

Portraits et personnages

Introduction

Peut-on dire que **le portrait peint jusqu'à la fin du XIX^e siècle met en scène un personnage**? Jusqu'où peut-on tisser une **proximité entre la figure portraiturée et le personnage en littérature**? Quels sont les éventuels points de divergence qui interdisent de pousser le rapprochement entre ces deux concepts jusqu'à son terme?

Après avoir rappelé la définition* du portrait en peinture et exposé ses principales fonctions, ce dossier explorera trois pistes qui défendent l'idée d'une proximité certaine entre le portrait peint et la notion de personnage en littérature.

D'une part, **le portrait peint est une représentation extrêmement codifiée dont le cadrage, le point de vue, la position du modèle, sont autant d'éléments signifiants**, destinés à être immédiatement identifiés par le spectateur. **Le portrait peint a donc une lisibilité évidente**, à l'image de celle que véhicule, étymologiquement, le concept de personnage.

D'autre part, le portrait peint est **une construction souvent fondée sur une tension**: celle qui situe le portrait **à l'interface de l'intime et du social**. Il en va de même du personnage qui incarne tout à la fois un système de valeurs partagées socialement ainsi qu'un tempérament qui, lui, peut se dérober à toute référence normative.

Enfin, **le portrait peint et le personnage en littérature connaissent une évolution similaire au fil des époques**. Les normes qui prévalent et tirent le portrait du côté du genre ou de l'affirmation d'une nature humaine universellement partagée s'estompent. **L'individualité prend plus d'épaisseur**. Ainsi, on relève **une tentative toujours plus affirmée de rendre sensible la singularité de l'individu** par-delà l'ensemble des codes formels qui tendent plutôt à une uniformisation des visages ou des caractères.

Pour autant, il faudra être également attentif aux limites des comparaisons proposées et voir en quoi chaque modalité artistique- picturale ou littéraire – résiste, dans une certaine mesure, aux assimilations trop promptes.

I) Définition du portrait dans le genre littéraire et pictural

a) Définition générale

Un portrait est, selon **Tzvetan Todorov**: *"une image représentant un ou plusieurs êtres humains qui ont réellement existé, peinte de manière à laisser transparaître leurs traits individuels"*. On entendra donc par portrait toute oeuvre qui représente une personne d'après un modèle réel et dont l'artiste s'attache à reproduire ou à interpréter les traits et expressions caractéristiques. Pour autant, le portrait n'est pas nécessairement ressemblant. L'histoire du portrait témoigne que deux conceptions s'opposent : celle qui fait du portrait une représentation idéalisée qui cherche à ennoblir le modèle et celle qui tend à plus de véracité en défendant une reproduction aussi fidèle que possible du modèle. Cette deuxième conception s'imposera de plus en plus au fil du temps.

Le genre du portrait questionne les raisons politiques, sociales, personnelles pour lesquelles un être est représenté et le rôle de son image. Le modèle peut, d'ailleurs, ne pas être le commanditaire de l'oeuvre.

La confrontation avec d'autres genres qui représentent des personnes ou des personnages permet d'affiner la notion de portrait peint.

b) Définition *du portrait pictural

Si l'on reprend la définition d'**Etienne Souriau**, le portrait désigne "*une oeuvre en deux dimensions, peinture ou dessin.*" Il ajoute : "*Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices, tels que la pose, l'expression de la physionomie...*" **Le portrait ne cherche donc pas seulement à restituer l'apparence extérieure d'une personne mais tente également de rendre sensible son tempérament, les sentiments qui l'agitent, sa vie intérieure.** Cette représentation n'a pas de valeur objective. Elle est une interprétation parmi d'autres.

c) Définition* du portrait littéraire

"En littérature, le portrait est une description, il donne donc en ordre successif ce que la vue représente simultanément". Etienne Souriau poursuit : "*Le portrait littéraire peut indiquer directement les aspects visibles de la personne, par exemple donner ses caractéristiques psychologiques.*"

