

■ Musée
des beaux-arts
de Rennes ●



Parcours en autonomie
Le portrait

3–4 Présentation

5–7 Introduction

8–19 Du point de vue du modèle

8 Le portrait de couple

11 Le portrait d'enfant

14 Le portrait d'amis

17 Le portrait royal

20–31 Du point de vue du peintre

20 L'autoportrait

23 Individualité et uniformité

26 Tradition et modernité

29 S'engager et s'amuser

Présentation

La découverte et la compréhension de la pratique du portrait, de la Renaissance à nos jours, semble être plus que jamais nécessaire.

En effet, les portraits – et l'autoportrait – sont aujourd'hui dans le quotidien des jeunes, que ce soit par la biais de pratiques photographiques anciennes (photo de famille, de classe, d'identité etc.) ou à travers des modes plus récentes (*selfie*).

Dans une société où la mise en scène de soi est omniprésente par le biais des réseaux sociaux, il est primordial d'être capable de prendre du recul et de comprendre que chaque image est construite pour dire quelque chose, consciemment ou non.

Ce parcours en autonomie s'adresse aux enseignants des 1^{er} et 2nd degrés qui souhaitent réaliser une visite en autonomie avec leurs élèves.

Une rubrique « Pistes pédagogiques » vous propose des axes des réflexions pour guider les élèves dans l'approche des œuvres. Aucune dissociation entre 1^{er} et 2nd degré n'a été établie. C'est aux enseignants de choisir les œuvres et les questionnements les mieux adaptés au niveau de leurs élèves.

Ce parcours comprend 8 étapes autour de 17 œuvres. Il propose une large vision des types et des styles de portraits. L'objectif n'est pas de faire toutes les étapes mais d'en sélectionner quelques-unes (le musée conseille 4 étapes sur une durée d'une heure).

Avant toute visite, **les enseignants s'assureront que les œuvres sont bien exposées dans les salles**. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition. L'accès à la collection permanente du musée est gratuit mais l'accueil de groupe – même en autonomie – se fait sur **réservation** (sur le site internet du musée).

Pour en savoir plus sur les œuvres, vous pouvez consulter le [portail des collections](#) du Musée des beaux-arts de Rennes.

9. Portrait de femme
Adriaen Thomasz Key

12. Autoportrait
Camille Godet

15. Portrait d'une femme
Louis I Elle le Père

15. Portrait d'homme
Madeleine Hérault-Coypel

16. Statue équestre de Louis XIV
Antoine Coysevox

16. Statue pédestre de Louis XV
Jean-Baptiste Lemoyne II

17. Portraits du comte et de la comtesse de Rosnyvien de Piré
Jean François Colson

17. Portrait de Wolf Tobias Huth et Susanna Johanna Gillin
Jan Kupetzki

17. Portrait de Paul François des Hours-Farel
Jean Antoine Gros

20. Autoportrait
Amaury-Duval

20. Portrait de Napoleone-Elisa Baciocchi et son chien
Lorenzo Bartolini

20. Portrait de Marie-Anne Feydeau
Émile Auguste Carolus Duran

20. Portrait d'Évariste Boulay-Paty et de Charles Letellier
Jean-François Boisselat

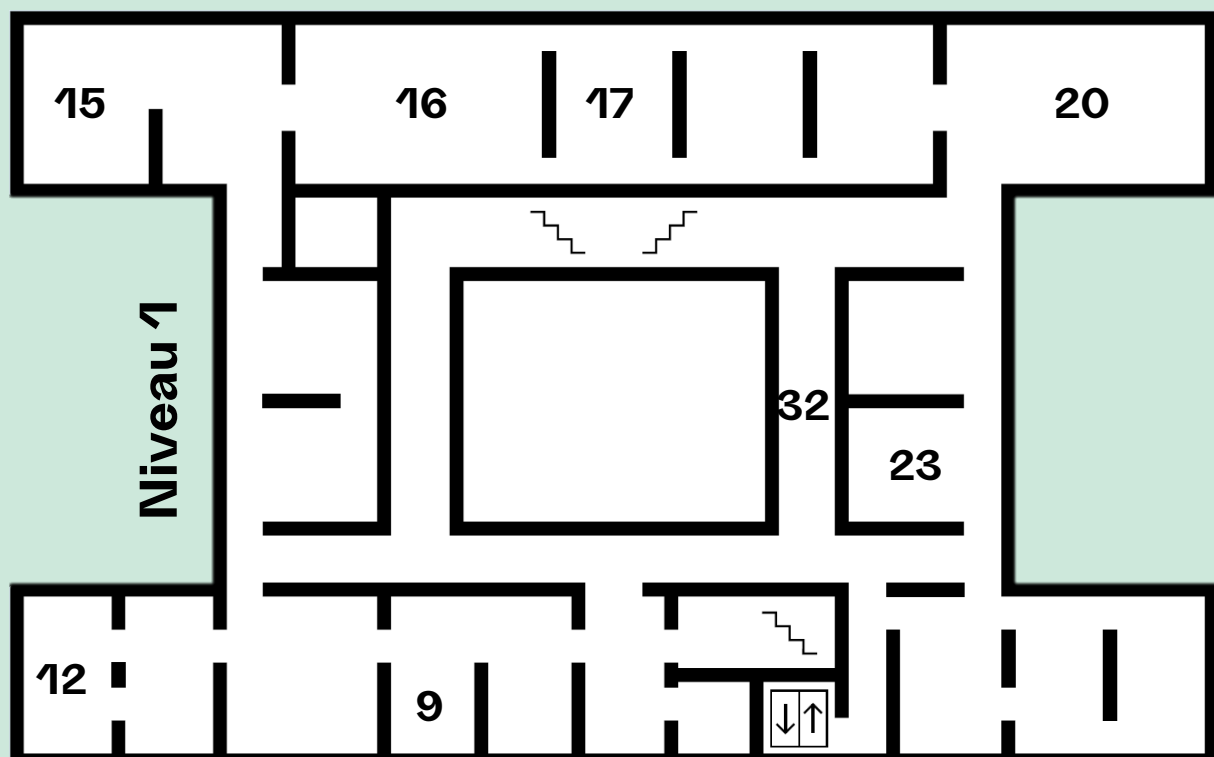
22. Danielle aux bas verts
Clotilde Vautier

22. Portrait de Max Meldrum
Charles Nitsch

26. Autoportrait
Laure Garcin

32. La Prisonnière, Agnès
Yan Pei-Ming

32. Macintoshage
Raymond Hain



Introduction

Toutes les époques et toutes les cultures ont connu une forme de représentation du visage ou du corps restituant en image la présence d'une personne. Ces figurations ne répondent pas toujours au critère de la ressemblance. C'est pourquoi, dans ce parcours, on optera pour la définition suivante du portrait : celle de la représentation intentionnelle d'un individu déterminé, fondée sur le critère de l'identification.

