

D
O
S
S
I
E
R

E
N
S
E
I
G
N
A
N
T

Le portrait ou l'art de ne pas nuire à la ressemblance

Musée des Beaux-Arts de Bernay



Service éducatif

Contacts

Musée municipal des Beaux-Arts de Bernay

Place Guillaume de Volpiano

27300 – Bernay

02.32.46.63.23

Direction : Cédric Pannevel

Responsable du service des publics : Céline Paletta

c.paletta@bernay27.fr

musee@bernay27.fr

Professeur responsable du service éducatif : Élodie Congar

elodie-anne.congar@ac-rouen.fr

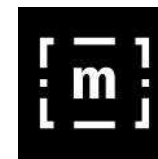
Médiatrice culturelle, Patrimoine : Barbara Auger

b.auger@bernay27.fr

Le portrait dans les collections du musée des Beaux-Arts de Bernay

Entrer dans les collections du musée des Beaux-Arts de Bernay par le portrait est l'occasion pour les visiteurs de découvrir ou de reconnaître quelques grandes problématiques liées à l'histoire de l'art.

Le dossier pédagogique propose aux enseignants d'accompagner leur public – écoliers ou collégiens, lycéens ou étudiants – vers la compréhension d'une œuvre et de ses enjeux, dans une collection suffisamment riche pour permettre la confrontation, la formation du goût et du jugement critique.



Sommaire du dossier

I. DÉFINITION DU PORTRAIT

Sens étymologique	p.4
Approche culturelle	p.5
Histoire d'un genre	p.6

II. HISTOIRE DU PORTRAIT

Antiquité - Naissance d'un genre	p.7
Moyen Âge - Condamnation et renaissance du portrait	p.9
XVI ^e - XVIII ^e siècles - Essor et renouveau du portrait	p.11
XIX ^e - XX ^e siècles - Profusion et crise du portrait	p.13

III. REGARDER UN PORTRAIT

Formes et médiums	p.15
Description du modèle et de la composition	p.16
Définition du type de portrait	p.17
Fiche de lecture	p.20

IV. PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Apports pédagogiques	p.21
Fiches d'œuvres	p.23

Sens étymologique

L'étymologie du mot « portrait » indique qu'il existe un lien entre le désir de fixer les traits d'un individu et la production des images.

Pourtraire : l'idée de tirer et d'extraire

Selon le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey, le terme « portrait » apparaît au XIII^e siècle. Le verbe « pourtraire » issu du latin *protrahere* signifie littéralement « tirer en avant ». L'italien préfère quant à lui le vocable *ritratto*, du latin *retrahere* « tirer en arrière ».

Les deux termes, « portrait » en français ou *ritratto* en italien traduisent de fait une identique volonté d'extraire l'essence même du sujet. Le portrait se doit de révéler les qualités invisibles du modèle.

Traire : l'idée de dessiner

Jusqu'au XVI^e siècle, le terme « portrait » appartient au domaine pictural. Il s'ouvre ensuite au domaine de la littérature : « Le verbe exprime l'idée de dessiner, de représenter le visage de quelqu'un, sa personne et, par analogie, de le dépeindre avec des mots » (Dictionnaire d'Alain Rey, 1992). Le *Dictionnaire de l'Académie française* (1694) propose alors la définition suivante : « image, ressemblance d'une personne, par le moyen du pinceau, du burin, du crayon ».

Le portrait utilise donc des modes de représentation divers : graphique, sculptural, musical, photographique, cinématographique ou littéraire.

Contra facere : l'idée d'imiter

Tzvetan Todorov ajoute dans son *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance* que le portrait est « une image représentant un ou plusieurs êtres humains qui ont réellement existé, peinte de manière à laisser transparaître leurs traits individuels ». Ainsi le portrait représente une personne d'après un modèle réel, dont l'artiste s'attache à reproduire ou interpréter les traits et expressions caractéristiques. Pour autant il n'est pas nécessairement ressemblant.

Le portrait a, en effet, suscité pendant des siècles de vifs débats théoriques et critiques, dus à sa double nature. Il peut être la représentation d'un individu visant à la ressemblance ou le produit d'un art subjectif et illusionniste.

Approche culturelle

Dans son acception moderne de « représentation au naturel d'une personne singulière », le portrait est une affaire de valeurs, d'idéologie ou la marque d'une culture.

Implicite anthropologique : le portrait est-il le propre de l'homme ?

La spécification lexicale du mot rend l'humain seul éligible au portrait. Elle s'ajoute à la pensée du XVII^e siècle, selon laquelle il serait impossible d'extraire ou de révéler l'identité singulière d'un animal considéré alors comme une machine. Le théoricien de la peinture Félibien écrit ainsi : « On dit le *Portrait d'un homme* ou *d'une femme* ; mais on ne dit pas le *portrait d'un cheval*, *d'une maison* ou *d'un arbre*. On dit *la figure d'un cheval*, *la représentation d'une maison*, *la figure d'un arbre*. » (*Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire propre à chacun de ces arts*, 1676). Or la singularité, l'expressivité, l'intériorité sont-elles des privilèges humains ? Bassano, le plus grand peintre d'animaux de Venise, portraiture ses *Deux chiens de chasse liés à une souche* (1548) et livre le premier portrait animalier de la peinture occidentale. Les débats qui s'ensuivirent, sur la question du propre de l'homme, font dire aujourd'hui au philosophe français Jacques Derrida « L'Animal que donc je suis » (2006).

Les études et les portraits animaliers rendent aujourd'hui évident le caractère idéologique de l'assignation du visage, de l'expressivité, du sentiment, à la seule humanité.

Implicite philosophique : le portrait et ses marges

Carl Havelange écrit que « l'expérience du portrait jusqu'aux *selfies* de nos téléphones portables ne se réduit pas aux frontières que lui assigne la définition moderne, mais se déploie dans ses marges en des équations nouvelles et renouvelées par l'ensemble des significations, depuis ses plus lointaines origines jusqu'à nos jours », *Le portrait et ses marges*, 2014.

« L'idée du portrait ne réside-t-elle pas tout autant, sinon plus, dans le geste de représenter et le système d'intentions qui l'organise, plutôt que dans l'objet ou dans le modèle qui est représenté ? » (Carl Havelange)

Histoire d'un genre

Le sens général du portrait en tant que « représentation d'un individu » vaut pour tous les arts. Il témoigne d'un intérêt pour le sujet, que le modèle soit ressemblant ou non.

Portraits en tous genres : le dialogue entre les arts

En littérature, le portrait est une description donnant en ordre successif dans le langage ce que la vue représente simultanément. Le portrait littéraire partage avec le portrait pictural des fonctions communes : une forme argumentative ou documentaire, imaginaire ou réaliste, caricaturale ou poétique. À la mode au XVII^e siècle, chez les mémorialistes et les moralistes, c'est au XIX^e siècle qu'il devient incontournable, servant à définir les personnages selon des critères croisés, physiques, psychologiques, moraux et sociaux.

En musique, le *portrait musical* ne montre rien des traits ou de la physionomie du modèle, mais il peut par le rythme, l'harmonie, les sonorités, évoquer l'allure de la personne, son tempérament ou son état psychique. Ce n'est ni une représentation ni une description mais une évocation de la personne. (Cf. Dossier pédagogique, *Portraits illustrés en musique*).

En photographie, dès le début de son histoire au XIX^e siècle, le portrait photo explore la totalité des sous-genres du portrait pictural : portrait officiel, portrait documentaire, portrait de mariage, portrait de famille. Progressivement, le portrait peint, professionnel, va être supplantée par la photographie d'amateur pratiquée en famille. Cependant, la photographie sera longtemps accusée « d'être incapable d'aller au-delà d'une simple reproduction des apparences, et donc de n'être qu'un portrait pictural déchu, car amputé de sa force transfigurative et de sa puissance de révélation d'une intériorité essentielle » (Jean-Marie Schaeffer, extrait du catalogue de l'exposition *Portraits, singulier pluriel*, Bnf, 1997).

Le genre du portrait : la hiérarchie des genres en peinture

Au XVII^e siècle, la peinture est codifiée et les genres hiérarchisés. La classification proposée par Félibien en 1667 devant l'Académie royale de peinture et de sculpture établit une distinction entre les cinq genres de la peinture. Le portrait, jugé inférieur à la peinture d'histoire, car ne relevant pas de la composition mais de l'imitation, occupe néanmoins la seconde place avec le portrait officiel (politique) qui prend son essor au moment où naissent les monarchies modernes. Le portrait d'apparat séduit quant à lui un public de plus en plus nombreux et de moins en moins noble. L'Académie pour contrer cet abâtardissement du portrait instaure la catégorie du portrait allégorique, très en vogue jusqu'au XVIII^e siècle.

Ce dogme de la hiérarchie des genres est contesté au XVIII^e siècle par Diderot, puis les milieux institutionnels pendant la Révolution. Partisans et détracteurs s'affrontent dans des débats passionnés au XIX^e siècle. En 1863, la notion de hiérarchie est laissée de côté et définitivement enterrée à la fin du XIX^e siècle.

Antiquité - Naissance d'un genre



Kouros, circa 530 av. J.-C.

Koré, 530-520 av. J.-C.

Athènes, musée de l'Acropole



Djemschid – Persépolis

Lottinoplastie, 1845

Coll. musée de Bernay

Dans les anciennes civilisations, la représentation de l'individu est liée aux croyances religieuses et mélange personnalisation, individualisation et idéalisation. La figuration matérielle du défunt a pour but essentiel d'accompagner le disparu pour continuer à vivre dans l'au-delà. Il n'est donc pas destiné à être vu.

Sous l'influence des Egyptiens, la période archaïque de l'art grec va codifier la représentation humaine autour d'un couple modèle constitué du Kouros (homme nu) et de la Koré (femme habillée). Ces premières sculptures en trois dimensions constituent des offrandes aux dieux ou des ornements pour les tombes. Tout en gardant un caractère sacré, la sculpture figurative grecque s'ouvre à un public plus large et atteint son apogée avec la construction du temple de Zeus et celui du Parthénon, sur l'Acropole d'Athènes. Le sanctuaire est le lieu où s'épanouit la production artistique. Les artisans sont d'ailleurs nombreux à signer leurs productions (Polyclète, Myron, Phidias) et jouissent dans la société d'une position respectable.

Rome, devenue province hellénistique au II^e siècle av. J.-C., adopte et s'approprie les œuvres grecques de la période classique. Les portraits peints ou sculptés, réalisés dans le cadre funéraire sur les sarcophages, conservent l'objectif de fixer l'image du défunt dans un cadre privé. Mais, la civilisation romaine introduit également le buste sculpté dans une fonction politique de représentation au cœur des espaces publics ou dans une fonction de commémoration dans les intérieurs des demeures privées, afin de conserver le souvenir du disparu sous la forme d'effigie.

Les portraits du Fayoum (Égypte) font partie des premiers portraits peints réalistes, de face, présentant l'individu à un moment donné de sa vie et non sous l'apparence d'un dieu. Ils datent du I^{er} au IV^e siècle de notre ère et s'inscrivent dans la continuité des pratiques funéraires égyptienne du dépôt de masques sur les momies. Des questions se posent sur un usage privé de ces portraits, hors contexte funéraire. Toutefois, la représentation du défunt est faite sur une plaquette en bois découpée pour s'ajuster au réseau de bandelettes de la momie, ou peinte sur le linceul lui-même.

ANTIQUITÉ

Triomphe du christianisme

- 1500 Polythéisme - 1000 - 500 0 + 500

					Période archaïque (1050 – 483 av. J.-C.)					Période classique (483 – 438 av. J.-C.)			Période hellénistique (438 – 31 av. J.-C.)						

Naissance du portrait dans l'art funéraire

Lien entre le portrait et la mort

(Portrait dédié au mort, non destiné à être vu)

Naissance du portrait profane

Maintien du lien entre le portrait et la mort

(Portrait s'adressant à ceux qui ont connu le défunt)

HAUTE ANTIQUITÉ

MÉSOPOTAMIE : 3500 av. J.-C.

Représentation sculptée des dieux et adeptes identifiables en contexte religieux

(PERSONNALISATION)

ÉGYPTE : 2800 av. J.-C.

