

Se dessiner et dessiner autrui. Portrait d'un genre.

T.C.
1847.

Semaines de l'art
Janvier 2021

Introduction

Le portrait se définit a priori simplement : c'est une œuvre graphique qui représente une personne de telle manière que l'on puisse la reconnaître. Cependant, dès cette définition de nombreuses questions surgissent : quels sont les moyens graphiques évoqués ? Quel doit être le degré de ressemblance pour que l'on considère l'œuvre comme un portrait ? N'existe-t-il pas des portraits sculptés ? De quelle manière est-il possible de représenter les figures ? Faut-il conserver les habits contemporains ou créer un idéal qui placera le portrait hors du temps ?

Si chaque époque, chaque commanditaire et chaque artiste a répondu à sa propre manière à ces interrogations, plusieurs éléments demeurent. Ainsi, un portrait peut être réalisé à la peinture, au pastel, au graphite, au fusain mais aussi au moyen de la sculpture ou de la photographie. Par ailleurs, un portrait a pour objet de figer dans le temps une personne : que ce soit les portraits du Fayoum, portraits funéraires de l'Égypte romaine (I^{er} siècle), les portraits des souverains français et européens ou bien le portrait de la baronne Marie-Marguerite d'Astier de la Vigerie de Thomas Couture (1815-1879), tous ont pour but de faire perdurer dans le temps le visage de la personne représentée. Il en est de même pour les autoportraits qui permettent aux artistes de confirmer leur statut et leur talent.

Retracer l'histoire du portrait est donc bien trop ambitieux : réaliser le portrait d'une personne a toujours eu cours, de l'Égypte antique aux graffitis de C215 (1973) autour de la place du Panthéon à Paris. Nous allons donc nous intéresser dans ce dossier à l'émergence du portrait en Europe à partir de la fin du Moyen Âge et au développement du genre de l'autoportrait qui lui est directement lié.

Thomas Couture,
*Portrait de la
baronne Marie-
Marguerite d'Astier
de la Vigerie, 1847,*
huile sur toile,
Senlis, Musée d'Art
et d'Archéologie
© Leullier



Gustave Courbet
(1819-1877),
Le Désespéré,
vers 1843, huile
sur toile, collection
particulière
© Commons
Wikipédia

Définir le portrait



Histoire d'un genre

C'est entre la fin du Moyen Âge et le XVII^e siècle que se sont différenciés tous les sous-genres et aspects qui ont marqué l'art du portrait. Il s'agit d'une époque de revivification du genre et d'un renouveau de la représentation de personnalités privilégiées ou particulièrement estimées. En effet, durant de nombreux siècles, le portrait était l'apanage des grands, ou du moins, de ceux qui avaient les moyens de payer les services d'un peintre. Ainsi, ceux qui sont représentés sont les rois, les princes, membres du haut clergé, les nobles, les banquiers mais aussi certains artisans renommés ou des artistes. Se faire « tirer le portrait » - pléonasse, puisque « tirer » était au XV^e siècle synonyme de « dessiner » - était un moyen d'entériner sa bonne réputation. Peu à peu, la pratique va s'étendre à toute la population.

Jacques-Louis
(1748-1825)
David, *Napoléon
traversant les
Alpes*, 1802, huile
sur toile, château
de Versailles,
© Commons
Wikipédia

En 1669, lorsque André Félibien (1619-1695) développe la hiérarchie des genres picturaux dans la préface des *Conférences* de l'Académie royale de peinture et de sculpture, il place le portrait en deuxième position, juste après la peinture d'histoire :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... Un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés.¹ »

Avec cette définition, André Félibien réserve le portrait aux hommes : un animal, selon lui, ne peut être portraituré. Il suit en cela les réflexions sur l'individualité de Jean Pic de Mirandole (1463-1494) – entre autres philosophes – qui définit le libre arbitre et la liberté comme étant constitutifs des droits et de la dignité humaine. D'une certaine manière, l'homme devient un individu digne d'être représenté parce qu'il est fondamentalement libre.

1 - André Félibien des Avaux, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669.

Le portrait peint est la forme la plus couramment usitée et diffusée – les plus anciens vestiges connus datent de l'Antiquité romaine. La technique du portrait est parallèle aux évolutions techniques artistiques : les portraits du Moyen Âge sont réalisés à la détrempe, puis progressivement à l'huile. Cette dernière est ensuite remplacée par la gouache et l'aquarelle, avant que ne soit préférée la peinture acrylique. Différents supports sont utilisés : le bois, la toile et même l'ivoire. Le portrait dessiné, tout aussi ancien que le portrait peint, se singularise par la grande variété des techniques : pastel, fusain, graphite, lavis d'encre, etc.

Le portrait sculpté prend plusieurs noms : « statue » pour des personnages représentés de pied en cape, « statue équestre » s'ils sont à cheval, ou encore « buste » pour les représentations du haut du torse et de la tête. La grande majorité des portraits conservés de l'Antiquité sont ainsi des sculptures – mais il s'agit d'un genre qui s'est également épanoui au XIX^e siècle, avec les médailles créées par David d'Angers (1788-1856) pour le Panthéon par exemple.

Le portrait photographique, enfin, est le type de portrait le plus courant et le plus utilisé depuis le XX^e siècle. Apparu au milieu du XIX^e siècle, il remplace progressivement le portrait en miniature mais ne supprime pas de suite les portraits peints. Plusieurs photographes se sont distingués dans la pratique du portrait : Nadar (1820-1910), August Sander (1876-1924) ou encore Annie Leibovitz (1949) qui a notamment photographié la famille Obama.



Maurice Quentin de la Tour (1704-1788),
Portrait en pied de la marquise de Pompadour, 1752-1755, pastel sur papier gris bleuté collé sur châssis entoilé, Paris, musée du Louvre © Commons Wikipédia

Le premier portrait européen



Anonyme, *Portrait de Jean II le Bon*, vers 1350, détrempe à l'œuf sur enduit de plâtre, Paris, musée du Louvre
© Commons
Wikipédia

Le premier portrait peint indépendant français conservé depuis l'Antiquité serait celui de Jean II le Bon, réalisé vers 1350. Représenté de profil et sans couronne, il a probablement été peint avant son couronnement, alors qu'il était duc de Normandie. L'artiste reprend ici une formule antique, développée notamment en numismatique : il représente en effet le futur roi en profil absolu à l'instar d'une médaille impériale. Notons que le nom du roi, qui a entre autre permis son identification, est un ajout postérieur à l'œuvre.