Naissance du portrait

Durant l'Antiquité, les portraits sont d'abord des masques, réalisés à partir des visages de défunts et destinés à commémorer l'être disparu. Les portraits funéraires peints les plus anciens sont les portraits de Fayoum.

Si la civilisation romaine, poursuit le lien entre la mort et le portrait, elle introduit aussi l'usage plus banal avec notamment le développement des bustes sculptés. Présents dans les demeures privées, ils tiennent également une place prépondérante dans la vie politique.

Durant le Moyen Âge, le statut du portrait pose des problèmes au Christianisme. Aussi, la figure humaine apparaît essentiellement via des représentations religieuses. Puis, les grands personnages s'introduisent progressivement auprès des saints.

À partir de la Renaissance, le portrait redevient un genre autonome en Europe : c'est-à-dire qu'il existe pour lui-même, en dehors d'une scène religieuse.

Mythes d'origines

La légende du premier portrait est tirée des écrits de Pline l'ancien, (*Histoires naturelles*, 1^{er} siècle).

« Le soir avant d'aller rejoindre son régiment qui partait pour l'étranger, un jeune soldat rendit une dernière visite à sa fiancée. La lampe que tenait la jeune fille projeta l'ombre du garçon sur le mur. Elle traça alors la silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui le lendemain serait parti loin d'elle ».

Au 16^e siècle, pour le théoricien de l'art, Leon Battista Alberti, c'est le mythe de Narcisse épris de sa propre image reflétée dans l'eau qui renvoie à l'idée de portrait (Ovide, *Les Métamorphoses*).

Une des légendes qui accrédite les représentations des figures divines dans l'église chrétienne, est celle de Saint Luc l'évangéliste, qui aurait peint le premier portrait de la Vierge et le Christ.

Lire un portrait

La personne qui commande le portrait est généralement la personne qui est représentée. Qu'il soit officiel ou privé, destiné aux membres de sa famille ou à ses amis, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'une photographie, le portrait ne montre pas seulement les traits du modèle. Cette image se construit à travers des choix : la posture, les gestes, le vêtement, les objets etc.

Ces éléments pouvaient faire l'objet d'une négociation avec l'artiste. Mis à part dans le cas de peintres particulièrement prestigieux, la tâche de l'artiste consistait donc essentiellement à adapter l'aspect du modèle au rôle que celui-ci visait ou tendait à interpréter, à partir des codes et des conventions de représentation alors en usage.

Exemple

Portrait de Thomas Chanuet

Madeleine Hérault-Coypel

Huile sur toile, vers 1660

Ce portrait met en scène un homme jeune assis à sa table de travail. Il porte le **vêtement** noir et le long col blanc des magistrats.

Les **armoiries**, identifiées récemment, sont celle de Thomas Chanuet, conseiller au présidial de Mâcon, qui succéda à son père à cette tâche. Par là il permet son identification et souligne l'importance de sa famille.

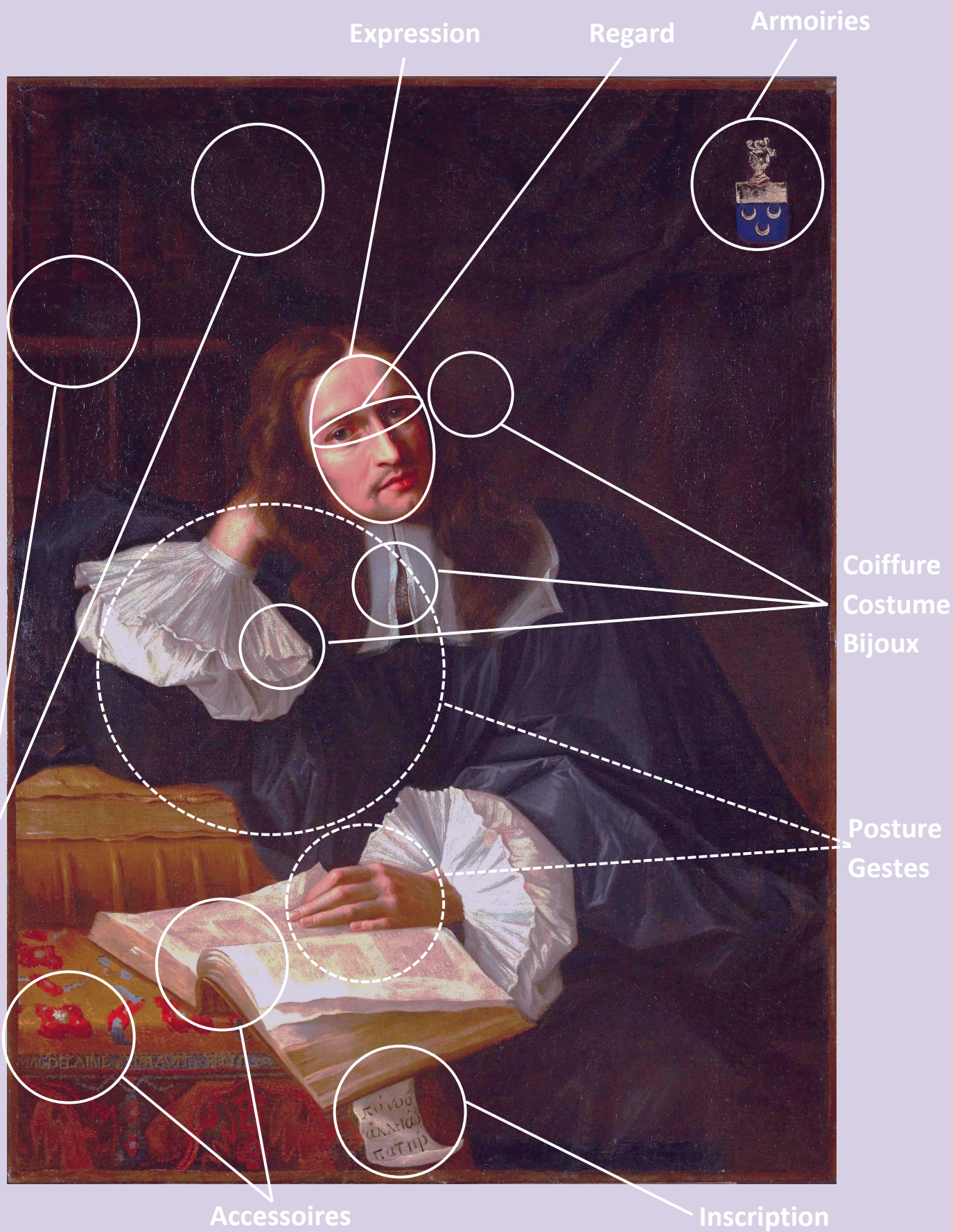
D'autres éléments continuent de renseigner le statut du personnage. L'élégance des imposantes manches blanches de la chemise et la présence d'un **accessoire** coûteux – un tapis d'orient – symbolisent l'aisance matérielle du personnage.

