

Le portrait

Peinture et sculpture en France entre 1850 et 1900

- Présentation
- Objectifs
- Préparation et prolongement de la visite
- La visite : les œuvres
- Bibliographie

Présentation

En cette fin de XX^e siècle, qui dit portrait dit spontanément photographie, et même le plus souvent photo d'identité au format réduit. Par ailleurs, tenter de dessiner le portrait d'un ami, d'un parent ou de soi-même est une activité connue de l'enfant depuis l'école. Ces exemples de portraits permettent d'emblée de percevoir deux caractéristiques, apparemment contradictoires, du genre : la ressemblance purement morphologique qui permet d'identifier le modèle du portrait - l'importance de ce critère est telle que l'identité judiciaire se fonde largement sur le portrait photographique -, et la fonction symbolique de ce type de représentation : ainsi, même l'enfant qui cherche à faire son portrait ou celui de sa famille met en évidence, le plus souvent inconsciemment, un élément qui lui paraît essentiel - ce qui permet aux psychologues de considérer ces dessins comme une base d'étude fructueuse.

Le thème du portrait peut fournir le support d'une visite dans bien des musées, et dans divers cadres historiques. Mais les collections du musée d'Orsay offrent un double avantage : elles appartiennent à une période précise (la deuxième moitié du XIX^e siècle) et elles comprennent un ensemble d'œuvres répondant au genre du portrait dans diverses techniques : en peinture, en sculpture, en photographie et dans les différentes techniques d'arts graphiques qui sont exposées selon des modalités particulières, en fonction de la fragilité des supports.

1. Qu'est-ce-qu'un portrait ?

Toute représentation de figure humaine ne peut être considérée comme un portrait. Lorsque le titre de l'œuvre précise "portrait de..." ou énonce de manière directe des éléments de l'identité de la ou des personnes figurées, aucune ambiguïté ne subsiste. A l'opposé, certains types de représentation de personnages comme l'allégorie ou le symbole (la Mort, la Justice, l'Abondance...) ne doivent pas être confondus avec le genre du portrait. Mais il existe des cas plus complexes : il arrive qu'un personnage peint sur un tableau, sans que le titre fasse mention de son identité, soit néanmoins identifiable : on peut considérer alors qu'il y a un portrait inséré dans un sujet plus vaste, par exemple une composition historique. Mais l'œuvre n'appartient pas alors au genre du portrait.

Un portrait est-il nécessairement ressemblant ? On le pense spontanément, mais toute l'histoire du portrait montre que s'opposent deux conceptions, que l'on pourrait appeler pour simplifier la tendance réaliste (qui veut le portrait le plus morphologiquement fidèle possible à son modèle) et la tendance idéaliste (qui ennoblit, voire transcende le modèle) ; elles s'exercent selon de multiples degrés.

1. Petit historique du genre du portrait jusqu'au XIX^e siècle

L'art funéraire égyptien comporte d'importants ensembles de figures individualisées, qu'il s'agisse du défunt lui-même ou des personnages qui l'accompagnent dans les scènes diverses qui sont représentées. Le portrait, dans cette conception religieuse de l'art, a pour fonction de fixer l'image du disparu pour lui permettre de continuer à vivre dans l'au-delà. La civilisation romaine, si elle continue d'illustrer ce lien entre la mort et le portrait (présent sur les sarcophages et les cénotaphes), introduit aussi l'usage plus banal que nous en connaissons : les bustes sculptés sont présents dans les demeures privées et tiennent aussi une place dans la vie politique, assurant la postérité des principaux hommes publics. Durant le Moyen Âge chrétien, le statut du portrait pose à nouveau des problèmes de rapport au sacré. Influencé par les religions iconoclastes orientales, ou plus simplement sensibles à la croyance superstitieuse qui fait de l'image un support à des pratiques magiques, donc potentiellement maléfiques, les princes et les hommes d'église considèrent avec méfiance le portrait, qui peut aller jusqu'à faire l'objet d'un "tabou". Comme pour conjurer les dangers potentiels, l'effigie de l'homme vivant réapparaît dans l'art par le biais des représentations religieuses. Les papes introduisent leur propre représentation à côté de celles des saints qui accompagnent le Christ ou la Vierge dans les décors de mosaïque du Haut Moyen Âge (comme Félix IV, qui vécut au VI^e siècle, à l'église Saint-Cosme-et-Saint-Damien de Rome). Puis, des laïcs-

même apparaissent sur les fresques ou les retables par le truchement de leur fonction de donateurs : finançant une œuvre d'art réalisée pour la gloire de Dieu, leur bienfait les protège de tout maléfice. Il faut attendre le XIV^e siècle, en France, pour que le portrait se libère de tout contexte sacré.

L'œuvre que l'on considère comme le premier portrait individuel à part entière est celui de Jean le Bon, qui fut roi de France de 1350 à 1364.