Le portrait peint offre donc une vue d'ensemble du modèle, sans que soient séparées la dimension psychologique et l'apparence physique. Dans un même mouvement se donnent ces **deux versants de l'être.** Mais ils ne sont pas juxtaposés l'un à côté de l'autre. L'un est le médium de l'autre. **La représentation physique laisse deviner quelque chose de la vie psychique de la personne représentée.** Aussi y a-t-il une forme de dérobade dans le portrait peint. Si la **singularité** s'y manifeste, parfois de manière évidente, elle **n'est pas, pour autant, clairement définissable. Ce qui s'incarne peut être tout à la fois indéniable et opaque.** Ainsi un personnage peut s'imposer comme une véritable personnalité sans que l'on puisse complètement comprendre ce qui lui donne, dans le portrait peint, autant d'épaisseur. Tandis que le portrait, en littérature, peut s'avérer totalement explicite. L'écrivain peut nous donner un accès direct aux pensées, aux intentions de son personnage sans rien nous masquer. Si donc le portrait en littérature n'est pas immédiatement lisible, c'est que telle n'est pas la volonté de l'auteur.

Les définitions proposées ici s'appliquent aux portraits picturaux et littéraires réalisés jusqu'à la fin du XIX^e siècle

II) Fonctions du portrait

a) Le portrait au service de la postérité du personnage

Le portrait peut avoir plusieurs fonctions. Tout d'abord, il peut servir à **immortaliser le modèle** et ainsi à transmettre son image aux générations futures. Mais **la transmission d'image peut avoir de l'intérêt autrement que dans un contexte trans-générationnel.**

b) Le portrait mobile et sa composante émotionnelle

Ainsi, à une certaine époque, **le portrait permet de compenser l'éloignement des personnes**. Les princes et princesses se découvrent par exemple, au moment de leurs fiançailles, par cet intermédiaire. L'amoureux contemple à loisir le portrait de l'adoré et nourrit ainsi le feu de sa passion. **Le portrait peut**, outre l'éloignement, **pallier l'absence**. L'être aimé est immortalisé sous les traits d'un personnage idéalisé. Pour autant, même dans un tel contexte, le portrait n'a pas seulement une fonction privée. Faire commande d'un portrait de l'être aimé est aussi une manière de déclarer sa flamme, d'officialiser des sentiments qui ont pu, jusque là, demeurer secrets. On comprend alors mieux l'intrigue qui se noue autour du **portrait d'Araminte** dans **les Fausses confidences de Marivaux** (acte II, scène 9). Le mystère plane sur l'identité du commanditaire du portrait, ce qui rend possible toutes les projections. Cette situation d'incertitude permet au personnage d'Araminte de prendre progressivement conscience de ses sentiments pour Dorante.

Le portrait a encore vocation à célébrer ou caricaturer, c'est selon. Dans les deux cas, la stature sociale d'une personne conduit le peintre à la magnifier ou à en dévoiler le ridicule. Dans le premier cas, le portrait peut s'apparenter à un outil de propagande. Les souverains envoient leurs portraits dans les provinces afin d'asseoir leur autorité. L'omniprésence des portraits fait signe du côté de l'omniprésence divine.

c) L'affirmation du portrait comme un genre autonome

Enfin, **le portrait**, peut-être plus encore que les autres genres, **est l'occasion d'explorer et d'inventer de nouvelles techniques**. Le caractère mineur du genre offre sans doute plus de liberté à l'artiste. Ainsi, André Félibien, dans une préface des *Conférences de l'Académie* datée de 1667, propose une hiérarchie des genres qui accorde la plus grande noblesse à la peinture allégorique et à la peinture d'histoire. Le portrait n'arrive qu'ensuite. Aussi les peintres sont-ils tenus par des **codes moins stricts** quand ils réalisent des portraits et ils trouvent alors l'occasion d'innover. C'est ainsi qu'au XVIII^{ème}, l'art du portrait évolue. Le mouvement et l'utilisation de couleurs gaies apportent **légèreté et fantaisie** là où les poses étaient auparavant marquées par la fixité et la gravité. Dans un tel contexte, on comprend que les peintres recherchent l'intimité de leurs sujets. Les modèles sont représentés chez eux, en famille, et les portraits d'enfants se multiplient. Une telle évolution s'amorce dès la deuxième moitié du XVII^e. Nous en avons un exemple au musée Magnin avec le portrait réalisé par **Claude Lefebvre** de sa fille vers 1670-1675 **Catherine, fille aînée du peintre, coiffant son petit frère**. La scène représentée est empruntée au quotidien. C'est pourquoi il se dégage des gestes une vivacité évidente.