Le **décor** est épuré, il se compose essentiellement d'un grand drapé sombre, mais on aperçoit également une bibliothèque. L'homme a d'ailleurs des livres posés devant lui.

Tous ces éléments soulignent l'érudition du personnage.

L'**inscription** en grecque en bas du tableau, « le labeur est père de l'infamie », rappelle, qu'au-delà des affaires, le sage doit trouver le bonheur par l'étude et la contemplation : philosophie qu'incarne l'**attitude** pensive du modèle, accoudé et l'expression songeuse.

La **posture** de trois-quarts permet de faire dialoguer le portrait avec le spectateur. Cette rencontre est renforcée par les yeux du personnage qui regarde le spectateur. Il semble comme pris sur le vif d'une méditation, le **geste** de tourner une page en suspens.



Le portrait de couple

Le portrait d'époux est connu depuis l'Antiquité mais c'est à la Renaissance que son usage se généralise auprès de la noblesse et de la riche bourgeoisie commerçante. Ces tableaux étaient souvent commandés pour célébrer un mariage, mais ils étaient parfois réalisés après la mort de l'un des conjoints pour témoigner de l'affection du survivant. Deux formats de tableaux existent pour représenter un couple. D'un côté, on trouve le mari et la femme représentés dans deux tableaux autonomes. De l'autre côté, se développe également la représentation du couple dans un seul et même tableau.

Le Musée des beaux-arts de Rennes possède des œuvres témoignant de ces deux pratiques et d'une manière très différente de représenter le couple.

Pistes pédagogiques

- Pour quelles raisons commandait-on un portrait de couple ? Comment sait-on qu'il s'agit de couples ?
- Quelle semble être la position sociale des personnages représentés ? Citez les éléments qui vous permettent de répondre.
- Quelles sont les similitudes et les différences dans la représentation des hommes et des femmes ?

Portraits du comte et de la comtesse de Rosnyvien de Piré

Jean François Colson

Huile sur toile, 1779

Ces quatre portraits du comte et de la comtesse de Rosnyvien de Piré – deux membres de la noblesse bretonne – ont probablement été réalisés à l'issue d'une même séance de pose. Chacun a été peint deux fois par l'artiste dans une attitude identique mais avec des costumes différents. Trois d'entre eux sont datés de 1774 : c'est-à-dire l'année suivant le mariage du couple en 1773. Comme cela était alors de coutume, le portrait du comte est plus sobre que celui de la comtesse dont l'arrière-plan laisse deviner un riche intérieur (colonne, table, fauteuil). La richesse des habits, que le peintre a pris soin de modifier d'un diptyque à l'autre, ainsi que les coiffures sophistiquées témoignent de la richesse et du statut social élevé des deux personnages. Malgré la distance qui existe entre les deux époux – qui ne se touchent pas et ne se regardent pas – une certaine proximité est insufflée par l'accord des coloris des tenus des deux époux (bleu et rouge). De la même façon, les visages souriants et les poses plutôt détendus suggèrent une bonne entente familiale. Si cette représentation est encore très codifiée, elle témoigne cependant du goût du 18^e siècle pour des représentations plus détendues et moins hiératiques.



Portrait de Wolf Tobias Huth et Susanna Johanna Gillin

Jan Kupetzki

Huile sur toile, 1ère moitié du 18^e siècle

Ce portrait représente Wolff Tobias Huth et sa femme Susanna Johanna Gillin, un couple de riches marchands allemands. Tous les deux portent des chapeaux particulièrement élaborés et représentés avec beaucoup de soin par le peintre. Il s'agit d'une allusion à leur nom : *Huth* signifie « chapeau » en allemand.

La prospérité de ce couple de commerçants est visible à la magnificence des costumes, des bijoux et de la table sur laquelle l'homme est accoudé.

L'homme est assis à une table, tenant un verre de vin dans sa main gauche. Sa femme, debout à sa droite, l'enlace alors qu'elle met une épingle à son chapeau.

Cette représentation d'un couple est particulièrement originale. La position très proche des personnages met en place un rapport de grande intimité, rare dans la peinture de l'époque : les corps se touchent tendrement, la femme regarde son mari de manière complice, la nonchalance de la position de l'époux donne l'impression au spectateur d'apercevoir sur le vif un moment de la vie quotidienne du couple.



Le portrait d'enfant

Le portrait d'enfant, réservé à la riche bourgeoisie et à l'aristocratie, suit les conventions du portrait valorisant des adultes. Aussi, les éléments listés dans la l'introduction « lire un portrait » sont tout à fait applicable à la représentation des enfants. Ce qui change ce sont les symboles associés aux jeunes modèles qui se présentent au monde à travers le regard de leurs parents.

Le Musée des beaux-arts de Rennes possède deux portraits d'enfant ne répondant pas à cette tradition. Leur point commun est de traduire les espérances de leurs parents.

Pistes pédagogiques

- Qu'est ce qui rapproche/différentie les portraits d'enfants des portraits d'adultes ?
- Qui à commandé ces portraits ? Pourquoi commander un portrait de son enfant ? Quelles sont les ambitions des adultes pour ces deux enfants ?
- À quoi font référence les animaux représentés dans ces portraits ?

Portrait de Paul François des Hours-Farel

Jean Antoine Gros

Huile sur toile, 1793



Ce portrait représente Paul François Des Hours-Farel, surnommé Paulin. Ce jeune garçon de 5 ans est adopté par son oncle, François Farel, un riche propriétaire terrien demeuré célibataire.