L'œuvre, un petit panneau de bois conservé au musée du Louvre, représente la tête du roi de profil, sur un fond neutre, sans aucun attribut ni accessoire.

Le portrait connaît au XV^e siècle un véritable essor. Flamands, Vénitiens, Florentins du Quattrocento infléchissent le genre chacun selon sa sensibilité : portraits intimes de personnages saisis dans leur cadre quotidien comme les époux Arnolfini de Van Eyck (1454) ou portraits en pied de nobles cavaliers représentés dans toute leur gloire sur des fonds de paysages toscans.

Le portrait de cour se développe aux XVI^e et XVII^e siècles ; de plus en plus nombreux sont les commanditaires, courtisans mais aussi personnages désireux de reconnaissance sociale, issus de la noblesse de robe et de la grande bourgeoisie, qui constituent la clientèle de peintres qui se spécialisent dans ce genre. Contre l'abâtardissement qui le menace, une nouvelle catégorie apparaît : celle du portrait allégorique ou mythologique, qui élève le modèle jusqu'aux plus hautes sphères de la peinture d'histoire. C'est à cette époque et dans ce contexte qu'est définie par le théoricien de l'art Félibien la hiérarchie des genres (1667), qui renvoie le portrait après les représentations de sujets issus de la Bible ou de l'histoire ancienne (peinture d'histoire), ainsi qu'après celles de sujets de la vie quotidienne (scène de genre). Des catégories différentes du genre du portrait se codifient donc peu à peu, le rigide portrait d'apparat n'ayant que peu à voir avec les formules beaucoup plus libres qui s'épanouissent avec l'avènement du portrait psychologique au XVIII^e siècle. Ainsi l'ensemble des accessoires se trouve négligé au profit d'un rendu rapide ou fouillé, désinvolte ou patient, de la tête seule du modèle, dans une technique qui bien souvent rompt avec l'esthétique du "bien fini". C'est un prélude au portrait romantique, qui quête chez son modèle le sentiment intime, la personnalité vraie, le moi caché.

2. Triomphe et crise du portrait au XIX^e siècle

Pendant la période couverte par les collections du musée d'Orsay, c'est-à-dire la deuxième moitié du XIX^e siècle, alors que la photographie est une technique et un art naissant, le genre du portrait est particulièrement florissant dans la peinture et dans la sculpture. La bourgeoisie, à la fois acteur et bénéficiaire de la révolution industrielle, accède au pouvoir d'achat qui lui permet de devenir commanditaire. A défaut d'une galerie de portraits d'ancêtres dans un château, les habitants des appartements haussmanniens ou des hôtels de

viles de province décorent leurs pièces de réception du portrait de leur épouse, de leur famille ; ils réservent leur buste en marbre ou en pierre à un jardin d'hiver ou à un vestibule. S'ils ne peuvent se référer à une lignée prestigieuse du passé, ils ont au moins ainsi le sentiment de laisser à la postérité l'image de leur réussite. Plus tard, l'album des photos commémorant les moments essentiels de la vie familiale - mariage, baptêmes... - remplira un rôle similaire, entraînant moins de frais et moins d'encombrement. C'est alors que les ateliers de portraits, véritable industrie qui ne limite pas son développement aux grandes villes, se multiplient, répondant au besoin de la production en série d'effigies d'une classe sociale beaucoup plus large que la bourgeoisie et gagnant des milieux plus populaires. Le régime républicain, accroissant le nombre des acteurs de la vie politique, multiplie aussi ses figures tutélaires : le culte du "grand homme" se fonde et s'illustre par des portraits peints, et surtout sculptés, qui envahissent l'espace public, en particulier l'environnement urbain. Les commandes de la Troisième République sont honorées par les artistes de style éclectique, puis naturaliste qui forment le courant majeur de l'art officiel. En regard, on pourrait croire que les impressionnistes apparaissent comme peu concernés par le genre du portrait : l'abandon du dessin, le rejet de la primauté de la forme pourraient empêcher l'individu identifié et reconnaissable de trouver sa place. Certes, les impressionnistes sont plus souvent paysagistes que portraitistes ; néanmoins, pour des raisons diverses, ils apportent tous leur contribution à l'évolution du genre - qui sera profondément marqué par Degas, Cézanne, Van Gogh et Gauguin, artistes pour lesquels l'impressionnisme n'est qu'une étape de recherche esthétique qui mène à des chemins novateurs individuels.