Drapé d'une robe bleu-noir bordée de fourrure blanche, le présumé duc est représenté avec de la barbe, une chevelure en désordre, une mâchoire carrée et un œil globuleux. Même en tenant compte de l'usure du bois et des repeints, il est intéressant de noter que l'artiste avait pour souci de caractériser le physique de l'homme et de lui donner une certaine expressivité. Cet intérêt pour la fidélité du portrait, mais aussi le fond d'or travaillé au poinçon, laissent à penser que l'artiste serait d'ascendance italienne. En effet, dès le XIV^e siècle, les peintres italiens se sont penchés sur la possibilité du rendu fidèle de la figure humaine – c'est cependant au XV^e siècle que la technique se développe et que les nouveaux portraits ne cessent d'impressionner commanditaires et artistes étrangers.

La typologie des portraits

À l'instar des portraits sculptés, les portraits peints ou dessinés prennent des formes particulières selon les personnes représentées. Ainsi, les portraits en pied – c'est-à-dire représentant la personne en son entier – sont réservés aux souverains, princes et membres de la cour royale. Il en va de même avec les portraits en demi-grandeur, bien que l'aristocratie et la bourgeoisie en reprennent peu à peu les codes. Concernant cette dernière, c'est le portrait en buste qui est fréquemment préféré. Plusieurs positions se distinguent alors : le portrait de profil, particulièrement usité jusqu'au XVI^e siècle puis le portrait de trois-quarts dans lequel se distingue entre autres Léonard de Vinci (1452-1519) et enfin le portrait de face, caractéristique du portrait du XIX^e siècle. En d'autres termes, chaque pays, chaque période mais aussi chaque commanditaire et peintre a ses préférences. Elles sont cependant essentielles à analyser, parce qu'elles en disent beaucoup sur l'image que la personne portraiturée se fait d'elle-même.

Pour exemple, le portrait de *Napoléon I^{er} traversant les Alpes* peint par Jacques-Louis David (1748-1825) en 1802 est extrêmement parlant. En mai 1800, Napoléon, alors consul de France, mène une partie de son armée par le col du Grand Saint Bernard qui sépare la Suisse du Val d'Aoste. Au même moment, deux généraux franchissent deux autres cols. C'est le début de la seconde campagne d'Italie, qui voit la France victorieuse. Afin de glorifier ce passage dans les Alpes, Napoléon commande à David plusieurs tableaux représentant cette scène ; il s'agit pour le futur empereur de continuer à créer son image dans l'esprit de ses contemporains et à inscrire son nom dans l'histoire des arts. De fait, l'œuvre conservée au musée du Louvre témoigne bien de cette ambition : Napoléon est représenté assis sur un cheval à la robe gris pommelée se cabrant. Enveloppé d'une cape rouge, il désigne de la main l'Italie alors que son regard se plante dans les yeux du spectateur. Réminiscence des statues équestres des rois de l'Ancien Régime qui ornaient les places des villes françaises, cette position est faite pour impressionner, mettre en avant le courage et les capacités propres au dirigeant à la fois des armées et du peuple français.



Jacques-Louis David, *Napoléon traversant les Alpes*, 1802, huile sur toile, château de Versailles © Commons Wikipédia

Rembrandt
(1606-1669),
*Le Syndicat de la
Guilde des Drapiers*,
1662, huile sur
toile, Amsterdam,
Rijksmuseum,
© Commons
Wikipédia

Enfin, une dernière catégorie se distingue : le portrait individuel et le portrait de groupe. Au sein d'un portrait individuel, il est rendu hommage à l'individu socialement en vue – il semble alors qu'il n'ait plus besoin de la communauté ou de démontrer ses compétences. Être portraituré est le sommet de sa reconnaissance sociale. A contrario, le portrait collectif est symbolique. Il représente généralement des collectivités corporatives ou autres associations qui cherchent à afficher leur statut vis-à-vis du public, tout en définissant les positions et les rôles internes. La peinture de corporation est caractéristique des pays du Nord ; Rembrandt (1606-1669) est l'un des artistes qui s'est distingué dans ce genre. C'est notamment pour cette raison que pour l'historien de l'art Heinrich Wölfflin (1864-1845) a utilisé un œuvre telle que *Le syndicat de la Guilde des Drapiers* pour expliquer et caractériser ce qu'il a appelé le mouvement « baroque » en opposition au mouvement « classique » de la Renaissance. Ainsi, cette œuvre répond à plusieurs de ses théories, dont celle de l'unité : bien que chaque homme soit le portrait d'une personne existante, bien que chaque personnage ait sa propre expression et sa propre position et posture au sein de l'œuvre, le portrait est avant tout celui d'un groupe uni. Enlever un personnage serait ôter de son unité à l'œuvre et en réduire le sens : chaque interaction entre les personnages et chaque trait de perspective unifie le portrait. C'est donc bel et bien un portrait de groupe. À l'inverse, dans les œuvres dites « classiques » de la Renaissance, aucun personnage n'est, selon Wölfflin, nécessaire : l'œuvre se définit par la pluralité, et non par son unité.



Ressemblance et idéalisation

Les portraits ont toujours exercé une grande fascination : les œuvres évoquent en effet une idée de proximité, voire même de familiarité, malgré la distance du temps. Inconsciemment, on les suppose authentiques, ressemblants et vrais. Pourtant, il est impossible de le certifier.

Ainsi, durant plusieurs siècles, un portrait aux caractéristiques presque identiques pouvait être l'image de personnes différentes : c'est le principe de la *translatio imperii* ou transfert de puissance. En d'autres termes, un souverain transférait à son successeur son pouvoir et son image. Le portrait était alors un portrait du pouvoir plus que d'un individu. C'était courant sur les pièces de monnaies romaines antiques, tout comme sur les sphinx de l'Égypte pharaonique.