La composition se démarque des représentations habituelles d'enfants, en général assez statiques. Dans un format de type paysage, peu commun pour un portrait, le peintre exalte la gaité et la spontanéité du petit chasseur. Paulin fixe le spectateur avec un regard fier et un sourire espiègle. Il vient de capturer, avec son trop grand chapeau, un chardonneret qu'il présente fièrement de sa main droite. Par ce geste joueur, le peintre fait référence à motif bien connu, celui du petit saint Jean-Baptiste offrant cet oiseau à l'Enfant Jésus, lui annonçant ainsi sa destinée.

En effet, le cadrage confère un aspect monumental à l'enfant, dont le destin se lit à travers le vaste paysage qui s'ouvre à l'arrière-plan. L'oncle du jeune garçon est sans doute le commanditaire de ce tableau et reflète, avec tendresse, ses ambitions pour l'enfant. La représentation du domaine de Lavalette à droite derrière le petit garçon est ainsi une allusion à l'héritage et aux futures responsabilités de Paulin.

Portrait de Napoleone-Elisa Baciocchi et son chien

Lorenzo Bartolini

Marbre, 1812

Cette sculpture représente une fillette, presque à taille réelle, tenant une coupe dans la main droite et un lévrier de la main gauche. Il s'agit d'un portrait de Napoleone-Elisa, alors âgée de 6 ou 7 ans. La grande originalité de ce portrait relève de la nudité totale du modèle. En effet, la coutume se limite alors à représenter des bébés ou garçonnets nus dans le cadre d'allégorie ou d'histoires mythologiques. Or, selon une anecdote, c'est la mère de la jeune fille qui aurait elle-même insisté sur cette nudité.

Selon toute vraisemblance, ce portrait est une évocation mythologique, dont la nudité est l'un des nombreux symboles devant valoriser la fillette selon les aspirations de ses parents. En effet, Napoleone est l'une des nièces de Napoléon 1^{er}, Empereur des Français. Elle est donc l'une de ses héritières potentielles dans le cas où il décéderait sans enfant. Cette intention est confirmée par la présence de l'abeille sur la coupe – l'un des symboles de Napoléon. Son corps enfantin et sa coupe semble faire de la jeune fille une évocation d'Hébé, la déesse de la jeunesse. Dans l'Iliade, elle sert l'ambroisie aux dieux. Elle est ainsi chargée de l'immortalité de ses parents. Dans l'Odyssée, elle devient aussi l'épouse d'Héraclès après son apothéose. Elle associe ainsi la domesticité, la piété filiale, le mariage prestigieux et la fidélité (traditionnellement figuré par le chien). La nudité renforce le thème de l'innocence en évoquant les théories sur l'éducation alors portées par Jean-Jacques Rousseau : « la vraie innocence n'a honte de rien » (Émile ou De l'Éducation, 1762, livre IV)



Le portrait d'amis

Le portrait implique généralement un accord préalable entre un artiste et un commanditaire. Mais les peintres travaillent aussi de leurs propres initiatives, notamment lorsqu'il s'agit de représenter la famille ou les amis. Ces portraits, qui laissent transparaître cette affection, sont plus informels et plus originaux. D'un autre côté, la revalorisation morale de l'amitié à la Renaissance a conduit à l'élaboration d'un nouveau type de portrait : le double portrait d'amis.

Le musée possède des toiles témoignant de ces deux types de portrait d'amis : le portrait d'un ami du peintre et le portrait simultané de deux amis.

Pistes pédagogiques

- Comment sont vêtus les personnages ? Appartiennent-ils au même groupe social ?
- De quelle manière posent les personnages ? Comment est suggérée l'amitié entre les personnages et avec le peintre ?
- Comment le peintre a-t-il utilisé la lumière ? Que met-elle en avant ?

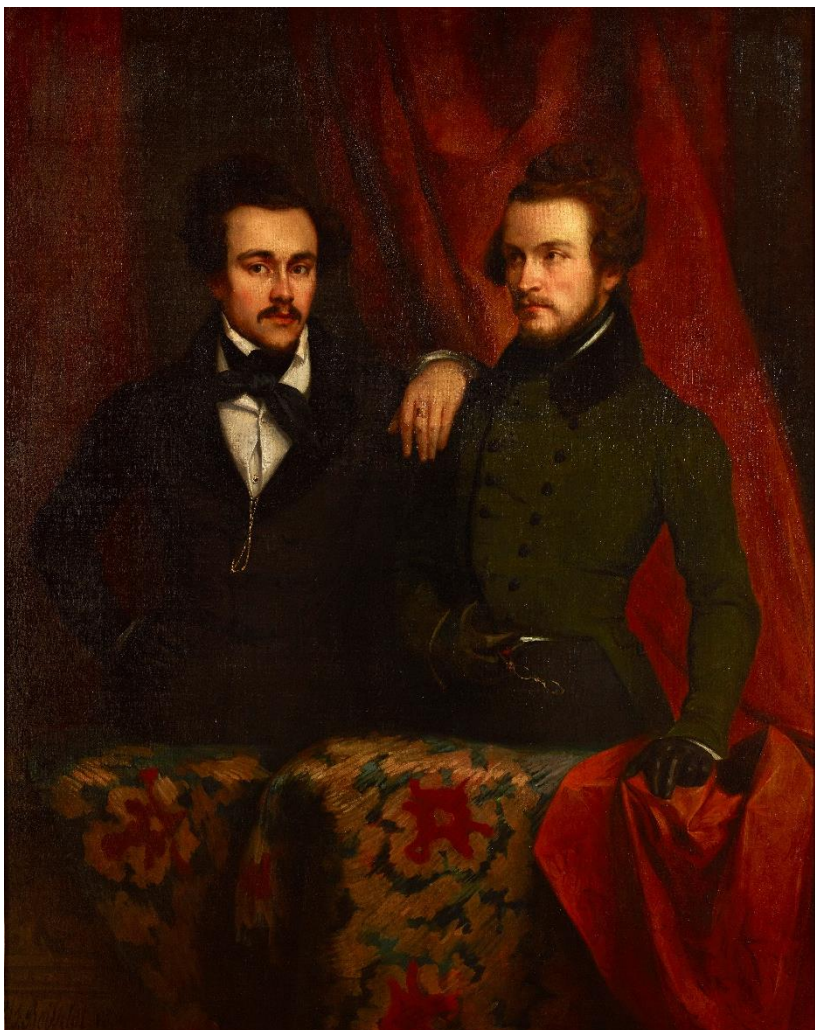
Portrait d'Evariste Boulay-Paty et de Charles Letellier

Jean-François Boisselat

Huile sur toile, 1834

Ce double portrait montre deux jeunes écrivains au début de leur carrière. Il a été réalisé en 1834, alors que chacun d'eux avait fait paraître un ouvrage illustré par Jean-François Boisselat. Une forte amitié unissait ainsi le peintre et les deux portraiturés. En combinant intimité et formalité, ce portrait célèbre la réussite des deux hommes autant que leur amitié.