Objectifs

1. Cette visite permet aux élèves de tous les niveaux d'apprendre tout d'abord à aiguïser leur regard en prêtant attention aux différents types de portraits représentés par les artistes du XIX^e siècle. Il conviendra de faire prendre conscience des différents types de portrait, à l'aide des titres des œuvres et du simple sens de l'observation. On pourra y parvenir en s'aidant des questions suivantes :

- Voyons-nous :
 - un portrait en pied,
 - un portrait qui se limite au buste, au visage ?
- Le modèle est-il présenté :
 - de face,
 - de profil,
 - de trois quarts-face,
 - de trois quarts-dos ?
- L'artiste a-t-il choisi d'accompagner le ou les personnages :
 - de vêtements,
 - d'accessoires,
 - de signes identifiables,
 - d'un décor particulier ?
- Lesquels ?
- S'agit-il :
 - d'un portrait individuel ?
 - Le peintre nous fait-il comprendre s'il s'agit :
 - du portrait d'un membre de sa famille, d'un proche, d'un ami ?
 - du portrait d'un personnage nommé par sa fonction, son titre, son métier ?
 - d'un autoportrait ?
 - d'un portrait de groupe ?
 - Le groupe paraît-il formé :
 - de personnes liées par des liens familiaux, intimes, amicaux ?
 - de personnes liées par des circonstances professionnelles, politiques, sociales ?

Ces questions, bien que d'apparence naïve, permettent de repérer un certain nombre d'indices qui sont indispensables pour passer à un deuxième stade de réflexion, qui constitue le second objectif.

2. Les portraits présentés dans les collections du musée d'Orsay sont suffisamment nombreux et divers pour permettre au visiteur de prendre conscience des différentes fonctions qu'a pu remplir ce genre en France pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle. A l'aide des observations qui auront été collectées dans un premier temps (cf. objectif n°1), on pourra amener les élèves à classer les portraits qu'ils auront vus selon les catégories suivantes, qui correspondent à autant de fonctions distinctes :

- a) Portrait allégorique ou symbolique (dans lequel le modèle, par exemple un souverain représenté "en César" se sert du portrait comme d'un instrument devant servir à sa gloire)
- b) Portrait d'apparat, portrait mondain (fonction de représentation sociale)

c) Portrait "manifeste" (qui renvoie à une prise de position commune, à une profession de foi idéologique...)

d) Portrait psychologique (qui cherche à rendre compte de la personnalité du modèle, à le percer à jour) - portrait "poétique" (Zola, Mallarmé : l'essence de l'artiste)

e) Portrait caricature (mise en évidence humoristique ou polémique d'un trait dominant du caractère du modèle).

3. Il est particulièrement nécessaire, dans l'approche des portraits impressionnistes et des différents courants post-impressionnistes, de faire sentir aux élèves à quel point le portrait est un genre qui se prête à des expériences plastiques novatrices. Dans certains cas (Monet, Cézanne, Gauguin, par exemple) les portraits semblent échapper aux fonctions envisagées plus haut, ou très secondairement les remplir. C'est qu'ils fournissent essentiellement à l'artiste un prétexte à ses recherches ; ils nous parlent alors moins du modèle que du peintre lui-même.

4. Le genre du portrait suppose une relation particulière et importante entre le commanditaire - qui n'est pas toujours le modèle de l'œuvre - et l'artiste. En s'interrogeant sur ce qui a motivé la commande, sur les souhaits et les réactions du ou des commanditaires (le cas est particulièrement connu et intéressant dans la commande par la Société des Gens de Lettres du portrait de Balzac à Rodin) on pourra sensibiliser les élèves à la question des rapports de l'artiste avec la société de son temps, la critique et le marché de l'art.

5. On peut choisir de consacrer une visite entière au thème de l'autoportrait.

Préparation et prolongement de la visite

Niveau école

• Avant la visite

1. Approcher la notion de portrait du point de vue du vocabulaire : que veut dire “cet enfant est le portrait de son père ?”.

Remarquer les termes proches : “image”, “figure”, “effigie”, “description” ; les expressions “brosser un portrait”, “portrait parlant”.

Faire découvrir que l’art du portrait peut être un art de la représentation, mais aussi de la parole ou de la plume - sans compter les techniques industrielles de reproduction qui peuvent sortir le portrait du domaine artistique (exemple : les photographies d’identité réalisées dans de petites cabines automatiques).

2. Travailler sur la notion de ressemblance entre une personne et son ou ses portraits.

On peut, par exemple, confronter différents documents constituant le portrait d’une même personne : photographies, dessins, caricatures... et amorcer une réflexion sur les intentions du photographe, du dessinateur... en fonction d’un contexte à définir. Pour ce travail, la presse peut fournir un bon support.

3. Mener une recherche avec la classe sur le thème de l’expression. En s’aidant d’une production plastique des élèves, on peut leur faire comprendre les caractères morpho-psychologiques les plus simples des expressions : joie, tristesse, colère, dégoût... L’enseignant pourra consulter, sur ce point, la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, qui rapporte et commente la théorie d’Humbert de Superville sur le pouvoir expressif des lignes, largement utilisé par Seurat.

• Après la visite

1. Travailler sur la caricature, demander aux élèves une recherche personnelle sur ce point, qui peut les amener à consulter des journaux ou à regarder de manière attentive certaines émissions de télévision fondées sur l’usage de marionnettes caricaturales. S’interroger sur l’usage des caricatures, leurs fonctions. On peut faire déboucher ce travail sur des productions d’élèves.