La situation évolue à la fin du Moyen Âge avec la notion d'individualité évoquée précédemment. Ainsi, si la ressemblance à Jean II le Bon dans son portrait peut encore être interrogée, il n'en est pas de même pour le portrait de Thymotheos peint par Jan Van Eyck (1390?-1441) en 1432. La fidélité de la représentation est même revendiquée par l'artiste qui note : « LEAL SOUVENIR », soit « souvenir fidèle ». Cette inscription laisse sous-entendre que la ressemblance commence à prendre de l'importance et doit être vérifiable. L'homme est représenté en buste, appuyé contre un parapet

de pierre sur lequel se trouve l'inscription. Habillé d'un drap rouge, la tête couverte d'un foulard bleu, il regarde quelque chose hors du cadre, dans notre espace temporel. Le fond noir, uni, met en valeur sa carnation délicatement soulignée à l'aide de la peinture à l'huile. Ses paupières sont pesantes, ses pommettes marquées et son nez proéminent. L'artiste n'a pas cherché à représenter le caractère de son modèle, des qualités physiques ou morales tels que ce sera le cas à partir du XVII^e siècle : seule la ressemblance fidèle entre le modèle et l'œuvre lui importe ici. La notion d'idéalisation interviendra plus tard, lorsque les Lumières auront mis en avant l'importance de la vie intérieure de l'individu.



Jan Van Eyck (1390?-1441), *Leal Souvenir*, 1432, huile sur panneau de chêne, Londres, National Gallery
© Commons
Wikipédia

12

**Deux artistes
portraitistes :
Élisabeth Vigée
le Brun et
Jean-Auguste-
Dominique Ingres**



Portraitiste et peintre de la Reine

Élisabeth Louise
Vigée Le Brun (1755-
1845), *Comtesse
Skavronskaïa,
née Ekatarina
Vassilievna
Engelhardt*, 1796,
huile sur toile,
Paris, musée du
Louvre © Commons
Wikipédia

Élisabeth Vigée le Brun (1755-1845) a commencé à apprendre le pastel auprès de son père ; celui-ci décède cependant rapidement. Pour la consoler et parce que l'enfant révèle de véritables dispositions, sa mère l'inscrit à une petite académie de dessin. Elle prend également des leçons de peinture à l'huile dans l'atelier de Davesne. Son apprentissage se cantonne au genre du portrait, genre également peint par son père ; elle ne suit aucune autre formation académique stricte pour peindre un autre genre pictural.

En 1776, elle se marie à Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813), qui poursuit sa formation et la fait connaître. Elle demande alors son agrégation à l'Académie de Saint Luc afin de continuer à vendre ses portraits, sans avoir d'ennuis avec la justice – la vente d'œuvres d'art était en effet strictement régulée par l'Académie royale de peinture et de sculpture et les petites académies ou congrégations.

C'est en 1778 qu'elle fournit le premier grand portrait de la reine Marie-Antoinette – *Marie Antoinette en robe à panier en satin blanc* conservé au musée d'art de Vienne – qui satisfait pleinement la reine. L'artiste parvient en effet à conserver les traits caractéristiques et peu flatteurs des Habsbourg que sont notamment le menton tombant et les yeux globuleux, tout en influant à son modèle une certaine grâce. C'est donc grâce à son habileté qui lui permet d'assurer la ressemblance à ses modèles tout en les embellissant, qu'Élisabeth Vigée le Brun se fait connaître. Elle possède en outre une belle manière de représenter les étoffes, les carnations, les lumières et les ombres. Elle est alors régulièrement sollicitée par la reine pour produire d'autres portraits et la nomme peintre officiel la même année.

Élisabeth Vigée Le Brun
(1755-1845), *Marie-Antoinette
en chemise*, 1783, huile sur
toile, collection du prince
Ludwig von Hessen und bei
Rhein, Wolfsgarten Castle,
Allemagne
© Commons Wikipédia



C'est en mai 1783 qu'elle est reçue à l'Académie royale de peinture et de sculpture, sur demande de la reine Marie-Antoinette. Quelques mois plus tard, elle expose *Marie-Antoinette en chemise* avec son pendant, *Marie-Joséphine Louise de Savoie, comtesse de Provence* (château de Versailles, Petit Trianon) qui est également représentée « en chemise ». Ces œuvres font scandale : les visiteurs sont en effet choqués de voir la jeune reine porter une tenue considérée comme inconvenante. On peut lire dans les *Mémoires secrets* de Louis Petit de Bachaumont (1690-1771) et Mathieu-François Pidansat (1727-1779) : « Les princesses sont en chemise, costume imaginé depuis peu par les femmes. Bien des gens ont trouvé déplacé qu'on offrît en public ces augustes personnages sous un vêtement réservé pour l'intérieur de leur palais ; il est à présumer que l'auteur y a été autorisé et n'aurait pris d'elle-même une telle liberté. »

Élisabeth Vigée le Brun choisit alors de remplacer l'œuvre critiquée par un autre portrait, *Marie-Antoinette à la rose* (château de Versailles, Petit Trianon) ; l'attitude de la reine est la même, elle tient dans ses mains une rose, et tourne légèrement le buste vers le spectateur. Dans le fond se détache un jardin. Sur ce tableau, toutefois, elle ne porte plus une robe chemise – tenue considérée comme étant intime car rappelant les sous-vêtements – mais une traditionnelle robe à l'anglaise de satin bleu. Cette manière de transposer une même personne dans un autre décor et d'autres habits est caractéristique de la peinture de l'artiste : elle reprend le visage de la reine, étudié lors d'une séance de pose, et imagine le reste de la situation. C'est un exercice qui lui permet de réaliser rapidement de nombreux portraits ainsi que de témoigner de sa virtuosité de portraitiste.

Le Portrait de la Comtesse Skavronskaïa, née Ekatarina Vassilievna Engelhardt, est plus tardif : il a été réalisé en 1796 alors qu'elle fuit la Révolution à Saint Pétersbourg. Ancienne peintre de la reine, Élisabeth Vigée le Brun fait partie des personnes recherchées par les révolutionnaires qui souhaitent la mener à l'échafaud. Elle part donc, laissant son mari et ses enfants, dans d'autres cours européennes qui, connaissant son talent, lui ouvrent largement leurs portes.