Les deux hommes, élégamment vêtus, portent des bijoux pour l'un et des lunettes pour l'autre. Le tissu orientalisant, ainsi que le généreux drapé rouge, créent une atmosphère bourgeoise. L'accent est mis sur l'égalité entre les deux personnages représentés : leur tête sont parfaitement alignées, aucun ne prend le pas sur l'autre. Leur proximité physique est exaltée par la pose nonchalante de l'homme de gauche qui repose son bras sur l'épaule de l'homme de droite. Toutes les mains sont gantées, sauf celle-ci, qui occupe le centre du tableau afin de mettre en évidence cette complicité.



Le cadrage à mi-corps rapproche les modèles du spectateur. L'attitude des personnages représentés, qui se tournent tous deux vers l'extérieur du tableau renforce l'effet d'implication de l'observateur dans une conversation à trois. Le destinataire de ce portrait est ainsi peut-être l'un des deux modèles voire un troisième ami, absent, (le peintre ?).

Portrait de Max Meldrum

Charles Nitsch

Huile sur toile, 1905

Cette toile représente Max Meldrum : un peintre et ami de Charles Nitsch. Peu de temps après avoir posé pour ce portrait, Meldrum épousera d'ailleurs la sœur de son ami. L'amitié entre le peintre et son modèle est visible à la nature informelle de la toile.

Meldrum est représenté à l'ombre dans un jardin. Il est assis sur une chaise dans une pose décontractée. Il porte un canotier sur la tête et tient une canne dans sa main.

Le peintre est par ailleurs sensible à l'influence de l'impressionnisme : il utilise un éclairage naturel (pose en extérieur sous des feuillages), une touche libre (on voit les coups de pinceau) et une palette claire (fond lumineux).



Cette liberté que prend le peintre, tant dans le sujet que dans la forme, est particulièrement frappante si l'on compare cette toile au *Portrait présumé de Frédéric Sacher* réalisé par Nitsch presque au même moment (vers 1906). Dans un cadre étonnement similaire – en extérieur – avec modèle également proche – un homme barbu, en costume et portant un canotier et tenant une canne. Bien que le geste de fumer et le cadre extérieur insufflent un certain naturel au portrait, le cadrage de face, en buste et la technique beaucoup plus classique témoignent d'une représentation plus traditionnelle et officielle d'un personnage d'importance : Frédéric Sacher est en effet alors conseiller municipal rennais.



Le portrait royal

La monarchie française avait pour habitude de voyager à travers le royaume. La statuaire est l'un des moyens qui vient compenser la sédentarisation des résidences royales. Cette image du pouvoir royal, c'est-à-dire de l'État, était stratégiquement positionnée dans l'espace public, généralement au centre d'une place. Durant la Révolution, ces statues ont toutes été détruites, comme symboles d'un temps révolu.

Le Musée des beaux-arts de Rennes possède de nombreux exemples de la représentation de souverains dans ses collections. Ce parcours se limitera à l'évocation de deux statues dont la comparaison est particulièrement pertinente.

Pistes pédagogiques

- Pourquoi ces deux sculptures sont petites ? Pourquoi les versions finalisées reposaient-elles sur un piédestal ?
- Où étaient exposées ces statues ? Dans quelle matière sont les deux miniatures et les versions finalisées ?
- Que traduisent les positions et les accessoires des deux souverains ? Comment la Bretagne est-elle évoquée ?

Statue équestre de Louis XIV

Antoine Coysevox

Bronze, vers 1690

Cette œuvre est une miniature de la statue monumentale qui ornait la place du Parlement de Bretagne à Rennes. Elle mesurait 4m de haut et reposait sur un piédestal de 3m. La création d'un monument à la gloire de Louis XIV en Bretagne résulte de deux dynamiques.

Premièrement, elle témoigne dans la volonté du roi de diffuser une image centralisée de l'État dans les provinces. À ce titre, elle s'insère dans un vaste programme d'érection de statue équestres et pédestres à travers Paris et les plus grandes villes de France (Caen, Le Havre, Lyon, Grenoble etc.).

Deuxièmement, la commande d'une statue initiée par les États de Bretagne témoigne d'une volonté de renouer avec la monarchie. Le contexte breton est alors particulièrement complexe : il fait suite à la révolte du Papier timbré en 1675 et à l'exil punitif du Parlement. Cet hommage au roi en Bretagne, qui est aussi un hommage à l'État, est donc un symbole politique fort.



En effet, cette statue représente le roi Louis XIV dans son rôle de souverain absolu. Il est vêtu à l'antique, à cheval et coiffé de la perruque française. Les États de Bretagne choisirent délibérément de financer une statue équestre, pourtant quatre fois plus chère qu'une statue pédestre : un geste financier et glorificateur hautement symbolique. Le rapport du souverain à la Bretagne est par ailleurs largement détaillé dans les reliefs qui ornaient le piédestal de cette statue (ils sont également exposés en salle 16).

Statue pédestre de Louis XV

Jean-Baptiste Lemoyne II

Terre cuite, vers 1748

Cette statuette en terre cuite est une étape préparatoire de la grande statue en bronze qui ornait la niche de la façade de l'hôtel de ville de Rennes jusqu'à la Révolution. Cette statue pédestre faisait échos à la statue équestre de Louis XIV place du Parlement. L'emplacement prévu pour la sculpture conduit l'artiste à travailler essentiellement de face : la niche dissimulant en partie les côtés et totalement l'arrière.

L'œuvre représente le roi Louis XV, le petit-fils et successeur de Louis XIV. L'artiste comprend le contexte politique de cette commande : l'hommage rendu au roi est un acte de reconnaissance pour l'aide à la reconstruction de la ville (incendie de 1720) et non de soumission. En accord avec le nouvel esprit des Lumières, il n'est plus représenté à cheval mais à pied. Cette position est considérée comme plus paisible et moins autoritaire. Par ailleurs, même si les regards convergent vers le roi revêtu à l'antique et des insignes du pouvoir – cuirasse, manteau, couronne de laurier – il est aussi entouré d'éléments faisant allusion à la particularité de la Bretagne.