ANCIEN EMPIRE
2800 av. J.-C.
Représentation sculptée ou portraits peints du défunt, selon le canon idéal d'âge et de beauté
(IDÉALISATION)

NOUVEL EMPIRE

1500 av. J.-C.
Figures individualisées, peintes, gravées ou sculptées, idéales ou personnalisées
(INDIVIDUALISATION)

Époque pré-romaine :
Civilisation étrusque fin X^e s. av. J.-C.
Les portraits funéraires couvrant les sarcophages en terre cuite, l'orfèvrerie, les murs des tombes sont marqués par un profond réalisme.

À partir de 500 av. J.-C. elle inspire aux Romains le goût du portrait individuel.

ANTIQUITÉ ROMAINE

Deux grandes phases de développement artistique

RÉPUBLIQUE ROMAINE

(509 – 31 av. J.-C.)

Art militaire public :
Programmes architecturaux et ensembles statuariers pour marquer dans la pierre les exploits des généraux

Art privé :
Mosaïques, peintures pour embellir les villas aristocratiques

EMPIRE ROMAIN

(31 av. J.-C. – 476 apr. J.-C.)

Vocation politique de l'art se perpétue :
représentations héroïques de l'empereur Auguste (*prima porta*)

Grandeur et décadence

III^e s. apr. J.-C. : invasions barbares
IV^e s. apr. J.-C. : division de l'Empire romain
313 : liberté de culte accordée par Constantin I^{er}
380 : reconnaissance du christianisme comme religion officielle de l'Empire par Théodose I^{er}.
476 apr. J.-C. : chute de l'Empire romain d'Occident

Fonction de substitution :

Remplacer le défunt auprès des vivants ou les croyants dans leurs actes d'adoration des dieux

Fonction funéraire :

Fixer l'image du défunt destinée à recevoir son « ka » (énergie vitale) pour continuer à vivre dans l'au-delà

Fonction de mémoire :

Garder le souvenir des êtres chers et des grands hommes

Fonction politique :

Glorification des personnalités politiques, culturelles ou scientifiques

Base du débat entre Idéalisme et Réalisme

Recherche d'une harmonie parfaite : mise en place du canon de Polyclète (proportions idéales du corps humain en adéquation avec les sujets représentés : dieux, héros, athlètes).

Goût pour l'illusion et mise en concurrence de la représentation et de la réalité (pratique de l'imitation, la *mimesis*) ; virtuosité technique du marbre au service d'une sensualité inédite des corps.

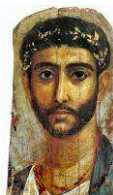
1^{er} art chrétien (av. 313)

Réinterprétation de l'iconographie romaine (le berger) dans la symbolique chrétienne (le Bon Pasteur) pour échapper aux persécutions.

Statue de l'intendant Ebih-il, 2340 av. J.-C.



Portrait du Fayoum, I^{er} au IV^e s. ap. J.-C.



Art Sacré

CODIFICATION DANS LA REPRÉSENTATION DES DIVINITÉS ET DE LA FIGURE HUMAINE

La nature profonde du portrait égyptien consiste en un mélange, aux proportions variables, d'éléments fidèlement empruntés à la réalité et d'éléments de fiction fournis par diverses sources.

Conception occidentale moderne du portrait dans sa fonction domestique et politique

PORTRAIT FUNÉRAIRE ROMAIN

Fixer l'image du défunt dans la conservation de son effigie

PORTRAIT OFFICIEL ROMAIN

Exalter le pouvoir personnel et militaire du *princeps* ; désir de passer à la postérité

Moyen Âge - Condamnation et renaissance du portrait



École Florentine
Vierge à l'enfant, XV^e siècle
Coll. Musée de Bernay



Matrologue (ou registre) de charité de la Couture
XVI^e-XIX^e siècles
Coll. Musée de Bernay
© Jean-Charles Louiset

La conversion de l'empereur Théodose I^{er} annonce le triomphe du christianisme, religion d'État en 380, et la fin du paganisme (interdiction des cultes païens en 392). La nouvelle religion ne se pose plus la question de la survie après la mort par le truchement des effigies. Aussi le portrait survit jusqu'au V^e siècle dans sa seule fonction de commémoration, puis connaît une période de déclin.

L'iconographie religieuse met de côté le portrait privé mais produit des images chrétiennes : des icônes. Elles se développent à la faveur de la Paix constantinienne qui accorde dès 313, dans l'Empire romain, la liberté de culte aux chrétiens. Ce type de représentation se trouve toutefois mise en cause à l'occasion des invasions barbares (Selon Tacite, les Germains se gardaient de produire des images de leurs idoles) et d'une interprétation rigoriste du troisième Commandement sur le culte des images. L'icône, entrée dans les mœurs chrétiennes de Byzance depuis le VI^e siècle, est au cœur de la « querelle des images » (726-843) de l'Empire d'Orient.

L'Occident médiéval n'a pourtant pas cessé de développer des images chrétiennes, liées à des pratiques culturelles et rituelles. Bien qu'on ne puisse parler de portrait dans l'art médiéval avant la deuxième moitié du XIV^e siècle, les traits physiques, les expressions corporelles font l'objet de codes symboliques puissants (déformation du corps ou du visage comme expression de l'âge, de la maladie ; chevelure en désordre suggérant le trouble intérieur ou le péché, couleur des cheveux roux pour la trahison). La représentation archétypale des figures ne se soucie pas de réalisme, ni d'individualité.

Grâce à l'importation des icônes byzantines, la peinture sur bois se développe en Italie et renouvelle la *maniera greca*, en influençant la peinture italienne jusqu'au XIII^e siècle. Le grand renouveau viendra avec Cimabue, Duccio et Giotto qui confère à ses figures une véritable densité psychologique en les insérant dans un espace construit, traité en perspective. « L'invention du tableau » (Hans Belting) où le fond n'est plus traité comme un support mais une « fenêtre ouverte » (Alberti) fait entrer la production des images dans le temps de l'art et non plus du culte. Le portrait se libère du contexte religieux pour se constituer en genre autonome. Il tend dès le XV^e siècle vers un art réaliste qui individualise.

HAUT MOYEN ÂGE

BAS MOYEN ÂGE

V^e s.

X^e s.

XIV^e s.

XV^e s.

Mérovingiens (476 - 751)			Carolingiens (751 - 986)			Capétiens (987 - 1328)			Valois (1328-1498)

Le temps des images et des icônes

« La véritable icône est instaurative d'un sens, la simple image – qui se pervertit bien vite en idole ou en fétiche – est fermeture sur soi, rejet du sens, inerte copie du sensible. »
Gilbert Durand dans *L'imagination symbolique*

Essor du portrait

Apogée de l'art Byzantin (VI^e – VII^e s.)
L'art byzantin développe à Constantinople un nouvel art chrétien hellénistique dans son essence et oriental dans ses racines.

Milieu du VI^e s. : l'Empire romain d'Orient est christianisé, l'icône se répand dans la piété populaire.
VII^e s. : l'icône est entrée dans les mœurs chrétiennes de Byzance.

Crises iconoclastes (Empire Byzantin) (Interprétation rigoriste du 3^e commandement du Décalogue sur l'interdiction des images) Crainte du sacrilège transmise à l'Occident par les religions iconoclastes orientales.

Hostilité locale (596-601)
- Destruction des Saintes Images par l'évêque de Marseille Serenus.
- Grégoire le Grand prend la défense des images peintes pour leur fonction pédagogique : elles rappellent l'histoire sainte ; attisent la componction des pécheurs ; illustrent le contenu des Écritures saintes.

Querelles des images (726-843)
726 : Condamnation du culte des images et destruction des icônes par l'empereur byzantin Léon III qui s'engage en faveur de l'iconoclasme (731)
Réponse de la papauté
731 : Condamnation de l'iconoclasme par la papauté (Pontificat de Grégoire III)

Rétablissement des images
787 : 2nd concile de Nicée qui établit une distinction entre « vénération » (licite) et « adoration » des images.
843 : Rétablissement du culte des icônes et des images par Théodora, impératrice régente de Byzance.
Résurgence iconoclaste
794 : Contestation des images religieuses par l'église carolingienne (*Libri carolini* rédigés sous l'impulsion de Charlemagne)

L'image un art fonctionnel Réintroduction progressive du portrait dans un contexte sacré : le don à Dieu ou à ses saints

Duecento (XIII^e s.)
Impulsion réaliste de Cimabue (1240 - 1302)
Invention d'un langage figuratif : réalisme des expressions et des personnages

Trecento (XIV^e s.)
Conquête de la perspective + suppression du fond doré.
Lecture du 1^{er} au dernier plan
Le fond n'est plus un support mais « une fenêtre ouverte » (Alberti, *De Pictura*, 1435)

Quattrocento (XV^e s.)
Portrait de profil (Influence du gothique international et des monnaies antiques). Réalisme de Masaccio (1401-1428)

Peinture flamande (XV^e s.)
Portrait de ¾, vision élargie à la figure entière
Art réaliste qui individualise (Le portrait est une œuvre autonome : Van Eyck)

Fonction de salut :

Image placée sous la protection d'une puissance surnaturelle (ex : portraits de papes à côté des saints) : CONVENTION D'ADORATION ; ou laïcs figurant comme donateurs parmi les personnages du monde céleste : CONVENTION DE DON

Fonction de protection :

L'icône captant l'esprit divin, devient un objet sacré, une « Image efficace », protectrice, jugée comme superstition par les iconoclastes

Fonction d'affirmation du statut :

À l'initiative des rois et des princes, le portrait se libère du contexte sacré et cesse de s'abriter derrière les conventions (courant XV^e siècle).

L'empereur Justinien et sa cour
Mosaïques de la basilique Saint Vital, Ravenne (Italie), V^e siècle
L'empereur Justinien est entouré de militaires et de dignitaires de l'Église. Il porte une patène d'or, vase sacré servant à offrir le pain et le vin que le prêtre doit consacrer.



Le roi Abgar V recevant le Mandylion d'Edesse
Icône du X^e siècle
Le Christ appliqua un linge sur son visage et ses traits s'imprimèrent sur le tissu. Le Mandylion (de *mindil*, mouchoir) fit office de *palladium* à Edesse, protégeant la population contre l'assaut des Perses au VI^e siècle, puis à Constantinople.



La question de la ressemblance : de la figure symbolique au portrait naturaliste

Conception fondée sur la théologie morale (Pas de possibilité d'individuation : l'homme créé à l'image de Dieu)

Deux conceptions de l'individualité dans la théologie médiévale

Conception aristotélicienne (Individu défini par des signes caractéristiques qui le distinguent des autres espèces et des autres hommes)

Représentation archétypale

S'il est fait à l'image et ressemblance de Dieu (*similitudo Dei*), le péché rend l'Homme imparfait. On ne porte pas d'intérêt à l'individu dans sa singularité. L'aspect personnel s'efface au profit du cadre institutionnel : on identifie le personnage grâce aux insignes de sa fonction (mitre, crosse, couronne, ...), aux inscriptions qui l'accompagnent et, à partir du XII^e siècle, au blason.

La ressemblance du portrait contribue à la substitution de la personne absente

LE SCEAU / LE GISANT : PROTOPORTRAITS
Figure abstraite qui fonctionne comme reflet de l'individu et de son identité sociale

RETOUR DU PORTRAIT
Personnalisation de l'image dans l'art profane et sacré du XIV^e et XV^e siècles

XVI^e - XVIII^e siècle - Essor et renouveau du portrait



Tintoret (fils),
Portrait du procureur de Saint-Marc, 1596
Coll. musée de Bernay.



Elisabeth Louise Vigée-Le Brun (attribué à)
Dame en robe blanche, 1775
Coll. musée de Bernay

La prise de Constantinople en 1453 annonce le recul du pouvoir absolu du christianisme sur le monde occidental. Avec la Renaissance, ce n'est plus la figure divine qui est au centre de la création artistique, mais l'être humain. Les artistes du *Quattrocento* rompent avec la conception médiévale de l'image et de la réalité. L'invention de la perspective linéaire bouleverse la composition picturale et propose un schéma de lecture inédit qui représente l'illusion de la profondeur.

L'artiste n'est plus un exécutant anonyme, mais un intellectuel et un humaniste dont le travail est soutenu et encouragé par des mécènes. Le style italien subit rapidement l'influence septentrionale. Les marchands italiens ou brugeois participent à la diffusion des œuvres nordiques au sud ainsi que les voyages des maîtres flamands appelés dans les cours italiennes. La redécouverte de l'art antique qui remet à l'honneur les thèmes mythologiques et le nu annonce une fracture avec le style précédent.