Cette toile témoigne des préoccupations de l'artiste : il est profondément intimiste, se concentrant sur le visage et le buste de la jeune femme, dont l'épaule se dévoile légèrement. Appuyée sur un coussin rouge, elle nous regarde fixement. Sous le châle bleu se distingue sa robe chemise. De la même manière, ses cheveux ne sont noués que d'un simple foulard blanc et bleu, laissant les boucles libres de parcourir son front et ses épaules. Enfin, la simplicité du portrait se ressent au cœur de la composition : les contours du corps et de la chevelure répondent aux courbes du châle qui enveloppe les bras et les mains du modèle.



Élisabeth Louise
Vigée Le Brun (1755-
1845), *Comtesse
Skavronskaïa,
née Ekatarina
Vassilievna
Engelhardt*, 1796,
huile sur toile,
Paris, musée du
Louvre © Commons
Wikipédia

Le portrait ingresque : l'incarnation de la vie moderne

Dans les années 1830, les critiques tentent de marquer la grandeur du genre du portrait en l'inscrivant dans l'histoire ; est alors affirmé le lien entre le portrait et les conditions sociales, culturelles et politiques. En d'autres termes, le portrait est pensé comme étant le témoin des mœurs, des habitudes et de l'organisation de la société à un moment précis. Le genre n'est plus réservé aux « grands » de ce monde mais à toutes les personnes qui ont les moyens d'en faire réaliser un. Pour cette raison, le portrait devient vecteur de la modernité, « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable² ». Le genre du portrait se détache donc des autres genres picturaux dans le sens où il fige le temps – contrairement aux peintures d'histoire ou aux paysages par exemple, qui s'extraient du temps.

Il y a donc alors un véritable paradoxe entre une exigence d'éternité propre à l'art et la mode, contemporaine qui se renouvelle à chaque saison et ne cesse de modifier les silhouettes des femmes. Certains artistes optent donc pour la représentation des personnes dans des costumes antiques, à l'instar de David (1748-1825) dans *Madame Récamier*, alors que d'autres affirment une nécessaire modernité comme Ingres (1780-1867).

Jacques-Louis
David (1748-1825),
Madame Récamier,
1800, huile sur toile,
Paris, musée du
Louvre © Commons
Wikipédia



2 - Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, 1863.

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Madame Moitessier*, 1844-1856, huile sur toile, Londres, National Gallery, © Commons Wikipédia

Ainsi, Ingres embrasse la contradiction contemporaine : il étudie précisément son modèle, qu'il conçoit comme un tout. Il travaille sa posture, son costume afin de reconstituer une personnalité idéale. Il conserve donc l'habit contemporain : la mode féminine est souvent le principe structurant de sa composition. Parfois, les corps se désolidarisent des formes – il est fréquent qu'il ajoute plusieurs vertèbres ou cervicales à son modèle, pour répondre à un idéal du corps féminin – et le vêtement devient l'un des sujets du portrait.

Le *Portrait de madame Moitessier* exemplifie la pensée de Ingres. Il a été commandé en 1844 pour célébrer le mariage de Marie Clothilde Inès de Foucault avec Sigisbert Moitessier. Peu enclin à accepter la commande, Ingres change d'avis après avoir rencontré la jeune femme et avoir été impressionné par sa beauté et bonté. Il lui faut cependant douze années pour terminer cette toile. Ainsi, sa petite fille de la jeune femme, initialement incluse, fut retirée et il proposa de nombreuses robes afin de suivre les variations de la mode et éviter que le portrait paraisse daté. La pose, originale serait inspirée d'une fresque murale retrouvée à Herculaneum en 1814 représentant Hercule et son fils Telephos. Sont encore conservées aujourd'hui de nombreuses études de l'artiste, qui a soigneusement



travaillé la position des bras et des mains de son modèle. Il mêle donc savamment pose antique et tenue éminemment contemporaine – il inclut en effet la crinoline, nouveauté vestimentaire qui modifia radicalement la silhouette des femmes au tournant des années 1850. À noter toutefois que s'il travaille avec grande minutie la position de madame Moitessier, certains détails dans la composition usent de raccourcis et d'illusions d'optique qui ne résistent pas à un examen attentif : il en est par exemple ainsi pour le reflet du visage du modèle dans le miroir, qui ne répond pas à la position de la jeune femme dans la pièce.