Le monarque s'appuie sur un gouvernail : qui évoque la gouvernance de « navire » de l'État mais également la mer, inséparable de l'image de la Bretagne. Aux pieds du roi, le bouclier aux Armes de France (lys) dissimule un second aux Armes de Bretagne (hermines). La vocation maritime est indiquée une seconde fois par les attributs qui entourent le putto : ancre, voile, compas nautique, huître perlière. Enfin, la jeune femme à la guirlande est sans doute une allusion aux qualités appréciées du Souverain : la dépouille du lion témoigne de ses compétences militaires tandis que le compas géométrique fait foi de sa nature mesurée et réfléchie.



L'autoportrait

Un autoportrait est la représentation imagée d'une personne par elle-même. En tant qu'œuvre indépendante, l'autoportrait n'apparaît pas avant le 15^e siècle. Il ne trouve sa légitimation et n'est diffusé qu'à partir du 16^e siècle. Jusqu'alors, l'artiste peut se représenter dans sa propre œuvre uniquement comme un détail secondaire au sein d'une plus grande composition. Ce développement s'explique notamment par le changement de statut social connu par les peintres : d'artisans anonymes ils deviennent des artistes. Il devient ainsi légitime pour eux de devenir le « sujet » de leur propre tableau. Ainsi, dans l'autoportrait, c'est une conscience de soi forte qui s'exprime.

Le Musée des beaux-arts de Rennes expose trois autoportraits d'artistes réalisés à des époques différentes, par des peintres venant de milieux sociaux différents ou encore réalisés à des moments différents de leurs carrières.

Pistes pédagogiques

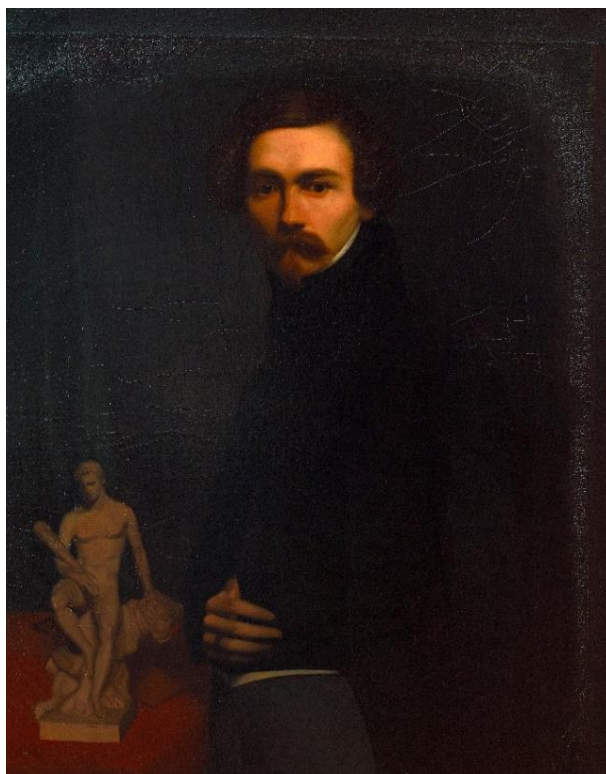
- Y a-t-il beaucoup de détails dans ces autoportraits ? Que mettent-ils en avant ?
- Comment ces artistes traduisent leur rapport à l'art dans ces autoportraits ?
- Le style des autoportraits ressemble-t-il au style des autres peintures de l'artiste (voir sur le portail des collections) ?

Autoportrait

Amaury-Duval

Huile sur toile, 1832

Dans cet autoportrait, peu d'éléments viennent s'ajouter à la figure. Les accessoires choisis par le peintre sont donc d'autant plus importants. La statuette d'Hercule – portant sa massue et assis sur la dépouille du Lion de Némée – symbolise l'attachement du peintre pour la culture classique et ainsi, à l'académisme. Cet autoportrait est d'ailleurs présenté par le peintre à l'occasion de sa première participation au Salon de l'Académie. Il fut l'un des élèves d'Ingres, peintre renommé. La présence d'une lettre sur la table est peut-être une évocation de son amour, et de son talent, pour l'écriture. Par ailleurs, l'artiste n'est pas au travail et ne se représente pas avec ses outils ou dans son atelier. Son costume élégant, son regard fier et sa pose droite sont autant de signes par lequel il affirme son statut. On devine son appartenance à l'intelligentsia parisienne : son père, membre de l'Institut était un remarquable érudit.



Autoportrait

Camille Godet

Huile sur toile, 1897

Né à Rennes en 1879, Godet étudie à l'École des Beaux-Arts de la ville entre 1892 et 1897. De cette première période de formation, seul cet autoportrait est actuellement identifié. C'est dans sa tenue d'artiste que Godet se présente ici, avec sa blouse, sa palette et ses pinceaux en main. Alors âgé de 18 ans, il achève sans doute sa dernière année aux Beaux-Arts. D'une touche adroite et assurée, il nous impose fièrement sa jeunesse, son talent, sa détermination : il sera peintre. Une vocation née dans une famille relativement modeste où aucun héritage artistique ne lui est connu. Quelles que soient les raisons qui l'ont amené à se représenter lui-même, l'artiste, hier face à lui-même, s'offre aujourd'hui à nous, en majesté.



Autoportrait

Laure Garcin

Huile sur toile, 1932

Laure Garcin étudie entre 1923 et 1926 à l'école des Beaux-Arts de Paris, où elle est la première femme à entrer dans l'atelier de Fernand Cormont, un peintre académiste. Au début des années 1930, elle s'éloigne de sa formation classique et s'intéresse au cubisme. Dans son autoportrait, l'artiste s'amuse avec des formes géométriques qui se découpent dans des aplats de couleurs vives, délimitées par d'épais cernes noirs. Elle introduit en outre des motifs décoratifs, comme la frise sur l'épaule gauche, ou les fleurs jaunes dans le fond. Les yeux et la bouche sont traités comme des ornements fantaisistes, décomposés et pivotés. Le buste se détache nettement du fond beige, comme un personnage de carte à jouer. Pour Laure Garcin, l'art est un moyen d'exprimer son moi profond, en écho avec son intérêt pour la psychanalyse. Ses recherches plastiques vont ainsi surtout s'orienter autour des rêves, de l'inconscient, du mouvement. Le portrait n'est plus le moyen par lequel le modèle se représente au monde. Il est un instrument comme un autre au moyen duquel l'artiste exprime sa vision du monde et sa recherche artistique.