2. Faire remarquer aux élèves l’importance du costume dans certains types de portraits, notamment dans les portraits en pied et dans les portraits d’apparat (on peut commenter l’expression “l’habit fait le moine”). A partir d’une étude du costume au XIX^e siècle, on peut travailler de manière interactive en faisant prendre conscience des fonctions et rôles sociaux de personnages dont on leur montre le portrait. L’exercice est naturellement transposable dans d’autres époques.

3. Sensibiliser les élèves à la notion de décor. Leur montrer, par exemple, comment un même

personnage (photographie découpée) peut être perçu différemment selon le décor dans lequel il est placé.

4. Avec des élèves jeunes ou pour un moment de détente, on peut introduire la notion de portrait oral par le biais de jeux-devinettes : donner un certain nombre d’indices et poser la question : “qui est-ce ?” ou procéder par analogies en jouant au “Si c’était...”.

Niveaux collège et lycée

Sur un thème comme le portrait, il a paru pertinent de classer les propositions d’activités préparant ou prolongeant la visite en fonction des disciplines avec lesquelles cette visite est mise en rapport, plutôt que de distinguer les deux cycles. On a considéré qu’une visite sur le portrait peut être incluse dans la progression pédagogique de quatre disciplines : lettres, histoire, arts plastiques et philosophie.

Suggestions pouvant concerner :

A) Le cours de français

• Avant la visite

Surtout avec des élèves de collège, il peut être utile d’étudier le champ sémantique concerné par le portrait, en précisant les diverses acceptions du terme (voir “niveau école”).

• Après la visite

1. Une recherche sur le caractère pluridisciplinaire du genre du portrait peut mener à de fructueux rapprochements entre les représentations dans les arts visuels et le genre du portrait littéraire, en prose et en vers. Les exemples les plus célèbres sont fournis par la littérature du XVII^e siècle (Lettres de la Marquise de Sévigné, œuvres de mémorialistes comme Saint-Simon, comédies de Molière (dans *Le Misanthrope* par exemple), où s’il ne faut en retenir qu’un, le recueil des *Caractères* de la Bruyère. Mais, pour ceux qui voudraient rester plus rigoureusement dans le XIX^e siècle, on trouve dans le *Grand Larousse du XIX^e siècle* (16 vol.) à l’article “Portrait” une longue liste de portraits littéraires contemporains des œuvres présentées au musée d’Orsay. Les deux ouvrages spécifiques les plus importants à cet égard sont les *Portraits littéraires* de Sainte-Beuve (6 vol. publiés entre 1844 et 1852) et les *Portraits contemporains* de Théophile Gautier (1874). Mais tout le roman réaliste et naturaliste du XIX^e siècle (Balzac, Flaubert, Zola) est fécond en portraits de personnages présentés à divers moments du récit. Le professeur de Lettres attirera particulièrement l’attention des élèves sur les limites d’une étude comparative, qu’il faut mener avec prudence en gardant toujours à l’esprit la différence de nature des langages, plastique et littéraire, qui sont, partant, irréductibles l’un à l’autre.

2. Au XIX^e siècle, la littérature, comme les arts visuels et la musique, accordent une importance particulière au “moi” exalté par les romantiques. Il est donc possible de choisir de consacrer une

visite exclusivement aux autoportraits. On pourra mettre alors en rapport ce genre particulier avec celui de l’autobiographie (*Les Mémoires d’outre-tombe* de Chateaubriand...) avec la même prudence dans l’usage d’une méthode comparative que précédemment.

B) Le cours d’histoire

• Avant la visite

Au sein d’un cours portant sur la société française au XIX^e siècle, clarifier le problème des catégories sociales, les définir et les différencier permettra de mieux profiter ensuite des ressources propres au musée d’Orsay. On pourra aussi approfondir cette étude en évoquant la représentation que ces catégories sociales se font d’elles-mêmes et la perception qu’elles ont des autres catégories.

• Après la visite

1. La fonction sociale du portrait peut donner lieu à des commentaires qui pourront comparer les œuvres du XIX^e siècle, vues au musée d’Orsay, avec des représentations des siècles précédents (tableaux du Musée du Louvre, par exemple).

2. Par ailleurs, deux types de portraits peuvent être particulièrement retenus :

a) la caricature

Mode d’expression qui a connu dans la presse du XIX^e siècle un développement particulièrement riche, la caricature était aussi un moyen d’expression qui permettait, dans les périodes de régime politique autoritaire, de critiquer des personnages politiques du plus haut niveau sans subir une censure aussi draconienne que dans le domaine de l’écrit. Le professeur peut choisir un certain nombre de caricatures d’acteurs de la vie politique française et expliquer le rôle de l’image dans l’expression des idées politiques au XIX^e siècle.

b) On a parlé, concernant la période des collections d’Orsay de “Statuomanie” ; ce terme recouvre un phénomène particulièrement développé sous la III^e République : le culte que la République naissante et s’affermissant rendit aux figures tutélaires qu’elle se constituait par le biais de commandes de portraits sculptés. Les espaces urbains, les lieux publics se peuplèrent de portraits des “grands hommes” ; ces sculptures étaient appelées à jouer un rôle idéologique important dans la campagne d’éducation du citoyen menée par le nouveau régime.