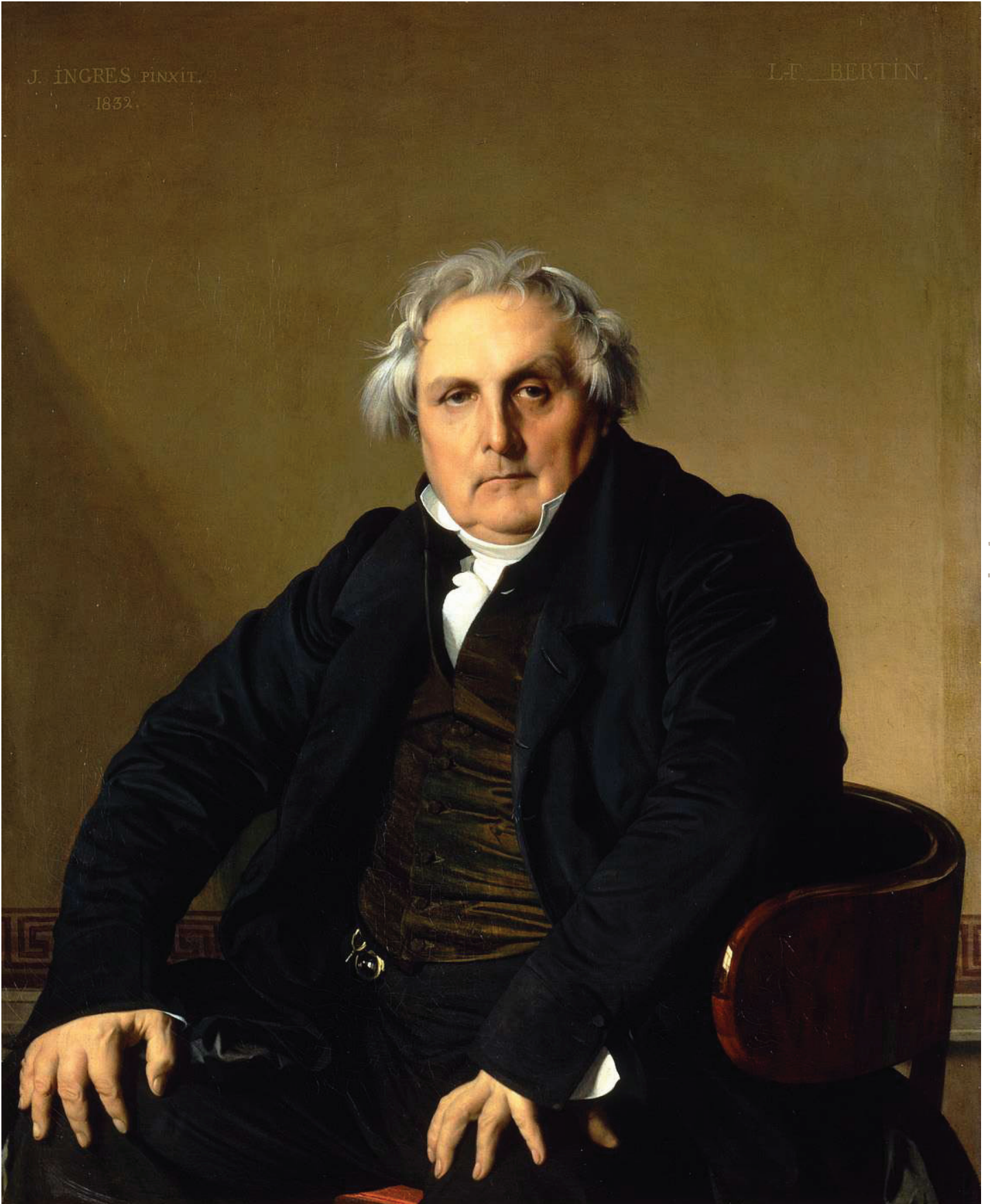
Vingt années auparavant, Ingres se faisait déjà connaître comme portraitiste avec *Monsieur Bertin*, toile qui atteste de la tension entre la valeur individuelle du modèle – propre au genre du portrait – et sa métaphore profondément sociale. Ici, l'artiste ne joue pas sur l'ambiguïté et les mélanges entre idéal antique et figure contemporaine. Bien au contraire, il présente monsieur Bertin comme le symbole de la France moderne, dominée par une bourgeoisie toute puissante et sûre de sa légitimité.

Ainsi, dans cette toile, le corps du modèle acquiert une présence extraordinaire, alors même qu'il est engoncé dans des vêtements contemporains sans caractère particulier et sans décoration. Ce n'est pas la tenue, mais bien la pose qui, volontairement inélégante, prend le dessus dans la composition. Elle sous-entend que l'homme s'affirme au-delà de sa place dans la société. La présence du corps est rendue possible par les manipulations d'Ingres : ici, aucune vertèbre n'est ajoutée, mais les mains sont énormes, il dépeint avec minutie une verrue à l'œil et de nombreux contrastes accusent les ombres d'un visage marqué par le temps. C'est, en d'autres termes, l'exagération du détail à la limite de la caricature qui permet de donner une consistance réelle à la représentation. Malgré un goût prononcé pour l'Antiquité, dans ses portraits, Ingres représente la vie moderne.

Jean-Auguste-
Dominique Ingres,
Monsieur Bertin,
1832, huile sur toile,
Paris, musée du
Louvre © Commons
Wikipédia

J. INGRES PINXIT.
1832.

L.F. BERTIN.



Histoire de l'autoportrait



Véronèse (1528-1588), *Noces de Cana*, 1563, huile sur toile, Paris, musée du Louvre
© Commons
Wikipédia

C'est au XIV^e siècle que serait apparu en Europe le caméo, autrement dit, l'apparition furtive d'une personnalité dans une œuvre fictionnelle. Il serait donc l'ancêtre de l'autoportrait, les artistes s'étant amusés à se représenter au sein de nombreuses œuvres. Ainsi, dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari (1511-1574), publiés pour la première fois en 1550, l'auteur ne cesse de désigner, dès qu'il le peut, un autoportrait :

« L'autoportrait d'Agnolo se trouve dans la chapelle des Alberti à Santa Croce, dans l'épisode de l'empereur Héraclius portant la croix. Le peintre est représenté à côté d'une porte, de profil, le menton garni d'une petite barbe, la tête couverte d'un capuchon rose, à la mode de son temps³. »

Vasari utilise ce qu'il pense être des autoportraits des artistes – parfois deux siècles séparent l'artiste de l'écrivain et les sources sont vagues – pour illustrer la seconde édition des *Vies*. En effet, la véracité des autoportraits compte peu pour lui : ce qui lui importe avant tout, c'est de rendre hommage à ces artistes dont il raconte les vies et mettre en évidence leurs œuvres. Il prend donc consciemment le risque de se tromper.

Pourtant, il ne faut pas considérer que l'exercice de l'autoportrait est un sujet sans importance à ses yeux. Il ne faut pas oublier que selon lui, l'origine de la peinture est un autoportrait : « selon Pline, l'art de peindre arriva en Egypte par Gygès le Lydien ; lequel étant près d'un feu, en regardant sa propre ombre, aussitôt en traça le contour avec un charbon⁴. »

Si le caméo continue d'exister jusqu'au XX^e siècle, l'autoportrait devient rapidement un genre indépendant. Ainsi, le premier autoportrait peint d'artiste signé en Europe serait celui de Jean Fouquet (1415/20-1478/81), réalisé vers 1450. Ce médaillon ornait autrefois le cadre du diptyque de la cathédrale Notre-Dame de Melun réalisé à la demande d'Étienne Chevalier. Sur un fond bleu foncé se détache en or le nom et le visage de l'artiste. Il est possible que Fouquet ait été influencé par les autoportraits sculptés de Lorenzo Ghiberti (1378-1455) sur les portes de bronze du Baptistère de Florence. Cependant, par rapport à ses contemporains, Fouquet innove en revendiquant par ce médaillon et sa signature la paternité de son œuvre. En effet, l'autoportrait peint émerge peu ou prou en même temps que la signature car il est une manifestation d'une véritable affirmation du « moi » artistique.