Le portrait se diffuse et connaît un réel essor dans les cours européennes modernes. Il suscite l'engouement des courtisans, de la noblesse, et le cercle des commanditaires s'étend jusque dans la grande bourgeoisie et la bourgeoisie de province en quête de reconnaissance sociale. Ce succès n'est pas du goût de l'Académie qui classe le portrait au second rang, après la peinture religieuse et la peinture d'histoire, et tente de redynamiser les commandes de peintures plus prestigieuses. Dévalorisé d'un point de vue esthétique, le portrait se déprécie d'un point de vue financier, ce qui lui donne involontairement accès à un public élargi. Après la Révolution, de nouveaux commanditaires apparaissent qui forment une nouvelle clientèle révolutionnaire.

Le portrait d'Ancien Régime est un art de cour dont les principales formes sont fixées à la fin du XVI^e siècle avec le portrait d'apparat et le portrait officiel. Moyen de propagande politique, il se libère après la Révolution de sa rigidité majestueuse et fastueuse pour tendre vers l'expression d'une intériorité de l'individu. Le portrait intimiste qui se soucie de psychologie pose les jalons d'un art moderne.

XVI^e s.

XVII^e s.

XVIII^e s.

François I ^{er} (1515-1547) Henri II (1547-1559)	François II (1559-1560) Charles IX (1560-1574) Henri III (1574-1589)	Henri IV (1589-1610) Louis XIII (1610-1643) Louis XIV (1643-1715)	Régence (1715-1723) Louis XV (1723-1774)	Louis XVI (1774-1792) Révolution (1789-1799)
--------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------	-------------------------------------------------

Essor du portrait en Italie et Europe du Nord
Les formes du portrait sont fixées à la fin du XVI^e s

Âge d'or du portrait

Renouveau du portrait
Vogue du portrait allégorique et âge d'or du pastel

Un public de plus en plus large sous l'Ancien Régime

Nouveaux commanditaires : grande bourgeoisie, notables de province et bourgeoisie en quête de reconnaissance sociale.

La monarchie absolue

Cour austère et système politique fondé sur la grandeur
Rigidité de l'image officielle

Rupture avec l'art officiel du siècle précédent

Détente et assouplissement : portraits moins solennels et plus naturels.
Simplification des goûts.

Naissance des monarchies modernes
Cour des Valois

Intérêt pour l'individualité et maturité du portrait pendant la Renaissance.
Éloge de l'individu porté par l'Humanisme qui place l'homme au centre du monde.

Naissance du portrait de cour

Venise impose un style international au portrait, grâce à Giorgione et à Titien (portraits de François I^{er} et de Charles Quint). Le portrait devient essentiellement un art de cour. De grands peintres le pratiquent, sans toutefois s'y consacrer exclusivement. D'autres en font leur spécialité, jusqu'à devenir parfois « Peintre du roi ».

Développement du portrait de cour

Au XVII^e siècle, Petrus Paulus Rubens et surtout Antoon Van Dyck, en Angleterre, réinventent le portrait. Ils lui apportent une vivacité parfois absente des tableaux d'apparat. La pose se diversifie. L'ensemble de la composition concourt à mettre en valeur les qualités de la personne. En Angleterre, l'engouement pour le portrait se renforce au point que les riches marchands n'hésitent plus à en commander. La mode s'étend dans toute l'Europe, y compris en France, où cette pratique n'est pourtant pas classée par l'Académie parmi les genres nobles (que sont la peinture d'histoire, la peinture mythologique ou les allégories).

L'âge d'or du portrait

L'art du portrait évolue. Le mouvement et les couleurs plus gaies apportent une certaine légèreté, de l'élégance et un brin de fantaisie. Les représentations de la famille et de l'enfance se multiplient. La représentation des gens de théâtre devient aussi un thème de prédilection. Une approche plus psychologique des individus voit le jour. Aux côtés de la peinture, la mode du portrait au pastel connaît un essor sans précédent, sous l'influence de Quentin de La Tour. Celui-ci ne traite souvent que la tête du modèle qui, quelle que soit sa condition sociale, est toujours représentée de façon expressive et fouillée.

Destruction à la Révolution
(Statues et portraits royaux)

Emigration du public noble et des portraitistes mondains provoquée par la Révolution française.
Les bourgeois forment une nouvelle clientèle révolutionnaire.

Fonction de représentation politique et sociale :

Le portrait comme expression des rapports entre l'individu et la société

Fonction de glorification :

Le portrait comme moyen de propagande pour le pouvoir politique

Fonction psychologique :

Le portrait comme expression de l'intériorité et de l'individualité

Réaction de l'Académie devant cet engouement croissant

1^{re} conséquence

Création de nouveaux portraits : le portrait mythologique, l'allégorie personnifiée (Hiérarchie des genres de Félibien)

Le portrait n'est plus l'apanage des grands et des puissants

2^e conséquence

Diffusion plus large du portrait suite à sa dévalorisation par l'Académie (Dépréciation du genre qui entraîne une baisse du prix du portrait)



VECELLIO Tiziano, dit TITIEN
Portrait de François I^{er}, 1539
Coll. : musée du Louvre



GLEON Geneviève Savalette (Marquise de)
Autoportrait de Mme de Savalette, marquise de Gléon, 1774
Coll. : musée de Bernay

Un art fondé sur la mimesis

LE PORTRAIT DE COUR

Portrait d'apparat et portrait officiel ; un art mondain – Grands formats des peintures à l'huile.
Fidélité à la réalité extérieure et aux traits du modèle (ressemblance) ou Fidélité à l'idée que l'on se fait de la personne (embellissement)

Jalons d'un art moderne

LE PORTRAIT INTIMISTE

Avènement du portrait psychologique – Pastels de petit format
Importance accordée à l'instinct, au mouvement, aux formes de communication silencieuse de l'artiste avec le monde

XIX^e - XX^e siècle - Profusion et crise du portrait

La Révolution industrielle accompagne la transformation du monde moderne. Elle permet l'enrichissement de la bourgeoisie qui devient un commanditaire privilégié, faisant du portrait un genre particulièrement florissant au milieu du XIX^e siècle.

L'image laissée à la postérité est la marque de la réussite sociale : les portraits familiaux s'installent dans les intérieurs bourgeois, en bonne place dans les salles de réception tandis que les bustes sculptés font leur apparition dans les vestibules comme pour s'inscrire dans une filiation, à l'image de la noblesse. Progressivement, la production des portraits touche les milieux les plus populaires. Les portraits peints et sculptés occupent également l'environnement urbain sous l'impulsion du régime républicain qui instaure le culte des Grands hommes.

Après cette période particulièrement florissante pendant laquelle il conserve ses fonctions traditionnelles dans la représentation du réel objectif, le portrait peint connaît une période de crise. En effet, déchargé par la photographie de sa fonction de commémoration et de la contrainte visuelle de la ressemblance, il devient prétexte à l'expérimentation et se métamorphose à partir de la révolution impressionniste qui propose une approche subjective de la réalité.

La subjectivité de l'artiste affirme la modernité de l'art qui rencontre la subjectivité du spectateur. L'intérêt croissant pour l'art non figuratif opère un changement de nature du portrait. Le XX^e siècle tout entier est orienté vers une réinterprétation du portrait dans des expérimentations d'abstraction et de distorsion qui marginalisent la figure humaine aux confins de la représentation. Le portrait se trouve comme décapité dans des entreprises « iconoclastes » qui vont jusqu'à l'élimination de la figure humaine.



André Mare
La Dactylo, 1922
Coll. Musée de Bernay

XIX^e s.

XX^e s.

1 ^{er} Empire (1804-1815)	Monarchie Constitutionnelle (1815-1848)	Second Empire (1852-1870)	Début de la III ^e République																

Profusion et crise du portrait
 Succession des régimes politiques
 Portraits de cour (régimes monarchiques et impériaux) et portraits officiels (président de la République et du Conseil)

Changement de nature du portrait
 Un siècle ébranlé par l'horreur et bouleversé par le progrès
 Barbarie et violence des traumatismes ; progrès scientifiques et techniques, transformations économiques et sociales

Portrait académique
 Néo-classicisme (1800-1815)
 Romantisme (1815-1847)

Rupture avec l'Académisme
 Impressionnisme (1860-1880)
 Néo-impressionnisme et fauvisme (1880-1900)

Réinterprétation du portrait
 Destruction de l'être (Expressionnisme allemand, 1890-1930) ; affirmation et négation du moi (Surréalisme, 1920-1914) ; décomposition des corps (Cubisme, 1907-1914) ; marginalisation de la figure humaine (Art abstrait, 1910 - ?) ; dépersonnalisation et réduction de l'individu à un objet de consommation (Pop-art, 1950-1970)

Une ampleur jamais atteinte
 Vulgarisation, démocratisation, diffusion du portrait peint.
 Tout le monde veut avoir son portrait ; tous les artistes peignent des portraits : accéder à ce qui fut au siècle précédent le privilège des classes dominantes ; laisser à la postérité l'image de sa réussite sociale.

Un objectif déplacé
 Dès la seconde moitié du XIX^e s., la subordination à la *mimesis* n'est plus un impératif. Le portrait peint est concurrencé par le portrait photographique. Pour un faible coût et en peu de temps, on se fait tirer le portrait. La photographie supplante le portrait peint, officiel et privé. La figure humaine devient un prétexte à l'expérimentation picturale.

Objectivité repensée et dépassée
 L'objectivité peut en principe exister d'un point de vue technique (la photographie) mais en pratique, il est impossible de faire abstraction de la subjectivité de l'artiste.
 Quelle place pour le portrait dans un art qui cherche à exprimer des sensations et à les ordonner selon un ordre intellectuel et abstrait ?

Élimination de la figure humaine
 Art moderne (jusqu'en 1945) et anti-modernisme des années 1930 à 1950 ; optimisme des années 1960-1970 et art post-moderne (jusqu'en 1960) ; art contemporain.
 Le portrait connaît de profondes mutations et la diversité des productions rend difficile une mise en ordre : provocation, subversion, mécanisation, brutalisation,...

Le portrait métamorphosé.

Le portrait décapité.

Fonction traditionnelle :
 Représentation du réel objectif

Fonction expérimentale :
 Approche subjective de la réalité

Fonction d'expression :
 Vers un nouvel iconoclasme ?
 Des représentations aussi multiples que contrastées.

Bouleversements dans l'art

Le portrait envahit l'espace privé et urbain : essor du portrait bourgeois, décor des appartements haussmanniens, place essentielle de la sculpture dans les commandes de la III^e République

Nouveautés :
 Lithographie, 1801
 Photographie, 1839
 Tube de peinture, 1841

Le marché de l'art s'affranchit de la tutelle de l'État (1881) : Premières galeries indépendantes (1860)
 Création de la société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs (1863)

La modernité dans l'art

Le portrait peint est déchargé par la photographie de sa fonction commémorative et de la contrainte de ressemblance. Il devient « prétexte » à l'expérimentation formelle de nouveaux codes et d'un nouveau langage ou « manifeste ».



PICASSO Pablo (1881-1973)
 Tête de femme, Fernande, 1909
 Coll. musée Picasso, Paris

Distorsion, abstraction, élimination de la figure humaine

Intérêt croissant pour l'art non figuratif et distanciation par rapport à l'image fidèle. Le portrait est un support de l'imagination qui aide l'artiste à exprimer sa propre attitude vis-à-vis du monde et de l'art, à extérioriser ses aspirations et ses perceptions.

III. Regarder un portrait

Formes et médiums

1. Portrait peint ou dessiné

Formes de portrait largement diffusées et connues depuis l'Antiquité. Il s'agit de crayon, de fusain, d'encre ou de pastel pour le dessin, de détrempe (peinture à l'eau), d'encaustique (peinture à la cire), de *tempera* (peinture à l'œuf), d'huile, de gouache, d'aquarelle ou d'acrylique pour la peinture.

2. Portrait sculpté

L'art funéraire de l'Antiquité fait une place de choix au portrait sculpté sous forme de bas-reliefs, de bustes et de statues en pied. Dans l'usage domestique, on remplace les effigies de cire par des bustes de marbre en gardant le souci du réalisme. Enfin, les bustes d'hommes illustres tiennent de plus en plus de place dans la vie politique et peuplent les places publiques, les parcs et les jardins.

Les techniques de la sculpture sont assez immuables : le modelage (cire, plâtre, terre) autour d'une armature en fil de fer ; la taille directe dans un bloc de pierre, de bois ou d'ivoire ; la fonte pour les sculptures en bronze. Le sculpteur réalise un modèle en terre, puis en plâtre (le plâtre original) qui sert à fabriquer un moule dans lequel sera coulé le bronze ou le métal choisi.