C) Le cours d’arts plastiques

• Avant la visite

1. On pourra expliciter la notion de genre en peinture, en présentant notamment la hiérarchie des genres telle qu’elle est encore largement respectée au XIX^e siècle, notamment par l’enseignement à l’Ecole des Beaux Arts et par les courants académiques et officiels. Montrer la place du portrait, moins “noble” que la Peinture

d'histoire ou que la scène de genre, mais placé devant la peinture animalière ou le paysage.
2. Mettre en évidence, éventuellement par des exercices pratiques, la diversité des modes de représentation des modèles (voir objectif n°1).

• Après la visite

1. Etudier la relation portrait/caricature : comment, par quels moyens plastiques, passe-t-on de l'un à l'autre ?
2. A travers une analyse plastique approfondie de quelques portraits du musée d'Orsay, découvrir comment les conventions du portrait mondain sont subrepticement perverties par les peintres de "la modernité".
3. Poursuivre chronologiquement l'étude de l'évolution du genre du portrait, notamment dans sa fonction de support privilégié aux expériences novatrices : une visite au musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou permettra de compléter le parcours jusqu'à l'abandon de la figuration (Fauves, cubisme, surréalisme)...
4. Etudier les rapports qui peuvent exister, du point de vue plastique, entre le modèle et le fond mis en place dans la toile par l'artiste. Cette étude pourra porter sur la composition, la perspective, s'attacher au problème de la lumière et des valeurs. Elle pourra aussi analyser selon quelles modalités s'inscrit le portrait sur le support bi-dimensionnel que constitue nécessairement une toile, quels que soient les effets d'une illusion de profondeur.

D) Le cours de philosophie

On peut proposer aux professeurs abordant la question du sujet et de sa représentation une exploitation d'une visite consacrée à l'autoportrait, pour laquelle vous trouverez ci-dessous une liste d'œuvres.

- Gustave Courbet (1819-1877) : *Portrait d'artiste* ou *L'homme à la ceinture de cuir*, 1845-46
- Gustave Courbet (1819-1877) : *L'homme blessé*, exposé en 1855
- Edgar Degas (1854-1917) : *Portrait de l'artiste*, dit *Degas au portefeuille*, 1855
- Gustave Courbet (1819-1877) : *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, 1854-55
- Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) : *Portrait de l'artiste*, 1859
- Henri Fantin-Latour (1836-1904) : *Hommage à Delacroix*, 1864
- Frédéric Bazille (1841-1870) : *L'atelier de la rue de la Condamine*, 1869-70
- Ernest Meissonier (1815-1891) : *Portrait de l'artiste*, 1871
- Camille Pissarro (1850-1903) : *Portrait de l'artiste*, 1875
- Paul Cézanne (1859-1906) : *Portrait de l'artiste*, vers 1875-76
- Ernest Meissonier (1815-1891) : *Portrait de l'artiste dans son atelier*, vers 1875
- Jules Bastien-Lepage (1848-1884) : *Portrait de l'artiste*, vers 1880

- Vincent Van Gogh (1853-1890) : *Portrait de l'artiste*, 1887
- Paul Gauguin (1848-1903) : *Pot antropomorphe*, 1889
- Paul Gauguin (1848-1903) : *Autoportrait au Christ jaune*, 1889-90
- Camille Claudel (1864-1945) : *L'âge mûr*, 1895
- Maurice Denis (1870-1945) : *Hommage à Cézanne*, 1900
- Pierre Bonnard (1867-1947) : *L'homme et la femme*, 1900
- Lucien Schnegg (1864-1909) : *Autoportrait*, 1912
- Claude Monet (1840-1926) : *Portrait de l'artiste*, 1917

La visite : les œuvres

Genre abondamment représenté dans les collections du musée d'Orsay, le portrait permet des visites à choix multiples.

Les enseignants qui choisissent de conduire eux-mêmes leur visite peuvent utiliser le deuxième feuillet de la présente fiche, destiné à leur proposer un parcours.