Jean Fouquet (1415/20-1478/81), *Autoportrait*, vers 1450, émail peint sur cuivre, Paris, musée du Louvre
© Commons
Wikipédia



3 - Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, tome 2
4 - *Ibid*, tome 1

Cependant, si les autoportraits deviennent de plus en plus fréquents au fil des siècles, cela n'empêche pas les artistes de poursuivre la pratique du caméo, qui leur permet de revendiquer une pensée religieuse ou politique. Il en est ainsi dans la peinture de Rembrandt (1606-1669), *L'Érection de la croix* de 1634. L'œuvre est plongée dans la pénombre. Un rai de lumière éclaire le corps du Christ, cloué sur la croix. Rembrandt s'est représenté comme l'un des bourreaux : seul autre personnage à être en pleine lumière, il porte un béret bleu et empoigne le bois de la croix.

L'œuvre a été réalisée sur la demande de Constantijn Huygens, secrétaire du stathouder des Provinces-Unies, Frédéric-Henri prince d'Orange Nassau, pour le compte de ce dernier. Il s'agit donc d'une commande prestigieuse, destinée dès ses débuts à la gravure. C'est probablement pour cette raison que Rembrandt choisi ici de réaliser un caméo : il sait que la peinture va être largement diffusée, vue par de nombreuses personnes, c'est donc un moyen pour lui de s'assurer une certaine gloire. Par ailleurs, le choix de se représenter en bourreau n'est pas anodin : protestant calviniste, il croit que le Christ est mort en pécheur – d'où le fait qu'il soit l'un de ses bourreaux – et qu'il ne doit son salut qu'à sa mort.



Rembrandt,
*L'Érection de la
croix*, 1634, huile
sur toile, Munich,
Alte Pinacothek
© Commons
Wikipédia

Ingres a également réalisé un caméo au sein d'une toile qui n'a été que peu appréciée par ses contemporains : *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VIII*. Commandée par l'État en 1851, la toile fut présentée lors de l'Exposition universelle de 1855 au cœur d'une rétrospective consacrée à l'artiste. Si l'exposition est un triomphe, l'œuvre fut critiquée : « Quant à la *Jeanne d'Arc* qui se dénonce par une pédanterie outrée de moyens, je n'ose en parler⁵ » écrit Baudelaire dans l'un de ses articles sur l'exposition.

La cheffe de guerre est représentée au centre de la toile : une jupe recouvre une partie de son armure. Victorieuse, elle affirme sa présence lors du sacre du roi Charles VII dans la cathédrale de Reims. Derrière elle se trouvent son aumônier Jean Pasquerel et certains de ses compagnons. Ingres prend ainsi la place de Jean Dunois, bâtard de Louis duc d'Orléans, qui fut le compagnon d'armes de Jeanne d'Arc. Pourquoi l'artiste éprouva-t-il le besoin de se représenter ici, alors qu'il était déjà connu et célébré ? Sa présence semble invraisemblable.

Pour les artistes, l'autoportrait est donc un moyen d'affirmer sa position sociale et son art, mais également de revendiquer certaines opinions politiques, religieuses ou sociales. Qu'en est-il, dès lors, des autoportraits des artistes femmes, bien moins reconnues que les hommes dans les domaines de l'art ?