3. Portrait gravé

Le portrait gravé utilise l'incision ou le creusement d'un support pour produire une image. Après encrage du support, on procède à l'impression sur papier. Le résultat est une estampe. La gravure va être largement utilisée comme technique d'impression et de reproduction des images à partir de la fin du XIV^e siècle. Elle utilise des procédés d'attaque directe (ex : pointe-sèche, burin) ou indirecte (ex : taille douce, eau-forte).

4. Portrait photographique

La photographie marque un tournant dans l'histoire du portrait. En 1827, Nicéphore Niépce réussit pour la première fois à fixer une image captée à l'aide d'une chambre noire. La naissance de la photographie se situe conventionnellement en 1839 avec l'officialisation du procédé inventé par Daguerre : le daguerréotype (image unique sur métal). Le portrait photographique au format « carte-de-visite » permet à tout un chacun de fixer un souvenir de soi en une image transportable, durable et économique. Puisque le procédé mécanique de production de l'image assure une représentation objective et une plus grande fidélité au réel, le portrait photographique contribue à la crise des formes traditionnelles du portrait. Il entraîne le déclin rapide de la miniature après 1840 et de la silhouette après 1860.

Description du modèle et de la composition

1. Position

Au Moyen Âge, la pose de face est réservée à la représentation des gouvernants ou des figures divines. Le profil connaît un grand succès dans les cours italiennes au XV^e siècle, légitimé par l'utilisation de l'image de l'empereur sur les monnaies antiques. Il est de nature à capter la ressemblance du modèle, comme la silhouette, mais le visage perd en expressivité. Cette représentation s'impose néanmoins comme modèle dans les peintures, les médaillons et les sculptures. Les Flamands, au contraire, introduisent la représentation de trois quarts, plus vivante, car elle permet de créer un lien avec le regard du modèle ainsi qu'une mise en scène dans l'espace du buste et des épaules. La représentation de face, matérialise une forme de communication avec le spectateur. Lorsqu'il s'agit de souverains, elle est de nature à inspirer l'autorité et la déférence.

2. Fond

Le fond, neutre ou non, doit mettre en valeur les traits ou la personnalité du sujet. Il peut donner des informations sur son environnement social ou familial.

3. Cadrage

L'artiste détermine la place de son sujet dans son tableau selon ce qu'il veut en montrer et en dire. Tandis que les Grecs représentent la figure en pied, conçue comme un tout organique, les Romains privilégient le portrait en buste, la tête étant perçue comme le siège de la personnalité. Le portrait peint ou sculpté connaît à partir de sa renaissance au XV^e siècle une tendance générale qui va de la figuration en buste au cadrage à mi-corps, puis la représentation en pied se diffuse dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

L'élargissement du cadrage entraîne une augmentation des interactions avec le spectateur. Ce ne sont plus seulement les yeux et les lèvres qui parlent, mais les mains, les membres, le corps tout entier et le vêtement qui l'habille. En fonction du cadrage de l'image, on passe de la proximité intime et personnelle d'un cadrage serré à la distance sociale et publique des portraits en pied privilégiés dans le portrait officiel et le portrait d'apparat.

4. Point de vue

- frontal : la vision se situe sur un plan horizontal par rapport au sujet.
- plongée : le sujet est vu du dessus, ce qui donne l'impression qu'il est dominé.
- contre-plongée : le sujet est vu du dessous, ce qui donne au contraire l'impression de domination.

III. Regarder un portrait

Définition du type de portrait

1. Portrait d'apparat

Le portrait d'apparat (lat. *apparatus*, préparatifs) figure une personne dont la toilette et le décor traduisent le degré de puissance et de richesse.

Dans le contexte sacré du VI^e siècle, le pape est en bonne place dans les mosaïques ou les peintures murales des églises de Rome. À la fin du Moyen Âge, lorsque le portrait constitue un genre autonome, princes et rois apparaissent hors de tout contexte sacré. Le portrait d'apparat est associé jusqu'au XVI^e siècle aux portraits de cour, mais les commanditaires se multiplient parmi la noblesse et la grande bourgeoisie en quête de reconnaissance sociale. Durant le Grand siècle, le portrait d'apparat possède un rôle politique et diplomatique majeur. Il remplit la fonction substitutive de l'effigie. Le souverain n'est pas représenté en tant qu'individu mais comme porteur d'une fonction. Le portrait de Louis XIV, peint par Hyacinthe Rigaud en 1701, deviendra le canon de la représentation royale dans toute l'Europe du XVIII^e siècle.

Les éléments souvent utilisés sont : le cadrage en pied pour exprimer l'autorité, avec une légère contre-plongée pour renforcer la domination ; le fond à décor d'architecture ou la présentation en majesté devant des tentures et de luxueux drapés ; la présence d'accessoires comme attributs du pouvoir. Au XIX^e siècle, le portrait d'apparat se diffuse dans la bourgeoisie et chez les notables de province désireux de revêtir les attributs des plus grands.

► *Portrait de cour, portrait officiel, portrait équestre, portrait d'État*

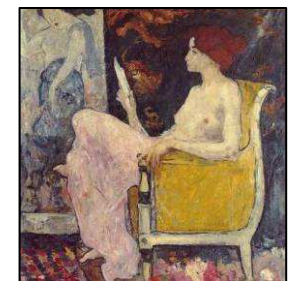
2. Portrait intimiste

Le portrait intimiste représente l'individu dans son environnement familial. La personne est saisie dans son intimité tandis qu'elle se livre à une occupation ordinaire (lecture ou tâches domestiques).

Il permet de conserver le souvenir des membres de la famille ou d'événements importants comme le mariage ou le veuvage. Ce genre de portrait permet de mettre l'accent sur la continuité des générations, la prospérité et l'aisance du commanditaire, ou sur ses qualités morales.



François Ecalard
Portrait de l'Impératrice Eugénie, 1869
Coll. musée de Bernay



Louis Valtat
La Lecture, 1898
Coll. musée de Bernay

Il englobe également le portrait de couple. Il peut prendre la forme d'un portrait double ou de deux portraits autonomes en pendant. Utilisant souvent la formule du portrait de profil, les époux se regardent : les deux portraits autonomes, liés par le décor, se lisent alors comme un tout.

Le portrait psychologique s'attache à traduire la vie intérieure du modèle et le décor perd en importance. Le fond neutre qui allège la composition permet à l'artiste de se concentrer sur le visage. Le format réduit renforce ce caractère d'intimité. Le buste s'inscrit alors de manière harmonieuse dans les formats ovales qui font leur apparition au XVIII^e siècle.

► *Portrait intime, portrait de famille, portrait de couple, portrait psychologique*



Pierre-Nicolas Selles
Portrait de Mme Angélique
Lerenard Lavallée, XVIII^e s.
Coll. musée de Bernay

3. Portrait de groupe

Le portrait de groupe, pictural ou photographique, montre l'appartenance à un groupe, une famille ou une corporation. Dans ce type de portrait, on peut toujours identifier les visages. La représentation de chaque personne suit les règles du portrait individuel. La scène de conversation (*Conversation piece*) qui se développe en Angleterre au XVIII^e siècle est à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre. Elle s'apparente à un portrait bourgeois dans son aspect domestique et social et sa conception antiaristocratique. La spontanéité et le naturel manifestent une liberté qui oppose la scène de conversation aux portraits de cour. Le déclin du genre au XIX^e siècle s'explique sans doute par la précision quasi photographique recherchée.

► *Portrait de groupe, portrait de familles*



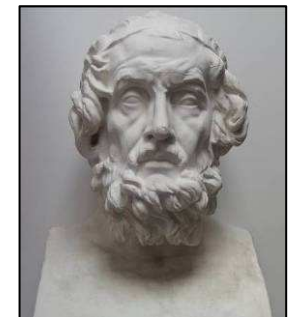
Anonyme
Portrait de Charles de La
Trémoille et sa sœur, XVII^e s.
Coll. musée de Bernay

4. Portrait imaginaire

Certaines représentations montrent la possibilité de créer une image sans avoir pour modèle un individu réel. Si la physionomie et le nom nous convainquent que nous sommes devant la représentation d'une personne singulière, il n'est pas rare de se retrouver devant un portrait de reconstitution ou un portrait idéal. « On se représente par l'imagination ceux qui n'ont pas de portrait et, par l'effet des regrets que l'on en éprouve, on prête des traits à ceux dont la tradition ne nous a pas transmis la ressemblance, comme cela s'est produit pour Homère », écrit Pline l'Ancien.

Les hommes illustres dont les traits nous sont inconnus ont été célébrés à des époques successives avec des portraits imaginaires. C'est le cas du portrait d'Homère, dont il existe au moins quatorze types distincts, d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, de Périclès, réalisés longtemps après leur disparition – si tant est qu'Homère ait existé.

► *Portrait de reconstitution*



Atelier du Louvre (copie)
Buste d'Homère, XIX^e s.
Coll. musée de Bernay

5. Portrait allégorique

Le portrait allégorique rapproche le genre de la grande peinture d'histoire, en établissant des correspondances avec des personnages issus de l'histoire, réelle ou mythique, qui font partie de l'imaginaire collectif. Ce type de portrait représente le modèle sous les traits d'un personnage dont il joue le rôle. Un symbole vient s'ajouter au portrait et à sa vocation commémorative : on célèbre ainsi la chasteté, la force, la fidélité... Largement utilisé dans l'Antiquité, ce type de portrait connaît un regain à partir de la Renaissance. Lorsque le souverain se fait représenter sous la forme d'une divinité, comme Louis XIV sous les traits d'Apollon, dieu romain du soleil, l'image a une fonction politique de propagande.

► *Portrait allégorique*



Charles Lebrun (attribué à)
Le triomphe de Louis XIV,
XVII^e s.
Coll. musée de Bernay

6. Autoportrait

Le terme « autoportrait » entre en usage au XIX^e siècle. Jusqu'alors, les formules utilisées étaient « portrait de X fait par lui-même », « fait de sa main » ou « peint par lui-même ». Si le terme est récent, la pratique de l'autoportrait est ancienne. Dès l'Antiquité égyptienne, il n'est pas rare que l'artiste se représente au travail. Cependant, il ne s'agit que d'images corporatives, dénuées de ressemblance. C'est à la fin du Moyen Âge que la pratique de l'autoportrait se développe. Il s'apparente à un procédé de signature.

L'image de soi n'est pas encore prise pour elle-même. Elle est intégrée à une scène plus vaste, religieuse ou profane. Il s'agit d'**autoportraits situés**, où le peintre se représente parmi d'autres personnages.

L'**autoportrait autonome** apparaît au milieu du XV^e siècle avec le développement de la pensée humaniste. L'artiste acquiert un nouveau statut social et peut donc être représenté à l'instar des grands et des puissants. Il devient le sujet principal de sa composition. L'autoportrait « au naturel » est ainsi détaché de tout support iconographique. Il est aidé par l'apparition du miroir de verre, qui remplace le miroir de métal poli en 1380. La diffusion du miroir à partir de Venise offre à l'artiste un modèle toujours disponible.