II - Le portrait parlant

a) Le portrait, représentatif de la classe sociale en peinture

Avant d'être une tentative pour approcher la personnalité intérieure du modèle, le portrait s'inscrit dans une catégorie plus générique, qui le rend immédiatement lisible. Ainsi, **la position du modèle est**, en elle-même, **signifiante et renseigne** souvent **sur son appartenance sociale**. Pour exemple, dans les Flandres au XV^e siècle, les princes sont représentés de profil tandis que la classe bourgeoise souhaite se faire représenter de trois-quarts. Cette position permet d'offrir au portrait plus de réalité. Cela fait naître une

proximité avec le modèle alors que le profil le maintient dans une position abstraite. Le prince se donne à voir sur le mode de la distance, de la hauteur lointaine. Le portrait est alors fidèle au statut. La bourgeoisie apparaît elle, d'emblée, plus accessible. Les contemporains des artistes n'étaient pas sans ignorer les codes en vigueur. Aussi pouvaient-ils spontanément identifier à quelle catégorie sociale le modèle représenté appartenait.

b) Portrait des typologies de personnage au théâtre

De la même manière qu'un portrait est parlant dès lors qu'il se plie aux normes coutumières qui définissent le genre, **le personnage en littérature tient un rôle déterminé et codifié**. Etymologiquement **le terme de personnage** (dérivé du latin *persona*) **désigne le masque** que les acteurs de théâtre portent sur scène, le rôle qui est le leur. L'étymologie met ouvre la voie sur plusieurs pistes. D'une part, la référence au masque permet de comprendre que celui-ci interdit l'accès à l'individualité qui s'abrite derrière lui. **Le personnage polarise l'attention sur le système de valeurs qu'il défend et, ce faisant, relègue au second plan l'affirmation d'une singularité**. Aussi le masque a-t-il une double raison d'être. **Il cache mais pour mieux rendre visible**. D'autre part, le mot personnage est emprunté au théâtre et ce n'est pas un détail anodin. Car l'acteur de théâtre porte l'action en même temps qu'il porte un masque. C'est lui qui impulse une dynamique à la pièce, qui fait bouger les choses, provoque les événements. En d'autres termes, le personnage est important parce que, sans lui, l'intrigue ne se déroule pas. Le masque est donc aussi une manière de recentrer l'attention sur les actes, sur leur signification immédiatement déchiffrable plutôt que sur les intentions spécifiques insaisissables d'un être singulier. **Si le personnage fait sens, c'est par la manière dont il se positionne par rapport aux valeurs de la société**, non pas par ce qu'il est. Le personnage existe donc par ses choix, par ce à quoi il est attaché et certainement pas par des caractéristiques essentialistes. Il agit dans un certain sens avant que de disposer d'une intériorité.

Cette dimension du personnage apparaît très clairement dans **les comédies de Molière**. Elles ne **mettent pas en scène** des individus singuliers mais des personnages, au sens fort du terme, **qui traduisent un système de valeurs précis**. Le but de Molière, comme il l'explique dans le premier placet au roi qui précède *le Tartuffe*, est de corriger les vices de son siècle par le rire. Il cherche à peindre le ridicule de certains comportements afin d'en enrayer la propagation. L'enjeu consiste donc, pour lui, à mettre en scène un personnage dont le comportement apparaîtra, par contraste avec les autres personnages, ridicule. Ainsi, dès la première scène du *Misanthrope*, Alceste se démarque du personnage de Philinte qui incarne parfaitement les valeurs de la bonne société. Il respecte les usages, les règles élémentaires de la civilité, joue le jeu du paraître et des conventions parce que c'est ainsi que la société fonctionne. Sans un minimum de civilité et d'hypocrisie, il n'y aurait entre les hommes que des tensions. Philinte en a une conscience claire. Alceste, en revanche, déteste les fausses démonstrations d'amitié. Il le dit haut et fort aux vers 67 et 68 : « *Non, vous dis-je, on devrait châtier, sans pitié / ce commerce honteux de semblants d'amitié.* » Alceste ne jure que par la sincérité des rapports humains et, ce faisant, s'exclut de la société telle qu'elle s'organise, surtout à son époque. Ses propos sont vigoureux, excessifs. Il s'emporte, accuse son ami Philinte des pires turpitudes et n'hésite pas à le boudier. Aussi, dès la toute première scène de la pièce, les spectateurs mesurent tout le ridicule du personnage. Ridicule, Alceste l'est aux yeux de ses contemporains, car les valeurs qu'il défend sont strictement contraires à celles de son époque. L'effet de contraste avec le personnage de Philinte permet de le cataloguer immédiatement et de reconnaître en lui un misanthrope de la pire espèce. Au demeurant, Molière donne peu d'indications au sujet de son personnage. Il n'en fait pas de description