Individualité et uniformité

Aux 15^e et 16^e siècles, alors que le tableau devient un bien marchant que s'offre plus facilement l'aristocratie et la grande bourgeoisie, le portrait se généralise. Au 17^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture fait cependant du portrait un genre inférieur à celui de la peinture d'histoire car il s'agit d'ouvrages d'imagination pour lesquels la ressemblance n'est pas nécessaire. Le portrait reste prisé par l'aristocratie et assure aux peintres des honneurs et des revenus confortables mais ils doivent se soumettre aux envies de leur modèle. La tâche de l'artiste consistait donc essentiellement à adapter l'aspect du modèle au rôle que celui-ci visait ou tendait à interpréter, à partir des codes et conventions de représentation alors en usage. Ces conventions pouvaient s'exprimer dans le langage des objets, mais aussi dans celui du corps et jusque dans l'expression de la psychologie.

Ce parcours vous propose d'examiner deux exemples, l'un datant du 16^e siècle, l'autre du 17^e siècle. Ces deux toiles témoignent du poids des conventions auxquelles doivent se plier les peintres, qui parviennent malgré tout à exprimer leurs talents dans la représentation minutieuse des accessoires.

Pistes pédagogiques

- Peut-on voir des émotions sur les visages ? Que regardent les femmes dans ces tableaux ?
- À quoi le peintre semble-t-il donner de l'importance dans les œuvres ? Décrivez les accessoires des personnages et le traitement de la lumière.
- Quelles sont les tailles de ces toiles et que cela nous indique-t-il sur l'art du portrait ?

Portrait de femme

Adriaen Thomasz Key

Huile sur toile, 16^e siècle

La physionomie du modèle, dont l'identité est inconnue, est rendue avec précision. En revanche, la psychologie de la jeune femme est plus mystérieuse : son expression est impassible et ne laisse rien trahir de ses sentiments.

Cette conception reste fidèle à une formule rigoureuse et austère, alors dominante chez les portraitistes nordiques. Si l'on se fait portraiturer pour laisser un souvenir de soi aux siens et à ses descendants, il peut être considéré comme un signe d'orgueil. Il faut donc temporiser la splendeur par un format réduit et une composition stricte.

Malgré cette approche traditionnelle, l'artiste fait preuve d'une extraordinaire maîtrise technique, notamment dans le rendu des dentelles et des tissus. Outre le portrait, il s'agit en définitive surtout d'un exercice de style pour l'artiste. Il joue avec les contrastes entre les costumes et les fonds sombres afin de mettre en relief l'attifet et la collerette blanche. Ceux-ci, tel un écrin, font ressortir le visage du personnage.

Portrait d'une femme inconnue

Louis I Elle le Père

Huile sur toile, vers 1670

Longtemps considéré comme le portrait de la marquise de La Vallière, l'une des maîtresses de Louis XIV, cette identification est aujourd'hui remise en cause.

Deux autres portraits, qui appartenaient vraisemblablement à une même série, ont quant à eux été associés à Mme de Maintenon et Mme de Montespan. En effet, la reconnaissance des personnes portraiturées est rendue difficile par l'impact des canons de beauté qui donnent aux visages du 17^e siècle un certain air de famille.

Louis I Elle est un portraitiste qui travaille pour une clientèle prestigieuse issue de la noblesse de cour et se plie à ses demandes. En effet, la vogue est aux portraits allégoriques ou mythologiques. Les courtisans et les notables aiment à s'entourer d'accessoires voire à se faire représenter en Hercule, Mars, Vénus etc. Dans cette toile, l'accent est surtout mis sur les bijoux et sur les tissus de la robe, peints avec beaucoup de soin. Les fleurs abondantes évoquent la grâce alors associée à la féminité, de même, que le petit amour ailé qui fait son entrée dans le portrait français à la fin du 17^e siècle. En définitive, seuls les accessoires et le décor semblent varier d'un portrait à l'autre dans cette série.

Rapport d'échelle exact



Tradition et modernité

Au 19^e siècle, la Révolution industrielle enrichie la bourgeoisie qui connaît une forte ascension sociale et politique. Elle désire témoigner de sa réussite, notamment au travers des portraits peints. Cependant, la généralisation de la photographie bouleverse les enjeux liés à la représentation peinte.

Ainsi, au 20^e siècle, on aboutit à une véritable crise du portrait en tant que genre autonome. Il ne s'agit pas d'un problème de ressemblance puisque l'on considère qu'elle est mieux traduite par la déformation de la physionomie : il s'agit de capturer l'essence plus que l'apparence). La perspective des artistes change radicalement : le portrait n'est plus le moyen par lequel le modèle se représente au monde. Il est un instrument comme un autre au moyen duquel l'artiste exprime sa vision du monde et sa recherche artistique.

Les deux exemples qui suivent, réalisé à moins d'un siècle d'écart, témoignent de cette évolution majeure dans la manière de peindre et de concevoir le portrait.

Pistes pédagogiques

- Quelles sont les différences entre ces deux tableaux (technique, position, décor, accessoires) ?
- Que nous dit la position des personnages représentés sur l'usage de ces portraits ? Où étaient accrochés ces portraits ? (portrait d'apparat/portrait d'intimité)
- Les portraits représentent-ils fidèlement leur modèle ?

Portrait de Marie-Anne Feydeau

Émile Auguste Carolus Duran

Huile sur toile, 1898

Peintre mondain de la Troisième République, Carolus-Duran est un portraitiste de renom. Son œuvre oscille sans cesse entre académisme et modernité. En effet, à l'ère de l'impressionnisme, Camille Pissarro reproche à Carolus-Duran son manque d'audace et Émile Zola le décrit comme un Manet adapté aux bourgeois. Malgré ces critiques, il a su insuffler à ses toiles un naturel et une vie qui les font sortir du lot.

À ses élèves il conseille d'« exprimer le maximum avec le minimum de moyens ». En effet, Carolus-Duran utilise une composition sobre et une gamme de couleurs restreinte, afin de se concentrer sur son modèle. Dans ce portrait de sa fille aînée, il représente une femme triomphante. Elle pose fièrement, une main appuyée sur une écharpe orientale, l'autre sur sa hanche. On devine une femme au caractère affirmé. Le décor est quant à lui très conventionnel et se limite à un grand tissu rouge. Cependant, le peintre ajoute une enveloppe décachetée qui donne une profondeur à ce portrait grâce à une tache de couleur bleue. La technique du peintre, sans être avant-gardiste, reste moins lisse que celle d'un élève d'Ingres comme Amaury-Duval (*Portrait d'Isaure Chasériaux*) et participe à donner un air de modernité à ses portraits.

