon l'ait reprise dans une composition allégorique : *La Peinture et la Poésie*, Agen, Musée des Beaux-Arts, inv. 76 P.
11. Bernin conseillait de saisir le moment précédent ou suivant la prise de parole, cf. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Paris, 2001 (traduction), p. 154.
12. BRÉON Emmanuel, *Claude-Marie, Edouard et Guillaume Dubufe, portraits d'un siècle d'élégance parisienne*, catal. exposition, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988, p. 69.
13. Musée des Beaux-Arts de Rouen, inv. 2004.4.1.
14. Sur la notion de "repos", voir ci-après. La deuxième version du tableau *Napoléon III remettant au baron Haussmann...* dont le "portrait" Magnin est tiré a disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville de Paris en 1871. La composition est connue par une photographie ancienne conservée au musée Carnavalet.
15. *La place du spectateur : esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, 1980 (traduction).
16. Cf. *Étrange visage, Portraits et figures de la collection Magnin*, catal. exposition, Dijon, Musée Magnin, 2012, p. 22.
17. Mais pas exclusivement. Pascale DUBUS donne l'exemple emblématique du *Saint Sébastien* de Bronzino, dans *Qu'est-ce qu'un portrait ?*, Paris, 2006.
18. BENASSAI Silvia, « *Felice Ficherelli : Sofonisba in atto di bere il veleno* », B&V, 2000.
19. La datation est établie grâce à la lettre de la lithographie exécutée à partir du dessin du musée Bonnat (inv. 718) de même composition que le tableau Magnin, confirmée par la date portée par le collectionneur Alexandre Bioche de Misery dans son testament. Cf. LAFONT Anne, « *Une collection autour d'un portrait de femme de Girodet au musée des beaux-arts du Canada* » dans *Revue du musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa, 2000, vol. 1, p. 42 et p. 51, note 22.
20. MATISSE Henri, *Écrits et propos*, Paris, 1972, p. 177.
21. *Totalité et infini*, La Haye, 1961 / Paris, 1990.
22. *Vérité et méthode*, Paris, 1996, (traduction), p. 164.