physique, on ignore son âge, son passé, son histoire. L'on sait juste qu'il est l'amant de Célimène et qu'il est en procès pour un motif que l'on ignore. Il semble, pour autant, que son tempérament vif ne soit pas étranger à la brouille qui l'oppose à l'un de ses pairs. **Le personnage d'Alceste nous est donc livré sans épaisseur.** Il importe seulement que l'on en perçoive le ridicule au travers des propos qu'il tient, des actes qui sont les siens, et que la montée en puissance de ses excès conduisent l'intrigue vers un dénouement inattendu.

c) Conventions de représentation inhérentes au portrait pictural

On retrouve dans le portrait pictural les deux éléments essentiels qui définissent le personnage et qui sont étroitement corrélés : **une lisibilité immédiate et l'effacement de tout caractère singulier trop marquant.** En effet, même si l'art du portrait évolue vers une affirmation toujours plus nette de la particularité du modèle, le portrait reste assujéti à des principes. Ceux-ci imposent des modalités de représentation qui relèguent au second plan le souci de vérité. Certes, le portrait veut témoigner de l'unicité d'un être mais cette exigence perd de sa force lorsque l'artiste reprend à son compte, par exemple, des critères esthétiques qui vont le conduire à idéaliser son modèle plutôt que de le montrer tel qu'il est vraiment. Cette idéalisation, nous la voyons à l'œuvre dans la peinture de **Jacob Jordaens *Figure de vieillard***. L'artiste y semble moins intéressé par le tempérament de son modèle, par ce qui le constitue comme personne à part entière que par la manière dont il **incarne cette vieillesse qui s'empare des corps, et des esprits aussi.** L'étude a sans nul doute été réalisée d'après nature, sans quoi la pose pensive du modèle n'aurait pas cette justesse. Pour autant Jordaens ne se laisse pas envahir par la personnalité de son modèle, il la tient à distance pour ne retenir que **cet affaissement du corps dans la vieillesse qui est le lot commun de l'humanité.** Aussi le regard du vieillard se dérobe-t-il à nous. Le visage est penché, le regard semble se concentrer sur quelque chose au loin, il peut aussi traduire le repli sur sa vie intérieure. Le visage, en tous les cas, ne s'adresse pas à nous, ne nous interpelle pas de sa « hauteur », selon le mot de Lévinas. Il est alors quelque peu déshumanisé si l'on veut entendre par là qu'il **est suffisamment vide, lisse, pour que chacun puisse se reconnaître en lui.** Ce n'est donc pas un vieillard que peint Jordaens mais **la vieillesse qui s'est incarnée dans ce corps.** C'est pourquoi on ici affaire à **un idéal.** On n'entend pas ce terme au sens d'une construction parfaite qui donnerait au visage des contours irréprochables. Le terme désigne ici une construction abstraite qui schématise la vieillesse et tente d'en approcher le dénominateur commun, par-delà des expériences multiples et variées. **Cette *Figure de vieillard* est donc une étude, plus qu'un portrait achevé.** On le voit à la touche enlevée même si la palette utilisée, la richesse des ocres et les jeux de clairs-obscurs témoignent d'un vrai travail pour rendre sensible la manière dont le corps est soumis au passage du temps. Aussi sa signification n'échappe-t-elle pas au spectateur. Il ne peut douter qu'il n'est pas ici question de réaliser un portrait au vrai sens du terme mais de ressaisir le mouvement du temps et les marques qu'il inflige à l'être humain.

d) Vers un portrait allégorique?