Danielle aux bas verts

Clotilde Vautier

Huile sur toile, 1966

Native de Cherbourg, Clotilde Vautier se forme auprès de l'école des Beaux-Arts du Mans puis de celle de Rennes. Elle y participe au débat vivace entre les partisans d'une abstraction radicale et les tenants de la fidélité au réel, dont elle fait partie. Sa production picturale fait la part belle aux nus féminins et aux portraits de ses proches. Les modèles étaient toujours des amies qui posaient pour elle car elle préférait leur simplicité dans la pose au « métier » d'un modèle professionnel, que, d'ailleurs, elle n'aurait pas eu les moyens de rémunérer. C'est le cas ici avec le portrait de Danielle.

La composition juxtapose les masses colorées. Les lignes sont simplifiées, formant une géométrie qui porte l'héritage du cubisme. La touche, typique de l'artiste, apporte une vibration colorée sur toute la surface de la toile.

La ressemblance des traits n'est pas l'enjeu de cette toile. Le décor abstrait que l'on devine intime, la posture informelle de la jeune femme, son habit du quotidien, le format réduit de la toile : il s'agit d'un portrait d'intime qui n'a plus rien du portrait mondain du siècle passé.

Rapport d'échelle exact



S'engager et/ou s'amuser

À l'aube du 21^e siècle, le portrait peint n'est plus en usage dans la société. Il est, pour les artistes, un moyen de faire preuve d'un engagement ou encore un moyen par lequel on peut s'amuser avec l'image.

Pistes pédagogiques

- Pour les artistes, quels sont les enjeux de l'utilisation du portrait ?
- Quelles sont les techniques utilisées par ces artistes ? Que nous disent-elles de leur époque ?

La Prisonnière, Agnès

Yan Pei-Ming

Huile sur toile, 1996

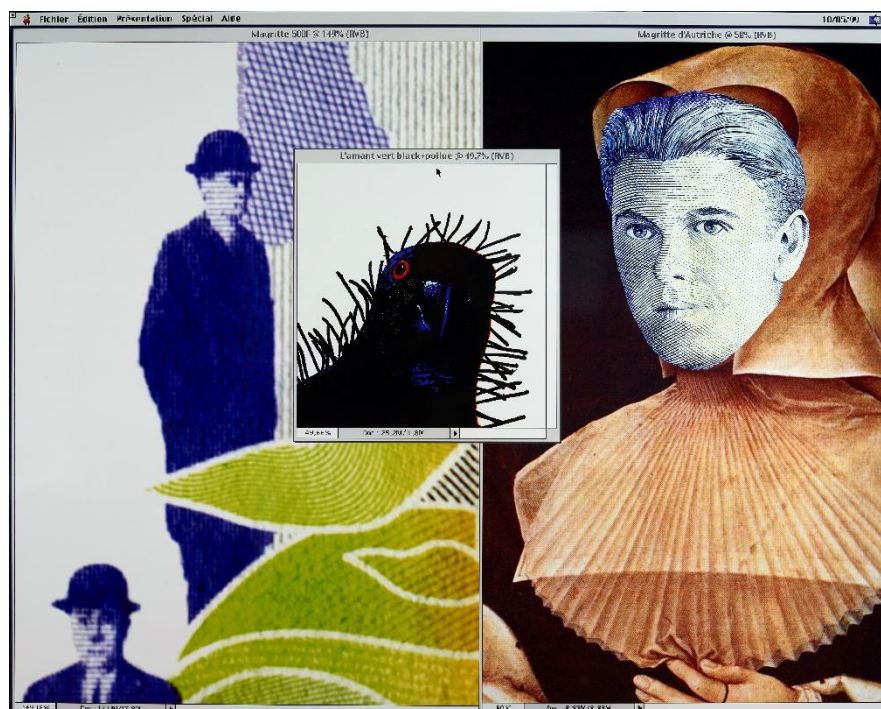
En août 1996, le peintre Yan Pei-Ming anime un atelier artistique au centre pénitentiaire pour femmes à Rennes. À cette occasion, il réalise cinq portraits de femmes détenues en grand format. « Le grand format, c'est pour que le spectateur entre dans la peinture », explique l'artiste. Au sein du milieu collectif et coercitif de la prison, il concentre son attention sur l'individu, soulignant la dignité de chaque personne. Ming relate ainsi son expérience : « En général quand une femme pose pour un portrait, elle attend beaucoup de choses sur le plan esthétique. Avec les prisonnières, j'ai eu le sentiment qu'elles se disaient *je n'ai rien à perdre*. Elles ne cherchent pas une esthétique, mais une existence ». Il adopte composition sobre, monumentale, en noir et blanc, centrée sur le visage du sujet, vu en gros plan. Aucun arrière-plan n'indique l'univers carcéral. L'artiste choisit de faire poser chaque femme de profil, en évitant de croiser l'intensité de leur regard. Chaque modèle est désigné uniquement par son prénom : ici, il s'agit d'Agnès.

Macintoshage (L'Amant vert, Magritte d'Autriche et Marguerite d'Autriche)

Raymond Hains

Photographie numérique marouflée sur aluminium, 1999

Avec ses macintoshages, Hains revisite le principe du collage en ouvrant sur son écran d'ordinateur Macintosh plusieurs fenêtres et faisant cohabiter des images diverses. Il opère des rapprochements par association d'idées et ici s'amuse, entre autre, avec des portraits, dont le rôle est détourné. Cette œuvre est issue d'une série de 13 œuvres qui lui a été inspirée par un texte datant de 1510, *Les Épitres de l'Amant vert* : il s'agit d'un poème en l'honneur de la duchesse Marguerite d'Autriche, qui fait parler son perroquet favori, lequel serait mort d'amour pour elle. Hains combine, sans hiérarchie, le portrait de l'archiduchesse, la gravure d'un perroquet, la plaque de la rue dédiée à Marguerite d'Autriche à Bourg-en-Bresse ou encore le portrait de Magritte sur les billets de 500 francs belges. Les images scannées se superposent, se dédoublent, parfois saturées. Le perroquet est parfois recouvert de poils, puis affublé d'une crête de coq et d'oreilles d'âne (du coq-à-l'âne). Le visage de Magritte se substitue à celui de Marguerite tandis que certaines pages des *Épitres* se voient taguées d'un graffiti mauve.



Rapport d'échelle exact

Bonne visite !