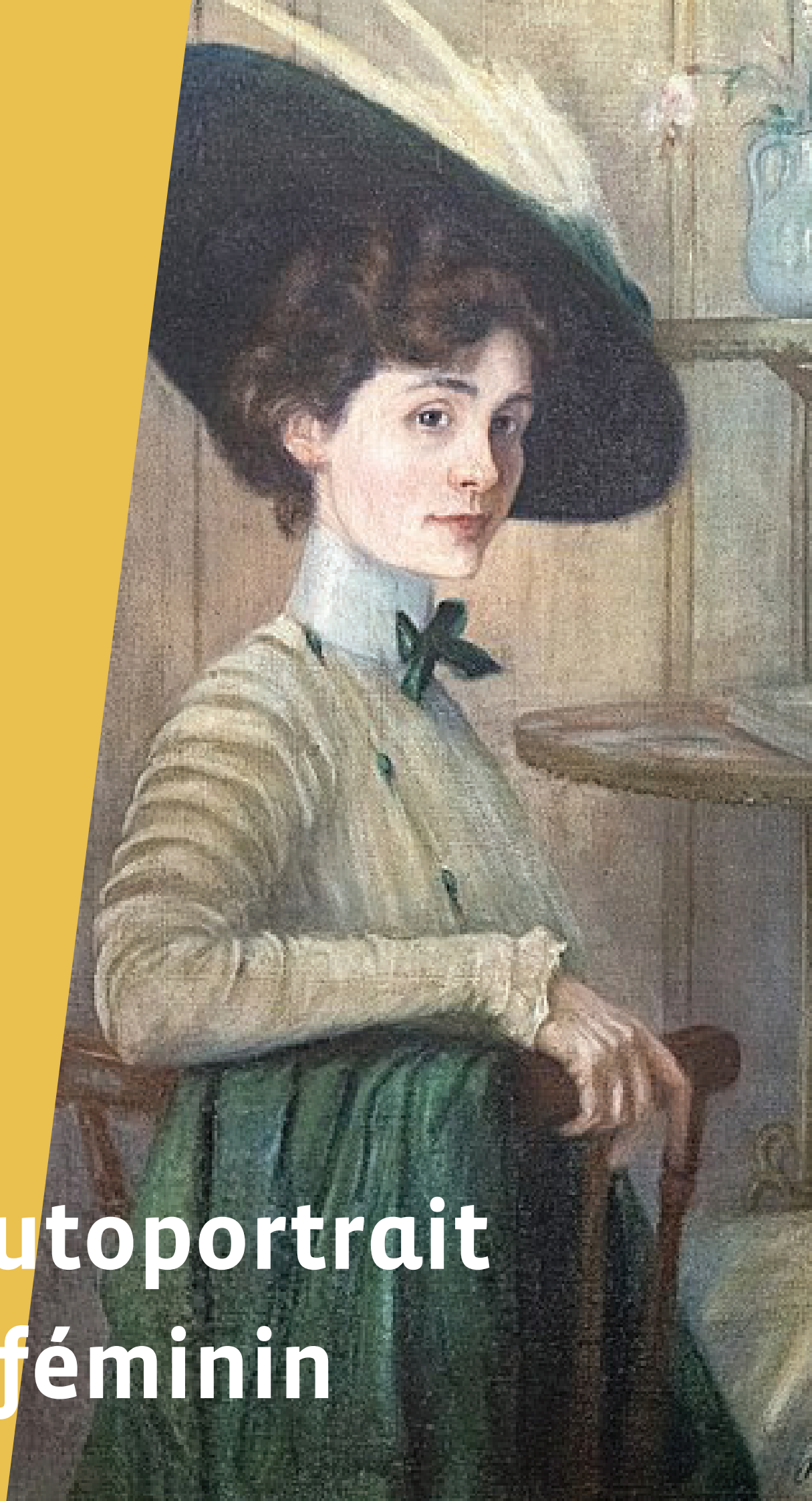


Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Jeanne d'Arc au sacre du roi Charles VIII*, 1854, huile sur toile, Paris, musée du Louvre © Commons Wikipédia

5 - Charles Baudelaire, *L'Exposition universelle* [1855], dans *Œuvres complètes*, t. II, édition de Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 589.

24

L'autoportrait au féminin



Jane Atché (1872-1937), *Autoportrait au chapeau*, 1909, huile sur toile, Rabastens, musée du pays rabastinois
© Commons
Wikipédia

En Europe, si les hommes peintres ont pratiqué l'autoportrait dès le XV^e siècle, ce n'est pas le cas des femmes peintres, particulièrement en France. Il faut en effet attendre pas moins de trois siècles pour que Sophie Chéron réalise le sien, aujourd'hui conservé au musée du Louvre (*Autoportrait*, 1672, huile sur toile). En outre, ce n'est que dans le dernier quart du XVIII^e siècle que les femmes artistes françaises procèdent à une véritable révolution : elles se représentent en train de peindre, affirmant par là même leur statut de femme artiste. Pourtant, en Allemagne, au Pays-Bas et en Italie, de nombreuses artistes revendiquent dans leurs œuvres et autoportraits ce statut dès le XVI^e siècle : Catarina van Hemessen (1528-1587) et Artemisia Gentileschi (1593 - v. 1656) en sont des exemples célèbres.

Artemisia Gentileschi (1593-1656), *Autoportrait en allégorie de la peinture*, 1638-1639, huile sur toile, Londres, British Royal Collection
© Commons
Wikipédia



L'autoportrait féminin, lorsqu'il apparaît en France, témoigne du fait que les femmes artistes cessent de se considérer elles-mêmes comme des peintres de seconde catégorie. Ainsi, jusqu'à l'époque de Napoléon I^{er}, ce genre artistique devient un véritable topos pour ces artistes : entre 1770 et 1804, plus de soixante autoportraits ou portraits de femmes peignant sont exposés dans les différents salons français. Durant cette période, les femmes passent de la nature morte et de la miniature – genres qui leurs sont traditionnellement attribués – au portrait, art qui reflète l'identité sociale par excellence.

Se peindre et se représenter en artiste, c'est présenter une image de la femme très différente de celle consacrée par David et la majorité des peintres d'histoire : l'artiste femme est loin de la femme relevant de la mythologie antique et de l'histoire romaine, passive, explorée et idéale. Se peindre, c'est d'une certaine manière développer son propre regard sur sa place dans la société ; place que ces femmes défendent comme étant égale à celle des hommes. Peindre son autoportrait, c'est peindre un manifeste. En effet, à partir de 1776, la question du statut professionnel des femmes devient un problème crucial du fait de la suppression des maîtrises et des corporations d'artisans : celles qui exerçaient leur métier dans un cadre corporatif, au sein de l'Académie de Saint Luc par exemple, se trouvent devant un véritable vide professionnel. La seule issue possible était d'entrer à l'Académie royale de peinture et de sculpture mais seules quatre places étaient ouvertes aux femmes. De plus, les conditions d'exercer des Académiciennes étaient particulièrement restreintes puisqu'elles ne pouvaient pas devenir professeures des Écoles royales ou concourir pour le Prix de Rome⁶. L'autoportrait féminin pose donc, à cette époque, une véritable question à la fois sociale et politique : il est l'unique médium par lequel les femmes artistes peuvent revendiquer une souveraineté de créatrice et un statut social.

Marie Suzanne Roslin (1734-1772) avait bien compris cette dimension presque subversive de ce genre pictural, alors même qu'elle décède avant la fermeture des corporations. Son autoportrait n'est ni signé, ni daté et ne fut jamais exposé de son vivant. Il est probable que ce soit une peinture réalisée peu de temps avant sa mort : sa conception tout comme sa composition témoignent en effet d'une certaine maturité. Elle se représente assistée au premier plan, en train de tailler son crayon. À droite, dans le cadre ovale, elle a recopié l'autoportrait de Quentin de la Tour en homme qui rit ; à gauche, une esquisse de cette toile est dessinée. L'artiste se place donc au centre du tableau, entre le modèle et la copie. C'est une disposition très rare dans l'histoire de l'autoportrait. Plusieurs éléments symboliques entrent en jeu dans la composition : l'identification de Roslin à celui qui a été son maître à travers la position identique des bras et la forte distanciation entre l'artiste femme et l'artiste homme de par le choix de copier cette toile, à l'amusante mimique. Elle se distancie cependant de son maître et s'affirme en tant qu'artiste à part entière ; cela ne fait donc que peu de doute que cette toile ait été réalisée alors qu'elle était devenue Académicienne. Enfin, le tableau ovale remplace le miroir qu'aurait pu utiliser l'artiste pour réaliser son autoportrait : dans un monde où les hommes sont l'universel, ils sont le modèle forcé des femmes.