► *Autoportrait situé, autoportrait autonome*



Pierre-Nicolas Selles
*Portrait de PN Selles, peint
par lui-même*, XVIII^e s.
Coll. musée de Bernay

III. Regarder un portrait

Fiche de lecture

Description du modèle

- * position du corps
- * orientation de la tête
- * expression du visage
- * orientation du regard
- * position des mains
- * gestuelle
- * vêtements / coiffure
- * décor

Interprétation de l'image

- * qualité de la représentation (caricature / réelle / idéalisée)
- * fonction (célébrer / glorifier / commémorer)

Definition du lien entre l'artiste et le modèle

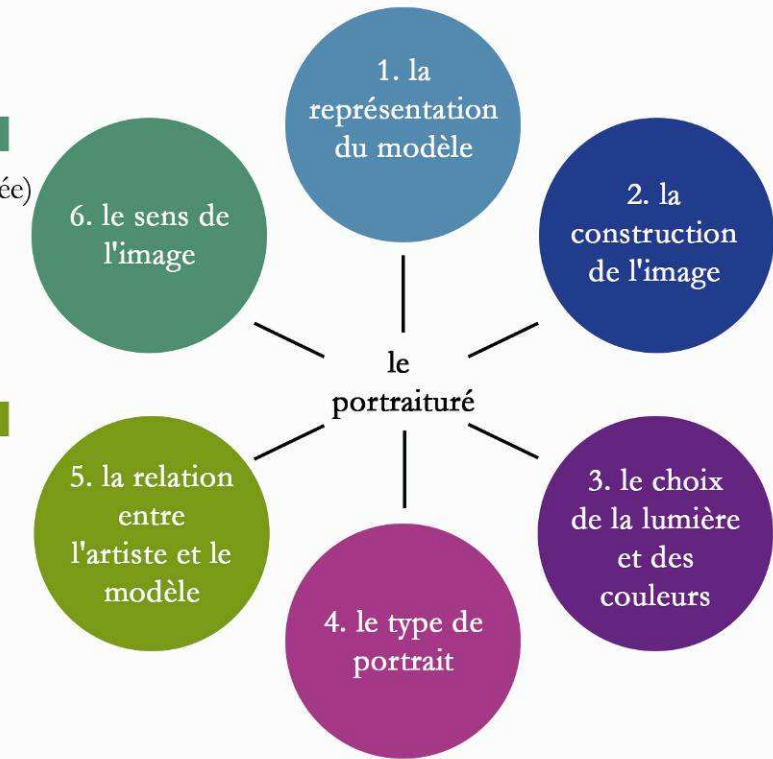
- * œuvre de commande
- * œuvre de circonstance

Description de la composition

- * format de l'image
- * cadrage du modèle
- * structuration de l'espace (lignes de force / perspective)

Description de la lumière et des couleurs

- * contrastes lumineux
- * orientation de la lumière
- * type de lumière (naturelle / artificielle)
- * contrastes et harmonies de couleurs
- * tonalité des couleurs (chaudes / froides)



Déduction du type de portrait

- * Autoportrait
- * Portrait officiel (portrait de cours / d'apparat)
- * Portrait intime (lien personnel / familial / professionnel)

Apports pédagogiques

1. Compétences visées

Étudier un portrait, c'est comprendre ce que la représentation dit de la personne représentée, comment elle le dit, mais aussi ce que l'œuvre dit de l'artiste et de son rapport à son modèle.

▶ **Les langages pour penser et communiquer** : développer l'aptitude à communiquer sur les œuvres d'art pour expliciter sa perception, ses sensations et sa compréhension des processus artistiques, puis, participer au débat lié à la réception des œuvres.

▶ **Les méthodes et outils pour apprendre** : mettre en place une procédure de lecture de l'image (recueillir les informations matérielles sur l'œuvre à partir du cartel ; décrire l'œuvre d'art, déterminer son origine et les conditions techniques de sa réalisation, explorer les modes de diffusion, formuler des hypothèses de lectures et évaluer leur degré de pertinence).

▶ **La formation de la personne et du citoyen** : développer et cultiver sa sensibilité à la fois par la fréquentation des œuvres et par la pratique artistique dans le cadre des ateliers proposés par le Service des publics.

▶ **Les systèmes naturels et les systèmes techniques** : comprendre l'importance des innovations techniques dans l'art ; replacer les évolutions dans un contexte historique, géographique, économique ou culturel.

▶ **Les représentations du monde et de l'activité humaine** : replacer l'œuvre dans l'Histoire des hommes et des femmes, des idées et des sociétés ; connaître par l'expérience sensible et l'étude objective des œuvres la notion de patrimoine.

2. Applications du programme d'Histoire des arts

Thématiques H.D.A.	Ressources du musée de Bernay	
1. Arts et société de l'Antiquité au haut Moyen Âge	L'Antiquité égyptienne / gallo-romaine :	La représentation de la personne humaine dans l'art funéraire La représentation des mythes et des légendes dans l'art
2. Formes et circulations artistiques (IV ^e – XV ^e s.)	Moyen Âge : Renaissance :	Icônes, technique et histoire Le décor sculpté du XII ^e s. de l'abbaye de Bernay Influence de l'Antiquité dans les arts décoratifs
3. Le sacre de l'artiste (XIV ^e – début du XVII ^e s.)	Renaissance : XVII ^e siècle :	Conquête de la perspective Définition et hiérarchie des genres artistiques
4. État, société et modes de vie (XIII ^e s – XVIII ^e s.)	Renaissance : XVII ^e -XVIII ^e siècle :	La divine proportion Évolution des sciences et techniques, évolutions des arts Du portrait officiel au portrait intime
5. L'art au temps des Lumières et des révolutions	1750 – 1850	L'art et la politique : Révolution, Émigration L'âge d'or du portrait et la technique du pastel
6. De la Belle Époque aux Années folles, l'ère des avant-gardes	1870 – 1930	Les femmes artistes : apprentissage et reconnaissance La photographie, un nouveau rapport au réel Le portrait comme expérimentation d'un nouveau langage
7. Les arts entre liberté et propagande	1910 – 1945	Le portrait cubiste L'émancipation de la femme ou la femme active
8. Les arts à l'ère de la consommation de masse	de 1945 à nos jours	Réinterprétation du portrait De l'autonomie des formes et des couleurs

François ÉCALARD (d'après Franz-Xaver Winterhalter)

Portrait de l'Impératrice Eugénie, 1869

🔍 Découvrir l'artiste

François-Aimé Écalard (Rostes, 1833 – Bernay, 1909) est un peintre bernayen dont nous ne savons que peu de choses. Amateur de peinture, il a laissé plusieurs vues de la ville, collectionnées en leur temps par Eugène Lobrot et aujourd'hui conservées au musée. Nous lui devons aussi des copies d'œuvres plus connues de Jean-Baptiste Greuze ou encore le Franz-Xaver Winterhalter avec le portrait de l'Impératrice Eugénie aujourd'hui présenté au premier étage du musée.

Franz-Xaver Winterhalter (Menzenschwand, 1805 – Frankfort-sur-le-Main, 1873) est un peintre allemand. Il réalise des portraits de princes allemands, avant de s'installer en France où il réalise en 1834, le portrait de la reine Marie-Amélie (épouse de Louis-Philippe) qui devient sa protectrice. Il devient le peintre attitré du gotha européen et réalise de nombreux portraits pour toutes les têtes couronnées de l'époque. Les qualités de l'artiste sont récompensées par la légion d'honneur, décernée en 1839, puis consacrées, sous le Second Empire (1852-1870), par son introduction auprès de la cour des Tuileries. Sa manière de peindre séduit immédiatement l'Impératrice Eugénie.

🏠 Rencontrer l'œuvre

👁️ Décrire

1. Le modèle

Le portrait d'Eugénie de Montijo est présenté au Salon de 1855 par F.X. Winterhalter. Il fait pendant au portrait de l'Empereur réalisé en 1853. La jeune femme pose debout, de profil, le visage tourné de trois-quarts gauche. Cette légère rotation apporte un certain dynamisme à la pose rigide du portrait officiel. Dans cette copie, le cadrage à mi-corps est une représentation moins onéreuse, qui répond à une commande de diffusion large sur le territoire. Le décor est composé d'un paysage, partiellement caché derrière de lourdes tentures rouges. Le cadrage replace Eugénie au centre du tableau, le bras droit légèrement relevé au dessus de la couronne impériale, posée sur un coussin. L'impératrice est vêtue d'une robe à crinoline verte et porte autour du cou un collier à huit rangs de perles. Elle porte également l'insigne et le ruban de l'ordre de Marie-Louise, ordre espagnol créé en 1792 spécifiquement pour les femmes de la noblesse. Normalement composé de trois bandes égales (violet, blanc, violet), le ruban est souvent et fautivement représenté en bleu.

2. La composition

Dans cette copie, la silhouette de l'Impératrice est placée au centre de la toile créant une ligne verticale bien nette. Les diagonales font écho aux contours de la robe et aux rangées de perles posées sur sa poitrine.

3. La lumière et les couleurs

L'éclairage de face, depuis la gauche du tableau, accentue la blancheur de la peau et produit des ombres contrastées, mais

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait officiel / Apparat



Huile sur toile (135 x 101,5 cm)

Ressources documentaires

Centre National des Arts Plastiques
www.cnap.fr/napoleon-iii-et-limperatrice-eugenie-leurs-portraits-dapparat-par-f-x-winterhalter

Repères artistiques - XIX^e siècle

Néo-classicisme (1750 – 1830)

Romantisme (1780 – 1843)

Réalisme (1830 – 1870)

Naturalisme (1850 – 1865)

Impressionnisme (1863 – 1884)

Néo-impersonnisme (1884 – 1891)

Symbolisme (1880 – 1891)

Nabis (1888 – 1899)

réalistes dans les plis de la robe et des tentures.

Le tableau est conservé dans un encadrement avec mouluration (ou cadre en bois stucqué et doré). En bas du cadre figure le cartouche d'origine qui indique « Don de l'empereur », dans son acception de « dépôt ». La loi du 4 janvier 2002 sur les Musées de France transfère aux collectivités locales la propriété des œuvres déposées par l'Etat avant 1910. Ces œuvres sont donc entrées dans les collections permanentes des musées.

Interpréter

Le cadrage est plus serré que l'original. On distingue un élément d'architecture à l'antique qui évoque le Palais des Tuileries, résidence du chef de l'État. L'ensemble du décor renforce l'expression de majesté du personnage.

La main droite attire l'attention du spectateur sur la couronne, insigne du pouvoir, posée sur un coussin aux côtés de l'Impératrice. Appartenant aux *regalia* (ensemble d'objets symboliques de la royauté), la couronne exécutée par le joaillier de la Couronne, Alexandre-Gabriel Lemonnier, à l'occasion de l'exposition universelle de 1855 confirme Eugénie dans son rôle de souveraine.

La parure de l'Impératrice, également réalisée par Lemonnier en 1853, est un signe de souveraineté en même temps qu'un cadeau de sentiment de l'Empereur. Elle se compose d'un ornement de tête ou diadème, en argent et or, constitué de 212 perles et de 1998 diamants, de bracelets et du collier à huit rangs de perles.

L'anneau à l'annulaire gauche scelle le consentement mutuel des époux. Par son mariage en 1853 avec Napoléon III, Eugénie de Montijo devient l'impératrice de tous les français.

Dans l'air du temps

Le portrait de l'Impératrice Eugénie, comme celui de son époux l'Empereur Napoléon III, est l'une des très nombreuses copies à usage officiel du portrait peint par Franz-Xaver Winterhalter. Les originaux ont vraisemblablement disparu lors du saccage des Tuileries pendant la Commune de Paris en 1871.

Destinées aux bâtiments officiels (préfectures, ambassades, institutions diverses, dons à certaines personnalités, etc.), sans pour autant leur être imposées, les nombreuses copies exécutées entre 1855 et 1870 ont été commandées à des artistes confirmés ou à titre d'encouragement pour d'autres. Ainsi, durant cette période, l'État commande et dépose 540 « Empereurs » et environ 400 « Impératrices » en province. Deux versions coexistent : la version en pied, identique aux originaux, pour la somme de 1200 Frs ou la version à mi-corps pour 600 Frs.

Le désastre de Sedan en 1870 et le changement de régime qui suivit n'imposèrent pas la conservation de ces œuvres à forte teneur idéologique et politique. Un grand nombre de portraits du couple impérial a donc disparu.

Ce n'est qu'après la déchéance de Napoléon III, prononcée le 4 septembre 1870, et la proclamation de la République, que les dessinateurs peuvent impunément laisser libre cours à leur verve satirique aux dépens du couple impérial.

En écho



Portraits en pied, d'après Winterhalter

Liens thématiques

Portrait officiel, portrait d'apparat
Copie à usage officiel
Art et pouvoir
Politique culturelle

André MARE

La Dactylo, 1922

Découvrir l'artiste

André Mare (Argentan, 1885 - Paris, 1932) se fait connaître dans les années 1910 en exposant au Salon d'automne avec les cubistes du groupe de Puteaux (appelé aussi Section d'or). Ainsi, en 1912, il présente la « maison cubiste », en collaboration avec le sculpteur Raymond Duchamp-Villon et les peintres Marie Laurencin et Roger de la Fresnaye. L'œuvre provoque un scandale, mais consacre André Mare comme décorateur. Il est mobilisé pendant la Grande Guerre et rejoint la section camouflage de l'armée française en 1915.