Bibliographie

- Marie-Ange Monchablon, *Autoportraits, Carnets* Parcours du Musée d'Orsay n°6, RMN, 1986
- Melissa Mc Quillan, *Les Portraits Impressionnistes*, Hermé, 1986
- Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Skira, 1984
- Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Albin Michel, 1948
- *Visages et portraits de Manet à Matisse*, catalogue de l'exposition Musée Art et Essai, Palais de Tokyo, RMN, 1981
- Catherine Chevillot, *La République et ses grands hommes*, collection Guides Paris-Musée d'Orsay, RMN-Hachette, 1987
- Pascal Bonafoux, *Les impressionnistes - Portraits et confidences*, Skira, 1986
- Service culturel du Musée d'Orsay, CD Photo 100 *portraits au Musée d'Orsay*, RMN, 1996

Le portrait

Peinture et sculpture en France entre 1850 et 1900

• La visite : les œuvres

N.B. : les œuvres sont proposées dans l'ordre du parcours général du musée

Rez-de-chaussée

1. Hippolyte Flandrin (Lyon 1809 - Rome 1864) : *Le prince Napoléon*, 1860

Localisation : salle n°1, Ingres et l'Ingrisme

• Le portrait

Le prince Napoléon-Joseph-Charles-Paul Bonaparte (1822-1891) était le fils de Jérôme Bonaparte et le frère de la princesse Mathilde. Homme politique, il fut député, sénateur et ministre sous le second Empire. Il se distinguait de sa famille par des opinions avancées, démocratiques et anticléricales, qui lui faisaient incarner un possible "bonapartisme de gauche".

• Observer le tableau

La sobriété, le dépeuplement et l'absence d'apparat de ce portrait mettent en valeur le caractère du visage et des mains. Le modèle y gagne une présence forte qui semble émaner de son caractère propre, bien plus que de son appartenance à la famille impériale.

• Le regard du peintre

Le portrait de Flandrin remporta un succès unanime auprès du public et de la critique. C'est la qualité de la peinture qui fut saluée, ainsi que le lien qui rattache l'œuvre à l'un des plus grands portraits d'Ingres (le maître de Flandrin) : celui de Monsieur Bertin (Paris, Musée du Louvre). "La perfection du dessin, l'unité, la simplicité, toutes les qualités transmises par M. Ingres à M. H. Flandrin se trouvent dans le portrait du Prince Napoléon. Malgré sa couleur voilée, terne, un peu triste, on ne peut se détacher de cette toile où tout se tient, où règne une aisance admirable. Par sa posture noble, attitude à la fois libre et digne, le personnage prend bien possession du cadre" écrit, entre autres louanges, le critique Valéry Vernier.

2. Honoré Daumier (Marseille 1808 - Valmondois (Seine-et-Oise) 1879) : *Les célébrités du Juste Milieu*, 1851

Localisation : salle n°4, Daumier

• Le portrait

Trente-six bustes de terre crue colorisée, commandés par Charles Philipon pour servir de base à des lithographies publiées dans le *Charivari* et *La Caricature*, journaux dont il était directeur. Il s'agit de parlementaires qui siégeaient à la Chambre des députés au début de la Monarchie de Juillet.

• Observer les sculptures

On comprend, face à cette série de petits bustes, en quoi consiste le talent de caricaturiste. Chacun des visages subit des déformations qui concourent à la mise en évidence d'une expression dominante. En s'approchant des cartels, on découvre les épithètes qui ont été attribuées à chacun d'eux par Maurice Gobin qui établit le catalogue de l'œuvre de Daumier en 1952.

• Le regard du sculpteur

Grand caricaturiste, Daumier est à la fois peintre, sculpteur et dessinateur. On reconnaît un certain nombre des caricatures des parlementaires dans les lithographies *Masques de 1831* (La Caricature,

8 mars 1852) et *Le Ventre Législatif* (L'Association mensuelle, janvier 1854). On a souvent dit que ces bustes avaient été modelés à la Chambre même ; il est plus probable que Daumier s'en soit tenu à des séances d'observation. Mais sa prodigieuse mémoire lui permettait de résumer avec force le trait de caractère qu'il désirait livrer à la critique.

3. Eugène Guillaume (Montbard (Côte-d'Or) 1822 - Rome 1905) : *Napoléon I^{er} à cheval en tenue militaire*, esquisse en cire pour le modèle plâtre commandé en 1862 pour la cour Napoléon du Louvre et non réalisé ; *Napoléon I^{er} à cheval en costume romain*, esquisse en cire, s.d.

Localisation : allée centrale (vitrine)

• Le portrait

Les deux statues équestres représentent le même personnage, Napoléon I^{er}.

• Observer les deux sculptures

La différence majeure qui existe entre ces deux portraits équestres réside dans le costume : dans le premier cas, il s'agit d'une tenue militaire contemporaine, accompagnée du célèbre bicorne du premier empereur, dans le second cas Napoléon est vêtu à l'antique, coiffé d'une couronne de lauriers.

• Le regard du sculpteur

Ce type de portrait répond à des codes bien particuliers. Il s'agit de réaliser l'effigie d'un grand homme, afin d'entretenir la ferveur des Français. Napoléon I^{er} est la figure tutélaire de l'empereur Napoléon III, ce dernier l'appelle à l'appui de sa légitimité. Représenter le grand homme en costume d'empereur romain est une façon d'accroître encore son rayonnement, car il est ainsi situé dans la ligne des héros de la Rome antique toute puissante. Cette aura rejaillit, par ricochet, sur Napoléon III.