6 - Le Prix de Rome permettait à la suite de diverses épreuves d'ordre artistique de partir plusieurs années à Rome aux frais de l'État.

Marie Suzanne Roslin (1734-1772), *Autoportrait au pastel en train de reproduire un portrait de Quentin de la Tour*, vers 1771, pastel, collection particulière
© Commons Wikipédia



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) a également appris le pastel dans l'atelier de Quentin de la Tour. Elle s'est ensuite initiée à la peinture auprès de François André Vincent (1746-1816). Lorsqu'elle présente au Salon du Louvre son autoportrait sous le titre *Tableau représentant une Femme occupée à peindre et deux élèves la regardant* en 1785, elle est Académicienne depuis trois ans. Elle n'est alors pas connue en tant que peintre mais comme pastelliste. C'est pourtant avec des pinceaux en main qu'elle se représente avec deux de ses élèves. Cette toile est un véritable manifeste en faveur de l'enseignement des filles. Il faut imaginer la stupéfaction des spectateurs, qui voient sur des cimaises voisines cet autoportrait et le *Serment des Horaces* de David, où les femmes sont reléguées à un coin de la toile, occupées à pleurer le destin des hommes. Ce sont des images de la femme dans la société viscéralement opposées. Adélaïde Labille-Guiard créé un événement historique :

« C'est une [sic] homme que cette femme-là, entends-je dire sans cesse à mon oreille, rapporte un critique. Quelle fermeté dans son faire, quelle décision dans son ton, et quelle connaissance des effets, de la perspective des corps, des jeux de groupes et enfin de toutes les parties de son art⁷. »

Le succès de son autoportrait est tel que peu après, Mesdames les tantes du Roi décident de la protéger et lui commandent plusieurs œuvres. Elles appuient également sa demande de vivre au Louvre et d'y créer un atelier ; leur soutien ne servit toutefois à rien face au comte d'Angivilliers (1730-1809), surintendant des bâtiments du roi, qui refusait catégoriquement qu'une femme entra au musée.

7 - *Avis important d'une femme sur le Salon de 1785*, par Mme E.A.R.T.A.D.C.S, dédié aux femmes, Paris, BnF, Col. Deloynes, vol. 14

Afin de contraindre le spectateur à voir ce qu'il ne veut pas voir, l'artiste utilise une technique de composition relativement rare dans l'autoportrait, celle du châssis retourné. Assise dans un fauteuil, elle tient dans une main son pinceau, juste au-dessus d'une palette chargée de couleurs. Son regard est dirigé vers le spectateur, afin de mieux s'imprégner de ce qu'elle s'apprête à peindre sur la toile. Derrière elle, M^{lle} Carreaux de Rosemond nous regarde, alors que Gabrielle Capet observe la toile. Le choix de ces deux élèves n'est pas anodin : il permet d'introduire dans la toile une critique sociale et d'affirmer la suprématie du talent sur la naissance. En effet, Gabrielle Capet, fille de domestique, porte la même tenue que M^{lle} Carreaux de Rosemond, aristocrate de petite noblesse ; elles se tiennent en outre par la taille, témoignage de leur solidarité.

L'élan émancipateur mené par des artistes comme Roslin, Labille-Guiard ou Vigée le Brun vola en éclat à la Révolution française. Alors que l'Ancien Régime les avait reconnues comme artistes, la misogynie des révolutionnaires remet en cause leurs droits politiques puis leurs compétences artistiques :

« [...] chez les républicains les femmes doivent absolument renoncer aux travaux destinés aux hommes. Il convient cependant que pour sa propre satisfaction, il aurait beaucoup de plaisir à vivre avec une femme qui aurait des talents dans les arts, mais que ce serait agir contre les lois de la nature. [...] Il pense que c'est parce qu'une femme célèbre, la citoyenne Le Brun, a montré de grands talents dans la peinture qu'une foule d'autres ont voulu s'occuper de la peinture tandis qu'elles ne devraient s'occuper qu'à broder des ceinturons et des bonnets de police⁸. »

8 - Procès-verbaux de la Commune Générale des Arts, publiés par H. Lapauze, Paris, 1903.



Adélaïde Labille-Guiard, *Tableau représentant une Femme occupée à peindre et deux élèves la regardant*, 1785, huile sur toile, New-York, Metropolitan Museum of Art
© Commons
Wikipédia

Conclusion

Un portrait ou un autoportrait est toujours politique dans le sens où il affirme un statut social. En effet, c'est la place que la personne prend dans la société qui est représentée lorsque l'artiste se représente lui-même, ou peint son modèle. Le portrait fige à un instant précis les traits d'une personne pour qu'ils puissent traverser le temps, mais il dit aussi qui elle était et les valeurs qu'elle affirmait.

Les selfies aujourd'hui sont les autoportraits numériques du passé : chaque selfie est le résultat d'une mise en scène de l'auteur, qui cherche par l'angle de prise de vue à s'embellir, par son environnement à afficher un statut social et par les filtres ou ajouts à se faire remarquer. Si auparavant les portraits ornaient les murs des Salons et des demeures dans des cadres recherchés, ceux d'aujourd'hui se multiplient dans nos appareils et documentent, voire croquent, des instants de vie. Ils n'en demeurent pas moins politiques que les portraits d'autrefois.

30

Bibliographie

- Bonafoux, Pascal, *Autoportraits cachés*, Lisbonne, Seuil, 2020.
- Bonnet, Marie-Jo, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècle) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Belin, 2002/3 n°43-3, 2002, pp. 140-167, consulté sur Cairn.info le 07.01.2021.
- Schneider, Norbert, *L'Art du portrait, les plus grandes œuvres européennes 1420-1670*, Köln, Taschen, 1994.
- *Portraits publics, portraits privés 1770-1780*, catalogue d'exposition, (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 04 octobre 2006 – 09 janvier 2007, Londres, The Royal Academie of Arts, 3 février – 20 avril 2007, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai – 10 septembre 2007), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2006.