Un autre tableau de la collection Magnin rend, lui aussi, bien compte de l'ambivalence du portrait pictural, partagé entre la volonté de donner à voir un visage, au-delà, une personne, et le souci de respecter les règles dévolues à un genre. Il s'agit de la **Femme au livre de Bartholomeus Van der Helst**, peinture qui relève plus du portrait de genre ou de la moralité que du portrait, au sens fort du terme. En effet, **le regard direct de la femme** représentée ôte à son visage le mystère qui pourrait lui être attaché. Il **se donne à nous sans dérobade.** D'autant qu'à **son regard sans équivoque se joint à un**

geste de la main désignant le livre qu'elle tient. La taille de l'ouvrage est imposante. Celui-ci occupe une place importante dans la composition. Sa présence n'est pas anecdotique. D'autant qu'il est ouvert et qu'on peut aisément y lire les propos tenus sur le vin : le spectateur est invité à le consommer sans excès. **Le jeu du regard et de la main nous conduisent ainsi à porter toute notre attention sur l'ouvrage**, sur ce qui y est écrit, plutôt qu'à scruter le visage de **cette femme**. Aussi **est-elle un personnage, dans son sens le plus élémentaire**. Peu importe la catégorie sociale à laquelle elle appartient, peu importe qui elle est, **ce qui importe c'est qu'elle rende justice aux propos tenus dans ce livre. Le système de valeurs l'emporte sur l'individu qui l'incarne**. D'ailleurs, il y a ici un déplacement notoire. Les valeurs ne sont pas incarnées par un être humain mais déposées sous forme de principes dans un livre. Au point que l'on pourrait presque dire que **le personnage n'est pas tant cette femme que le livre lui-même, en tant qu'il est le dépositaire des valeurs**. Là encore, le spectateur ne peut douter de l'étrangeté du portrait qu'il contemple. Tout ce qui se joue ici éloigne du portrait au sens pur du terme. La présence de la femme au livre n'a de sens que parce qu'il y a un livre ouvert. Elle est à la fois incontournable et secondaire. Sa singularité est vite oubliée au profit de quelque chose de plus essentiel : le livre et les valeurs qu'il prône. Pour autant, son portrait n'est pas négligé. Le soin accordé à la représentation des étoffes, à leur texture, soyeuse ou rêche, le velouté brillant des boucles d'oreilles, tous ces éléments ne permettent pas de douter de l'attention portée par le peintre à son modèle. La femme au livre a donc les allures d'une moralité mais elle est pleinement incarnée. On est loin d'une figure abstraite. Aussi est-elle porteuse de l'ambivalence propre au personnage qui tout en étant la figure de proue d'un système de valeurs communautaires ne se départit jamais de sa singularité.

Conclusion

Le portrait peint jusqu'à la fin du XIXème siècle , tout comme le personnage, est pris entre deux exigences contradictoires : l'affichage de valeurs qui vont faire immédiatement sens pour le spectateur **et l'affirmation d'un tempérament** dont la profondeur est sans doute incommensurable. **Le portrait se situe donc à l'interface de l'intime et du social, du visible et de l'invisible**. Il fait immédiatement sens tout en conservant une opacité. Aussi **l'art du portrait nécessite-t-il une maîtrise aboutie** qui permette au peintre d'éviter l'écueil de la rigidité. Si le portrait ne met en scène qu'une fonction sociale, qu'un système de valeurs, il vire à l'abstraction et perd l'épaisseur qui confère au visage son humanité. A l'inverse, si le peintre s'abîme dans la contemplation d'un visage en oubliant les valeurs qui le portent et le mettent en mouvement, il perd l'élan vital qui donne au portrait sa touche de réalisme. **Le portrait requiert de la subtilité et suppose que l'artiste se tienne à la bonne distance, entre inertie et mouvement.**