4. Henri Fantin-Latour (Grenoble 1836 - Buré (Orne) 1904) : *Un atelier aux Batignolles*, 1870

Localisation : salle n°15, Fantin-Latour

• Le portrait

De gauche à droite, Otto Scholderer, Manet assis devant le chevalet, Renoir, Zacharie Astruc, Emile Zola, le 3^e personnage debout en partant de la gauche, Edmond Maître, Bazille, Monet.

• Observer le tableau

Est-ce comme cela que l'on imagine l'atmosphère d'un atelier d'artiste ? Que penser des costumes et du décor ? Pourquoi Fantin a-t-il choisi une telle sobriété ? Très peu de détails constituent le décor : essayez de les nommer et d'en dégager le sens.

• Le regard du peintre

Les Batignolles étaient le quartier où vivaient Manet et une grande partie des futurs impressionnistes. Fantin-Latour, témoin discret de cette époque, rassemble autour de Manet, consacré chef d'école, de jeunes artistes aux choix plastiques radicalement novateurs : Renoir, Bazille, Monet, Zola.... Fantin a insisté sur la sévérité de leur costume et la gravité de leur expression pour les faire apparaître comme des personnes sérieuses et respectables. Les deux



1



2



3



4

1. Hippolyte Flandrin : *Le prince Napoléon*, 1860

2. Honoré Daumier : *Les célébrités du Juste Milieu*, 1851

3. Eugène Guillaume : *Napoléon I^{er} à cheval en costume romain*, esquisse en cire

4. Henri Fantin-Latour : *Un atelier aux Batignolles*, 1870

accessoires de la scène sont autant d'indices de prises de position esthétiques : la statuette de Minerve témoigne du respect dû à la tradition antique, en même temps qu'elle incarne la Vérité ; le pot en grès japonisant évoque l'admiration de toute cette génération d'artistes pour l'art japonais. Fantin, dans ce tableau dont l'atmosphère générale rappelle les grands portraits de groupe de la peinture flamande du XVIII^e siècle, veut prouver le sérieux de ces artistes encore très décriés.

5. Carolus-Duran (Charles Durant, dit) (Lille 1857- Paris 1917) : *La dame au gant*, 1869
Localisation : salle n°15, Fantin-Latour

- Le portrait

Il s'agit de la femme du peintre. Mais rien, ni le titre, ni la manière de représenter la jeune femme, ne révèlent cette intimité entre l'artiste et son modèle.

- Observer le tableau

Il s'agit d'un portrait en pied. Mais le tableau ne se limite pas à cela. Que vous évoque le gant tombé à terre ? Le peintre a joué avec une anecdote que l'on peut reconstituer partiellement. Il introduit ainsi un élément de mystère qui tranche avec l'austérité apparente du portrait. Comparez cette œuvre avec *Madame Gaudibert* de Claude Monet (voir plus loin).

- Le regard du peintre

Carolus-Duran a été un proche de Manet avant de suivre une voie plus officielle. Le portrait en pied est un mode de représentation qui exalte l'individualité mais surtout la fonction sociale de son modèle, de milieu bourgeois, et met ainsi en valeur l'élégance de la jeune femme... "Chez M. Carolus-Duran, la couleur étincelle, pétille, éclate. C'est un feu d'artifice que le portrait de M^{me} D.... La figure en pied est d'un aspect noble... La robe, le gant, tous les détails qui relèvent de la nature morte, sont irrécusables" (E. About, *Revue des Deux Mondes*, 1869).

6. Claude Monet (Paris 1840 - Giverny (Eure) 1926) : *Madame Louis Joachim Gaudibert*, 1868
Localisation : salle n°18, Monet, Bazille, Renoir avant 1870

- Le portrait

Après le refus au Salon de 1866 de *Femmes au jardin* (Paris, Musée d'Orsay), la situation matérielle de Claude Monet est très précaire. En septembre 1868, un riche négociant du Havre, Monsieur Gaudibert, lui commande deux portraits : le sien, aujourd'hui perdu, et celui de sa femme.

- Observer le tableau

Ce tableau est-il encore un portrait ? L'artiste ne se préoccupe pas de ressemblance, ne cherche pas à fixer les traits du visage de Madame Gaudibert. Il a d'ailleurs fait poser la jeune femme de telle sorte que les trois-quarts de son visage échappent au spectateur. Il s'intéresse davantage à différents problèmes picturaux : la lumière, qui lui permet de "sculpter" les différents pans de la robe ou de suggérer les qualités tactiles du châle ou du tapis ;

l'espace, où il campe avec force son modèle, recadré grâce au rideau sur lequel se détache le buste du modèle.