En 1919, André Mare est chargé avec Louis Süe et Gustave Louis Jaulmes des décorations des Champs-Élysées et de l'Arc de Triomphe pour commémorer les Fêtes de la Victoire. La même année, il retrouve la vie civile et reprend ses activités de décorateur en fondant la Compagnie des Arts Français avec Louis Süe. En 1927, il se retire de la direction de la Compagnie et consacre ses dernières années à la peinture avant de mourir de la tuberculose en 1932, contractée pendant la guerre. André Mare a passé du temps à Bernay car une partie de sa famille y possédait une maison.

Rencontrer l'œuvre

Décrire

1. Le modèle

Le modèle est Mademoiselle Demeige, secrétaire de la Compagnie des Arts Français. La jeune femme blonde est au centre de la composition. Elle est représentée à mi-corps, de trois-quarts gauche, assise derrière un bureau sur lequel sont posés une machine à écrire noire, de multiples feuilles blanches ou mauves et un livre. Mademoiselle Demeige tient dans sa main gauche un carnet. Sa main droite est glissée sous son chemisier rouge. Son regard pensif est dirigé vers la gauche et l'extérieur du tableau. Le fond décline plusieurs nuances de gris divisées, par la bande verticale plus sombre, d'un angle de mur.

2. La composition

Réalisée en 1922, la toile s'inscrit dans la veine cubiste. Les formes et les volumes tendent vers une simplification géométrique. Pourtant, le format et le cadrage correspondent à un portrait classique. L'artiste positionne le spectateur en légère contre-plongée, accentuant la composition pyramidale de l'œuvre et, par conséquent, la domination du sujet.

3. La lumière et les couleurs

La palette est assez restreinte (noir, brun, ocre rouge, ocre jaune, mauve, ivoire,...) et nous plonge dans une ambiance relativement sombre, rehaussée par l'éclat du visage et des feuilles de papier. La lumière, non naturelle, éclaire la silhouette depuis la gauche, du bas vers le haut, comme si une lampe était positionnée hors champ, sur le bureau.

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait intimiste



Huile sur toile (100,5 x 83,5 cm)

Ressources documentaires

André Mare, Carnets de guerre d'un caméléon - Imec

Film de Frédéric Tonolli et Laurence Graffin.

André Mare (1885-1932)

http://ia28.ac-orleans-tours.fr/fileadmin/user_upload/ia28/doc_peda/Culture_humani ste/Education_artistique_culturelle/arts_visuels/1ere_guerre_mondiale/texte-presentation-Andre-Mare.pdf

La Dactylo, André Mare, 1922.

http://www.ia27.ac-rouen.fr/medias/fichier/9-la-dactylo-peinture-du-xxeme-siecle_1291713452309.pdf

Repères artistiques - XX^e siècle

Fauvisme (1903 – 1910)

Expressionnisme allemand (1905 – 1914)

Cubisme (1907 – 1914)

Groupe de Puteaux (1911 – 1914)

Futurisme Italien (1909 – 1916)

Art abstrait (1910 – 1945)

Dada (1915 – 1918)

Surréalisme (1924 – 1945 et au-delà...)

Interpréter

Ce tableau représente une scène de la vie de bureau. La modernité utilise de nouveaux codes éloignés des stéréotypes : maternité, représentation des ouvrières et des paysannes. Mademoiselle Demeige est une femme de son temps. Le masculin transparait dans les formes élancées (visage mince et buste svelte), la coupe courte « à la garçonne », et le chemisier qui ferme le décolleté. Néanmoins le féminin s'affirme dans les volutes de la coiffure et l'élégance cintrée du chemisier pourpre.

Par l'écrasement de la perspective, la femme fait corps avec sa machine. À travers la maîtrise de l'outil de son émancipation, cette femme urbaine et indépendante incarne une nouvelle féminité conquérante. Cette toile fait le portrait flatteur d'une femme au travail, éduquée et émancipée, figure de l'indépendance.

Dans l'air du temps

Dès la fin du XIX^e siècle, les sténographes, dont le métier est reconnu, font leur entrée dans les bureaux. Les hommes se rendent compte que la dactylographie est un outil ingénieux qui peut compléter utilement leur activité. Les membres des deux professions fusionnent en 1889 avec la création du Syndicat des sténographes et des dactylographes.

La Première guerre mondiale a profondément fait évoluer les mentalités. Les hommes se battant au front, les femmes ont dû faire preuve d'autonomie et participer à l'effort de guerre par le travail. La profession s'ouvre aux femmes et la machine à écrire les fait entrer dans le monde des bureaux, des entreprises et des administrations où elles remplacent progressivement les « ronds de cuir ». La machine est un objet sexué dont le design est proche de la machine à coudre. Cependant la maîtrise de l'outil est un gage d'émancipation et d'ascension sociale. Françoise Giroud, figure du féminisme, décroche avec fierté en 1930 son diplôme de dactylo à l'école Remington.

D'un métier exclusivement masculin, on passe à un métier quasi exclusivement féminin qui attire une certaine catégorie de femmes appartenant à la bourgeoisie. Le dictionnaire enregistre quant à lui le terme « dactylo » comme féminin, très rarement masculin.

Prolongements

Les revues professionnelles ou la presse de l'époque dressent un portrait flatteur de la jeune sténo-dactylo, symbole de réussite féminine. La littérature et le cinéma sauront s'emparer de cette héroïne à l'image fantasmée.

Cinéma

Le roman de la petite dactylographe « Une initiative intéressante : la publicité par le film ». Revue *Mon bureau*, juin 1914.

Dactylo, 1931, comédie romantique (Wilhelm Thiele) : Simone, employée de banque, se méprend sur l'identité de son patron qui s'amuse de la méprise (imaginaire fantasmé autour de la dactylo, rêveuse, éveillée et ambitieuse.)

Populaire, 2012, comédie (Régis Roinsard) : en 1958, à Lisieux, une jeune secrétaire est entraînée par son patron à un concours de vitesse dactylographique.

En écho

À la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut

Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventure
policieres
Portraits des grands hommes et mille titres divers
J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom

Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-
dactylographes

Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y
passent

Le matin par trois fois la sirène y gémit

Une cloche rageuse y aboie vers midi

Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent

J'aime la grâce de cette rue industrielle

Située à Paris entre la rue Aumont-Thieville et l'avenue des
Ternes

Guillaume Apollinaire, « Zone », v. 1 à 24, *Alcools*, 1913.

Liens thématiques

Femmes et société

Éducation

Travail

Emancipation

Tradition et modernité ; Rupture avec les codes

Pierre-Nicolas SELLES

Portrait de Madame François Lerenard-Lavallée, fin XVIII^e siècle

Découvrir l'artiste

Né le 22 mai 1751 et mort le 22 juin 1831 à Bernay, Pierre-Nicolas Selles est un peintre, portraitiste français. Fils de Nicolas Selles, maître serrurier à Bernay, et de Marie-Madeleine Bacheley, l'enfant est baptisé le 23 mai dans la paroisse Ste-Croix. Il se forme à l'école gratuite de dessin de Rouen et reçoit deux prix en 1771 et 1772.

Il se spécialise dans la réalisation de portraits de notables locaux et de tableaux d'églises, comme deux autres artistes locaux contemporains : Michel Hubert-Descours (1707-1775) et son fils Michel-Pierre Hubert-Descours (1741-1814). Il est probable que Descours Père a influencé la peinture de Pierre-Nicolas Selles. Malgré la quantité de tableaux produits, il reste peu connu et reconnu.

Ref. : *Artistes normands ignorés*, vol.3 – Veulin ; *Un peintre Bernayen : PN Selles* – Chanoine Porée, n°56, Evreux, 1927

Rencontrer l'œuvre

Décrire

1. Le modèle

Ce portrait représente Angélique Lerenard-Lavallée, née Angélique Buquet à Bernay le 30 mai 1778 et morte en 1853. Elle épouse François Léonard Lerenard-Lavallée en 1798. La famille Lerenard-Lavallée implantée à Bernay exerçait le métier de marchand de froc (toile de laine grossière fabriquée à Bernay depuis le Moyen Âge). La jeune femme est représentée en buste, de trois-quarts gauche, le visage tourné vers le spectateur. Le bras droit replié, laisse apparaître sa main parée d'un anneau d'or et tenant un petit bouquet de fleurs coupées. Elle porte une coiffe normande à ruban et dentelle, ainsi qu'un fichu de gaze transparente ou de fine cotonnade brodée, appelé « fichu menteur », sur les épaules et la nuque. Le fichu est rentré dans le décolleté d'une robe bleu à rayures et ceinture haute. Le fond, neutre, est en dégradé de gris bleuté.

2. La composition

Le style très académique s'accorde parfaitement avec le mouvement Néo-classique qui se développe entre 1760 et 1830 environ. Ce mouvement prône, en réaction à l'exubérance du rococo, un retour à la simplicité et à la pureté des formes et des volumes. Selles reste toutefois « un portraitiste à la manière systématique dont l'élégance figée trahit l'absence de véritable génie » (N. Trotin, *Amis de Bernay*, n°54).

3. La lumière et les couleurs

La lumière vive éclaire le visage de face, accentuant la pâleur du modèle maquillé de rouge sur les joues. L'éclat lumineux se reflète dans les rubans de satin de la coiffe et semble poursuivre sa course sur le fond. Les couleurs pastel, rose et bleu, s'accordent avec la douceur des traits de la jeune femme.

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait intimiste



Huile sur toile (63 x 54 cm)

Ressources documentaires

Référence sur le costume normand : château de Martainville
www.chateaudemartainville.fr/docs/lecostume_normandauxixesiecle.pdf

Repères artistiques - XVIII^e siècle

Rococo (1730 – 1760)
Néo-classicisme (1760 – 1830)
Romantisme (1770 – 1850)

Interpréter

La jeune femme est vêtue de ses plus beaux atours. La robe, les ornements et objets qui lui sont attachés, sont chargés de valeurs symboliques, de connotations sociales et morales.

Angélique Lerenard-Lavallée pourrait être en costume de mariage. En effet, le jour de son mariage la jeune fille porte sa plus belle robe, sur laquelle vient se poser son plus beau « mouchoir de cou ». La coiffe, particulièrement travaillée, présente une riche dentelle, matériau très onéreux à l'époque. Elle est agrémentée d'un nœud sur le dessus et couvre ses cheveux blonds, libres, séparés sur le front. La coiffe laisse apparaître des boucles d'oreille en forme d'anneaux qui font écho à l'anneau porté à la main droite et que le peintre a pris soin de montrer. Ses doigts serrent contre la poitrine trois roses en bouton. Le petit doigt s'écarte des autres et s'ouvre délicatement vers l'extérieur, promesse d'un amour qui va éclore dans le mariage.

La rose, attribut iconographique de la pureté virginale, contribue à définir l'identité du modèle. Représentée sans épine, la rose évoque la figure de la Vierge qui n'a pas été atteinte par le péché originel. Les trois boutons placent ce mariage sous la protection de la sainte Trinité.

Il est donc probable que ce portrait a été effectué à l'occasion du mariage d'Angélique Buquet avec François Léonard Lerenard-Lavallée en 1798. Un second portrait devait représenter le marié, mais nous n'en avons pas trace dans nos collections.

Dans l'air du temps

Il était fréquent au XVIII^e siècle, dans les familles aristocrates ou chez les bourgeois aisés, de commander les portraits des membres de la famille. Cette pratique permettait aux bourgeois, avides de reconnaissance sociale, de montrer leur aisance financière en imitant l'art de vivre aristocratique. Le portrait permettait notamment de mettre l'accent sur la continuité des générations, la prospérité de la famille et ses qualités morales. La Révolution de 1789 conforte l'essor du portrait bourgeois avec la volonté de léguer à la postérité une image de réussite familiale à défaut de l'inscrire dans une lignée prestigieuse du passé. L'album de photographies consacrant et commémorant des moments essentiels (mariage, fiançailles, baptêmes) remplira un rôle similaire.

Prolongements

Littérature

Oscar Wilde, *Portrait de Dorian Gray*, 1891.

Cinéma

Peter Webber, *La Jeune fille à la perle*, 2004.

En écho



Attribué à Michel-Hubert Descours (1707-1775)
Portraits de M. et de Mme de la Flèche
Huile sur toile, XVIII^e s.
Coll. Musée de Bernay

Liens thématiques

Portraits de couple
Portrait commémoratif
Portrait de famille
Mariage

Elisabeth-Louise VIGÉE-LE BRUN (Attribué à)

Dame en robe blanche, vers 1775

🔍 Découvrir l'artiste

Dans son ouvrage de référence sur les peintres pastellistes avant 1800, Neil Jeffares attribue ce pastel à E.L. Vigée Le Brun.

Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842) passe ses toutes premières années dans une famille de paysans avant d'entrer au couvent, à Paris, pour faire son éducation de petite fille bourgeoise. Elle manifeste très tôt le goût de dessiner. Lorsqu'elle revient vivre avec ses parents, à onze ans, son père, peintre lui-même, l'initie aux techniques de la peinture et du pastel. Suite au décès de son père, elle commence une formation chez Briard qui possède un atelier au Louvre. Elle y rencontre Joseph Vernet. Le portrait de sa mère réalisé en 1770 lui vaut une première renommée. Elle n'a que quinze ans lorsque Vernet et Greuze lui prodiguent des conseils précieux et lui ouvrent les portes des collections privées de grands seigneurs ou de princes parisiens. En 1779, elle est présentée à la reine Marie-Antoinette, dont elle devient très vite le peintre favori. Vernet propose l'année suivante de la présenter à l'Académie royale de peinture, et c'est grâce au soutien de la Reine qu'elle expose avant de devenir membre de l'Académie en 1783 sur ordre du Roi. Fuyant Paris et la Révolution, elle voyage dans toute l'Europe : Rome, Vienne, Londres, Saint-Petersbourg, et est reçue comme une portraitiste de talent. Après douze ans d'exil, elle rentre en France en 1802. Elle partage alors sa vie entre Paris et sa maison de campagne à Louveciennes où elle s'installe en 1809. En fin de carrière, elle s'oriente vers la peinture de paysage.

🏠 Rencontrer l'œuvre

👁️ Observer

1. Le modèle

Ce pastel en médaillon représente une jeune femme en buste, positionnée légèrement de trois-quarts gauche, le visage tourné vers la droite. Vêtue d'une robe de satin blanc à paniers, largement échancrée, elle porte une coiffure ou une perruque grise de style « tête de mouton » (tête de brebis), avec de courtes boucles et quelques grosses mèches de cheveux sur la nuque. Le modèle serait la marquise de Livry, qui fit construire, avec son époux, le château de Bénouville (Calvados), par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux.

2. La composition

Le buste de la jeune femme s'inscrit de manière harmonieuse dans un format ovale, de taille réduite, qui s'impose au XVIII^e siècle. Sa posture de trois-quarts, le buste légèrement penché vers l'avant, crée un mouvement dynamique qui se veut naturel. Le fond neutre allège la composition. Il recentre le sujet et donne l'impression d'une plus grande intimité.

Joseph Baillio, commissaire de l'exposition rétrospective organisée en 2015 au Grand-Palais sur Vigée-Le Brun, décrit en 1993 sa technique du pastel : « D'abord, elle esquisse sa composition sur des papiers teintés collés sur toile, support qu'il lui arrive d'approprier avec un enduit qui tient mieux les multiples couches de pastel. Elle travaille les premières applications

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait intimiste



Pastel sur papier (75 x 53 cm)

Ressources documentaires

www.pastellists.com/Articles/VigeeLeBrun.pdf

www.grandpalais.fr/fr/system/files/field_press_file/dp_vigee_le_brun_bd.pdf

Repères artistiques – XVIII^e siècle

Rococo (1730 – 1760)

Néo-classicisme (1760 – 1830)

Romantisme (1770 – 1850)

avec le bout du doigt ou avec l'estompe, puis elle juxtapose savamment sur cette préparation ses traits de couleur, les rehaussant de blanc pur ou y superposant, par hachures ou en aplats (parfois avec des pastels ramollis à l'eau), des tons plus chauds ou plus froids. Elle produit ainsi des effets lumineux que l'on pourrait presque qualifier d'impressionnistes. »

3. La lumière et les couleurs

La lumière atteint la silhouette de face depuis le côté gauche de l'œuvre. Elle accentue l'aspect nacré de la peau de la jeune femme. Le fond ne répond pas à cette source lumineuse. Il contribue à dessiner le contour de la silhouette en accentuant simplement les contrastes d'ombres et de lumières.

Interpréter

L'œuvre obéit ici à une formule « sans les mains » qui plut beaucoup à la clientèle féminine de la fin du XVIII^e siècle. L'attention de l'artiste est toute entière concentrée sur le visage dont l'expression, le regard ou le sourire esquissé disent le caractère profond du modèle. La jeune femme pose sans atours, expression plus authentique de la personnalité de l'individu. Elle ne porte ni accessoires, ni bijoux. Par son aptitude à imiter les textures et les lumières, le pastel utilise des couleurs délicates qui restituent la transparence nacrée des étoffes et rendent hommage à la fraîcheur du teint et à la délicatesse des traits.

Le corps, légèrement incliné vers le spectateur, forme une discrète asymétrie, donnant une impression de légèreté et de spontanéité. La jeune femme paraît vivante et amusée de poser devant l'artiste, avec son sourire affable et malicieux. Cette élégante composition illustre la maîtrise du peintre, tant dans le traitement psychologique du visage que dans la transcription illusionniste des matières.

Dans l'air du temps

Le mot « pastel » vient de l'italien *pastello* d'après *pasta*, la pâte. Il s'agit de bâtonnets composés de pigments, d'une charge (craie) et d'un liant (gomme arabique ou huile). La technique du pastel aurait été transmise à Léonard de Vinci par le Français Jean Perréal, présent à Milan en 1499. Le pastel servait à rehausser le dessin au crayon de quelques touches colorées.

Le bâtonnet requiert une pression contrôlée lorsqu'il est utilisé avec le chant (côté anguleux), pour des tracés précis, ou avec la tranche (côté plat), pour le travail des surfaces. Écrasé en poudre, il est étalé sur le support pour créer une zone de couleur floue. Certains artistes utilisent une technique proche du fusain fondée sur l'utilisation de lignes et l'estompage, d'autres en ont une approche picturale en superposant des couches épaisses de couleur.

Prolongements

« Je tâchais, autant qu'il m'était possible, de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie ; celles qui n'avaient pas de physionomie (on en voit), je les peignais rêveuses et nonchalamment appuyées. Enfin, il faut croire qu'elles étaient contentes, car je ne pouvais suffire aux demandes, on avait de la peine à se faire placer sur ma liste ; en un mot, j'étais à la mode, il semblait que tout se réunissait pour m'y mettre... »

Madame Vigée-Le Brun, *Souvenirs*, Paris, 1835.

En écho



Elisabeth Louise Vigée-Le Brun (1755-1842)
Portrait d'Antoinette Savalette de Magnanville, 1776
Coll. musée Promenade de Marly-le-Roi,
Louveciennes (Ref. Catalogue Joconde).



Elisabeth Louise Vigée-Le Brun (1755-1842)
Portrait de jeune femme,
Coll. musée des Beaux-Arts, Caen
(Ref. Catalogue Joconde).

Pistes d'exploitations

Portrait psychologique / intimiste
Pastel
Femme artiste
Portrait médaillon
Mode XVIII^e

Anonyme

Portrait de Charles de la Trémoille, prince de Tarente, et sa sœur, XVII^e siècle

Découvrir l'artiste

L'œuvre n'est pas signée et ne possède, à l'heure actuelle, aucune attribution. Il semble toutefois que la famille de La Trémoille ait passé commande de plusieurs portraits auprès du peintre classique, Philippe de Champaigne. Il ne s'agit pas forcément de son œuvre, mais la mise en scène des enfants peut évoquer *Les enfants Habert de Montmort* réalisé par l'artiste en 1649. En outre, la palette reste très sombre et la gestuelle sobre, contrairement à l'effusion des couleurs et des émotions qui imprègnent le mouvement baroque à cette époque.

Rencontrer l'œuvre

Décrire

1. Le modèle

Portrait en pied de deux enfants posant de trois-quarts devant une tenture et un paysage de sous-bois. Il s'agit d'Henri Charles de La Trémoille, quatrième duc de Thouars, né à Thouars le 17 décembre 1620 et mort le 14 septembre 1672. Aîné de la fratrie, il pose probablement à l'âge de 4 ou 5 ans avec son petit frère, Louis Maurice de la Trémoille (1624-25 juin 1681). S'il s'agissait d'Isabelle (~1628-1640), sa plus jeune sœur, Henri Charles, âgé de 7 ou 8 ans, porterait la jaquette, soit une robe plus longiligne, avec un boutonnage sur le devant, telle une soutane.

Dans les tableaux de famille du XVII^e siècle, l'enfant est habillé en robe quel que soit son sexe jusqu'à l'âge de 5 ans environ. Celui qui porte un chapeau, prérogatives du costume masculin, est à coup sûr un petit garçon. En revanche, les fleurs ne sont pas l'apanage des filles.

2. La composition

Les deux enfants sont au centre du tableau et semblent se tourner l'un vers l'autre dans un équilibre parfait. Le dynamisme suggéré par ce geste naturel se traduit par de multiples diagonales dans la composition : deux parallèles suivent l'avant-bras d'Henri Charles et la tête des enfants, et croisent celles formées par la tenture rouge derrière eux.

3. La lumière et les couleurs

La lumière éclaire doucement les deux silhouettes depuis le côté gauche de l'œuvre, mettant en valeur la blancheur de la peau des enfants, rehaussée de rouge sur les joues et les lèvres. L'ombre est naturellement portée sur le coussin et la tenture derrière les enfants. Le paysage de sous-bois, crépusculaire, de l'arrière plan pourrait correspondre à une fenêtre imaginaire ou un tableau, accroché au mur. Les couleurs choisies sont chaudes, à dominante de rouge et de brun. Le bleu éclatant de la robe d'Henri Charles fait référence à son statut aristocratique.

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait de groupe



Huile sur toile (117,5 x 105,7 cm)

Ressources documentaires

Micheline Baulant - *Jalons pour une histoire du costume commun, L'exemple de Meaux (1590-1670)*, p. 3-5, Ed. EHESS.

Michel Pastoureau - *Du bleu et du noir : éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge*, In : *Médiévales*, n°14, Vol. 7, 1988, p. 9-21.

<http://www.chateau-versailles-magazine.fr/2015/01/petits-princes-en-robe/>

Repères artistiques - XVII^e siècle

Baroque (1580 – 1650)

Classicisme (1660 – 1715)

Interpréter

Les deux enfants sont vêtus de leurs plus beaux atours. Les robes, les ornements et objets qui leur sont attachés, sont chargés de valeurs symboliques et de connotations sociales.

Henri Charles est un aristocrate et homme de guerre français du XVII^e siècle. Surnommé le « duc de La Trémoille », il est également prince de Talmont et de Tarente, comte de Laval, de Montfort, de Taillebourg et de Benon. Marquis de Noirmoutier, Pair de France et Chevalier de la Jarretière en 1653.

Dans l'air du temps

Henri Charles de La Trémoille est éduqué par les Jésuites en 1628, après la conversion de son père au catholicisme. Il part en Angleterre rejoindre son grand-oncle, Frédérik-Hendrik d'Orange, qui le fait écuyer.

Colonel de cavalerie en Flandres en 1640, il se distingue sur les champs de bataille dans les Pays-Bas entre 1640 et 1642. En 1641, il s'occupe du mariage de Guillaume d'Orange avec la princesse Maria d'Angleterre. Après l'échec de son projet de mariage avec Louise-Henriette, fille de Frederik-Hendrik d'Orange, il revient en France et épouse Amalia Von Hessen-Cassel.

Entre 1648 et 1653, il prend part à la Fronde, d'abord aux côtés de la Reine-Mère puis, après la disgrâce de Mazarin, dans le parti de la Grande-Demoiselle. En 1653, Wright peint son portrait en Hollande. Malgré l'amnistie royale, à son retour en France en 1654, il est jeté en prison pour ses différends avec Mazarin. L'année suivante, son père lui abandonne ses titres de duc et de pair.

À la mort de Mazarin, en 1661, il devient l'un des principaux partisans de Louis XIV, mais son protestantisme le tient éloigné de la cour. De 1662 à 1668, avec l'accord de Louis XIV, il est gouverneur de la cavalerie hollandaise et gouverneur de Hertogenbosch de 1665 à 1670.

Suite à la Triple Alliance, conclue à La Haye le 23 janvier 1668 entre les Provinces-Unies, l'Angleterre et la Suède pour freiner l'expansion de la France dans les Pays-Bas espagnols, il quitte la république des Provinces-Unies (Hollande) pour l'Angleterre. De retour en France en 1671, il témoigne sa fidélité à Louis XIV et se convertit au catholicisme. Il meurt à Thouars en 1672.

Sa carrière reflète la position difficile des Huguenots français durant le XVII^e siècle, oscillant souvent entre la cause protestante de Hollande et le parti catholique de France.

Prolongements

Littérature

Anne DEFRANCE, Denis LOPEZ, François-Joseph RUGGIU, *Regards sur l'enfance au XVII^e siècle : actes du colloque du Centre de Recherches sur le XVII^e Siècle Européen (1600 - 1700)*, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 24 - 25 novembre 2005.

En écho



Philippe de Champaigne (1602-1674)
Les Enfants Habert de Montmort
Huile sur toile, 1649
Coll. Musée des Beaux-Arts, Reims



Carlo Cignani (1628-1719)
La Charité
Huile sur toile, XVII^e siècle
Coll. Musée de Bernay

Liens thématiques

Portrait de groupe
Portrait de famille
Vêtements pour enfants

Atelier du Louvre (copie)

Buste d'Homère, XIX^e siècle

Découvrir l'artiste

Les ateliers de moulage du Louvre ont été créés en 1794 dans le but de répandre les connaissances artistiques et scientifiques sur le territoire. Dans l'esprit des Lumières, ces ateliers ont réalisé des copies de chefs-d'œuvre de la sculpture antique, pour les institutions provinciales telle que les musées ou les écoles d'art. Rattaché à la Réunion des Musées Nationaux depuis 1895, l'Atelier du Louvre existe toujours. Ses activités se sont élargies avec la vente aux particuliers.

Les artistes de l'Antiquité grecque jouissaient d'une considération importante au sein de la société et se distinguaient parfaitement de la masse des artisans. Cette considération se traduisait dans la valeur marchande de leurs œuvres, ainsi que dans le fait que nous ayons conservé un grand nombre de noms d'artistes de cette époque. Si la pratique de la signature était aléatoire, elle était aussi fréquente et certaines ont disparu du fait du passage du temps.

Rencontrer l'œuvre

Décrire

1. Le modèle

Cédé par le pape Pie VII à Louis XVIII en 1815 après avoir été présenté dans les collections du Capitole à Rome, ce buste coupé à l'antique, dont l'original est conservé au musée du Louvre, compte parmi les nombreux portraits imaginaires d'Homère (auteur de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*). Les traits du plus grand poète grec ne sont pas connus. Son existence même, située au VIII^e siècle avant J.-C., est âprement discutée. Conformément à la tradition, il est représenté comme un vieillard, pauvre et aveugle.

Ce buste offre une image de la vieillesse d'une grande dignité, où la sobriété des moyens renforce l'intensité des effets. Le traitement pathétique du visage marqué par l'âge accuse la déchéance physique du vieil homme. La fixité du regard et les orbites profondément creusées trahissent la cécité des yeux morts. Les mèches de la chevelure et de la barbe sont animées, comme pour illustrer un souffle divin, l'inspiration du poète.

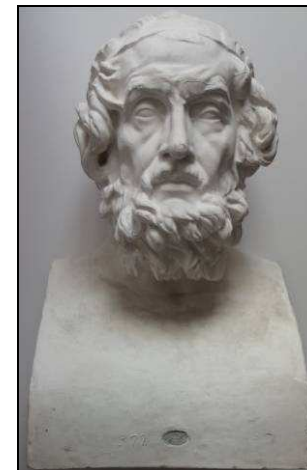
2. La composition

Le buste ne représente que la partie supérieure du corps, soit : la tête, le cou et la poitrine nue. Il est directement associé au socle rectangulaire, dans le prolongement de la poitrine.

Il s'agit probablement de la copie romaine d'un original grec daté de la première moitié du II^e siècle avant J.-C. Cette œuvre s'ancre dans la mouvance des créations pergaméniennes (Asie Mineure) aux accents volontiers baroques. L'œuvre originale devait le figurer en pied et assis.

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Portrait imaginaire



Moulage en plâtre (53 x 32 cm)

Ressources documentaires

Marion Muller-Dufeu - *Créer du vivant. Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2011, 381 p.

Repères artistiques - Antiquité

Antiquité (3000 av. JC – IV^e siècle ap. JC)

Interpréter

À l'époque hellénistique, Homère incarne le poète par excellence et jouit d'une grande ferveur populaire, au point de recevoir un culte et d'être honoré à l'égal d'un dieu. De nombreux portraits sont alors créés pour orner les bibliothèques des milieux savants d'Athènes, d'Alexandrie et de Pergame. Celui-ci, à travers un vocabulaire pourtant réaliste, présente une image idéale et vénérable du vieil aède (poète) inspiré par les dieux et tourné vers sa vision intérieure. Son front est souvent ceint d'un bandeau pour le distinguer du commun des mortels.

Dans l'air du temps

En sculpture, un buste est dit « coupé à l'antique », lorsque le cou est nu et que la naissance de la poitrine est coupée verticalement avant l'épaule. Le « buste en Hermès » comprend les épaules, la poitrine et le dos coupés par des plans ou formant une ligne arrondie. Une base ou un socle est nécessaire pour son support. Le « buste à l'italienne » est coupé horizontalement à la naissance des bras ou à mi-corps.

Dans les bustes du XIX^e siècle, on montre une partie des bras. Le modèle est costumé, parfois drapé dans un manteau qui cache la partie inférieure de la poitrine.

Prolongements

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 15 et 16

Pline l'Ancien rapporte que la fille d'un potier de Corinthe, voulant conserver le souvenir du jeune homme dont elle était éprise et qui allait partir pour un long voyage, traça sur un mur le contour de l'ombre de sa tête projetée par la lumière d'une lampe. Le portrait a ici une fonction de mémoire. Pour Pline l'Ancien, l'art grec serait né d'une rencontre entre l'observation du réel et l'émotion provoquée par la peur de perdre l'être aimé.

Différentes légendes, diffusées dans le monde antique, attribuent l'origine des arts à l'invention consistant à tracer le contour d'une ombre humaine. Pline (23 – 79 apr. J.-C.) ajoute que le nom des personnages, d'abord placé à l'intérieur des silhouettes fut, par la suite, écrit à l'extérieur lorsque celles-ci furent coloriées.

Littérature

Louis Aragon, *Les Aventures de Télémaque* (1932), Ed. Gallimard, Coll. L'Imaginaire (n° 370), 1997

Jean Giono, *Naissance de l'Odyssee* (1938), Ed. Grasset, Coll. Les Cahiers rouges, 2002.

Nadja, *Le livre des créatures*, Ed. L'école des Loisirs, 1997.

Vasari, *L'Origine de l'art*, vers 1572.

Cinéma

Mario Camerini, *Ulysse*, 1954.

En écho



Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)
Le Rieur napolitain
Coll. Musée de Bernay
Buste en Hermès



D'après Francesco da Laurana (1430-1502)
Jeune femme dite Eleonora d'Aragon
Moulage plâtre, XIX^e siècle, coll. Musée de Bernay
Buste à l'italienne

Liens thématiques

Portrait sculpté
Portrait imaginaire
Poète / poésie antique
Iliade et *Odyssee*

Pierre-Nicolas SELLES

Autoportrait, XVIII^e siècle

Découvrir l'artiste

Né le 22 mai 1751 et mort le 22 juin 1831 à Bernay, Pierre-Nicolas Selles est un peintre, portraitiste français. Fils de Nicolas Selles, maître serrurier à Bernay, et de Marie-Madeleine Bacheley, l'enfant est baptisé le 23 mai dans la paroisse Ste-Croix. Il se forme à l'école gratuite de dessin de Rouen et reçoit deux prix en 1771 et 1772.

Il se spécialise dans la réalisation de portraits de notables locaux et de tableaux d'églises conservés à Bernay, au Theil-Nolent, à Boissy-Lamberville et à Plainville, comme deux autres artistes locaux contemporains : Michel Hubert-Descours (1707-1775) et son fils Michel-Pierre Hubert-Descours (1741-1814). Il est probable que Descours Père ait influencé la peinture de Pierre-Nicolas Selles. Malgré la quantité de tableaux produits, il reste peu connu et reconnu.

Ref. : *Artistes normands ignorés*, vol.3 – Veulin ; *Un peintre Bernayen : PN Selles* – Chanoine Porée, n°56, Evreux, 1927

Rencontrer l'œuvre

Décrire

1. Le modèle

Le tableau montre un jeune homme d'une trentaine d'années, en buste et de trois-quarts droit, réalisé probablement avant la Révolution. Vêtu, simplement, d'une veste en velours gris-bleu à gros boutons et d'un gilet rouge-orangé, agrémenté d'un foulard blanc, le jeune homme tourne légèrement le visage vers le spectateur. Il est coiffé, comme un gentilhomme de son époque, avec une perruque grise à rouleaux de cheveux (appelés ailes de pigeon) sur les oreilles et une queue de cheval à l'arrière. Sa silhouette figure sur un fond neutre, en nuances de gris.

2. La composition

La composition et la posture épurées permettent de classer l'œuvre dans le style classique ou néo-classique, qui se développe entre 1760 et 1830 en réaction à l'exubérance du rococo. La silhouette du sujet crée une ligne verticale au centre de la toile, son orientation de trois-quarts renforce l'équilibre des diagonales de façon très naturelle.

3. La lumière et les couleurs

Les détails du visage, comme ceux du costume, sont bien dessinés et montrent une réelle maîtrise des jeux d'ombre et de lumière, ainsi que des dégradés. Le positionnement de l'éclairage sur le sujet, en haut à gauche, permet de mieux découper la silhouette sur le fond, en opposant les parties claires aux zones plus obscures. Il met en avant les traits du visage dans un environnement relativement sombre.

PARCOURS DANS LES COLLECTIONS

Autoportrait



Huile sur toile (52,5 x 43 cm)

Ressources documentaires

Philippe Renard - *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII^e siècle*, 2003, Ed. La Renaissance du Livre

Repères artistiques – XVIII^e siècle

Rococo (1730 – 1760)

Néo-classicisme (1760 – 1830)

Romantisme (1770 – 1850)

Interpréter

Son visage, doux et avenant, montre un caractère, franc, gai et chaleureux.

Derrière la toile figure une inscription : « Portrait de Selles de Bernai, élève des maîtres Vie et J. David, peint par lui-même ». Comme souvent, Pierre-Nicolas Selles ne date pas ses œuvres, il est même rare qu'il les signe. L'évocation des maîtres Vie et David reste, pour l'instant, inexplicée car le nom de « Selles » n'apparaît pas dans la liste des élèves du maître parisien Jacques Louis David.

Dans l'air du temps

L'exercice de l'autoportrait est connu depuis le XII^e siècle dans les enluminures comme un moyen de signer une œuvre (autoportrait contextuel). C'est à partir de la Renaissance qu'il se constitue comme genre autonome (autoportrait détaché) avec Dürer dès 1484 (*Autoportrait à la fourrure*, 1500). L'autoportrait, affirmation du statut social de l'artiste, va rapidement devenir un outil d'introspection qui permet au peintre d'explorer son identité et ses émotions. Au-delà de cette volonté d'introspection, le miroir offre enfin au peintre un modèle toujours disponible. C'est une manière commode de travailler sa technique.

Prolongements

Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435) | *De la Peinture*, Coll. La littérature artistique, Ed. Macula, 2014

« J'ai coutume de dire, parmi mes familiers, que l'inventeur de la peinture doit être ce Narcisse qui fut métamorphosé en fleur. Qu'est-ce que peindre, en effet, si ce n'est saisir, à l'aide de l'art, toute la surface de l'onde ? »

Leon Battista Alberti a interprété l'histoire de Narcisse comme le mythe d'origine de la peinture. De manière analogue au miroir qui reflète le visage du jeune homme, le tableau est une image en deux dimensions qui crée l'illusion de la réalité.

Littérature

Art Spiegelman, *Maus, un survivant raconte*, Ed. Flammarion, 1986-1991.

Amélie Weiler, *Journal d'une jeune fille mal dans son siècle : 1840-1859*, Ed. Nuée bleue, 1995.

Anne-Laure Witschger, *Mon autoportrait*, Ed. Frimousse, 2013.

Sculpture

Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) principalement connu pour sa série, les « têtes de caractère ».

En écho



*Autoportrait de Mme de Savalette,
marquise de Gléon*
Pastel sur papier, 1774
Coll. Musée de Bernay



Joseph Ducreux (1735-1802)
Autoportrait en moqueur
Huile sur toile, vers 1793
Coll. Musée du Louvre

Liens thématiques

Portrait de soi
Statut de l'artiste