- Le regard du peintre

En 1868, Monet est un jeune artiste en pleine recherche. Il n'est pas encore le maître incontesté de l'impressionnisme. La critique est souvent sévère avec ses toiles. Voici ce que Martin, un marchand, écrit au peintre Eugène Boudin à propos du jeune Monet : "Il fait en ce moment le portrait en pied de Madame Gaudibert... on ne peut nier que ce garçon est appelé par son audace à faire une peinture originale, que la recherche du vrai domine quand même, mais comme exécution, c'est vulgaire en diable et ni la délicatesse des chairs ni la finesse du type ne sont respectées. C'est un tableau, ce n'est pas un portrait". Cette dernière assertion peut être considérée comme un reproche, ou, au contraire, comme un éloge.

7. Edgar Degas (Paris 1854 - id. 1917) :

La famille Bellelli, 1858-67

Localisation : salle n°15, Degas avant 1870

- Le portrait

La toile présente l'ensemble de la famille : le baron Gennaro Bellelli (1812-1875), sénateur du royaume d'Italie ; sa femme, née Clotilde Laure De Gas (1814-1897), tante de l'artiste ; leurs filles, Giovanna (née en 1848) et Giulia (1851-1922).

- Observer le tableau

Observez les costumes, la disposition des personnages et le point de vue qui nous en est proposé. Quels renseignements en retirons-nous sur les relations qui règnent entre les personnages et sur leur caractère ?

- Le regard du peintre

Chef d'œuvre des années de jeunesse de Degas, ce portrait évoque les tensions familiales qui murent chacun des personnages dans leur solitude. Le format imposant, les couleurs sobres, les jeux structurés de perspectives ouvertes (portes et miroirs), tout concourt à renforcer un climat de malaise. D'autant que des suggestions de fuite apparaissent, comme ce curieux petit chien coupé hors-cadre. Seule la position presque ludique de la fille cadette, croisant une jambe sous ses jupes, contraste avec la pesanteur de l'atmosphère tandis que sa sœur aînée semble déjà prisonnière des conventions des adultes.

8. Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875) : *Le prince impérial et son chien Néro*, 1865

Localisation : extrémité gauche de l'allée centrale (près de *La Danse*)

- Le portrait

Napoléon (Eugène Louis Jean Joseph) Bonaparte (Paris 1856 - Zoulouland 1879) enfant, représenté avec son chien.

- Observer la sculpture

On peut en faire le tour ; c'est une ronde bosse. Le format de la sculpture approche de la grandeur nature. D'où une impression de proximité avec le modèle, encore accrue par la simplicité du costume et de la pose.



5



6



7



8

5. Carolus-Duran : *La dame au gant*, 1869

6. Claude Monet : *Madame Louis Joachim Gaudibert*, 1868

7. Edgar Degas : *La famille Bellelli*, 1858-67

8. Jean-Baptiste Carpeaux : *Le prince impérial et son chien Néro*, 1865

- Le regard du sculpteur

Carpeaux a été nommé professeur de dessin du prince impérial l'année qui précède la réalisation de ce portrait. Il connaît donc bien l'enfant. Est-ce pour cela qu'il répugne à faire un portrait officiel, nécessairement protocolaire lorsqu'il s'agit d'un membre de la famille régnante ? Il cherche au contraire, dans ce portrait, à être aussi proche que possible de la vérité. L'Impératrice et la critique approuvent ce choix. "Un portrait vraiment ressemblant, sans s'inquiéter du rang de la personne, sans souci du prestige qu'il attache au nom qu'il porte (Auvray). M. Carpeaux a caché sa science sous une extrême simplicité (Jahyer). L'attitude noble et sans prétention ainsi que la souplesse des vêtements (Beignières). La volonté résolument moderne d'avoir choisi le costume contemporain (Théophile Gautier)". L'œuvre fut, en raison de son succès, reproduite dans différents matériaux, en petit format. Ce fut encore le cas après la chute de l'Empire, mais sans mention du titre de l'enfant.

Niveau supérieur

1. James Abbott McNeill Whistler (Lowell (Massachusetts) 1834 - Londres 1903) : *Arrangement en gris et noir n°1* ou *La mère de l'artiste*, 1871
Localisation : salle n°30, Caillebotte, Whistler

- Le portrait

La mère de l'artiste, Anna Matilda McNeill (1804-1881), avait soixante-sept ans au moment où fut peint son portrait. Elle vivait alors à Londres avec son fils.

- Observer le tableau

Comme dans plusieurs autres portraits des années 1870, l'artiste combine les exigences propres au genre avec ses expériences de coloriste. Chaque arrangement de formes et de couleurs a une fonction d'information sur le modèle représenté.

- Le regard du peintre

Son goût pour l'art japonais le conduit à jouer de la simplification des lignes et des accords raffinés de teintes neutres. Les lignes dépouillées, les formes simples et les coloris limités sont les moyens picturaux de Whistler, qui écrivait au sujet de ce tableau : "Pour moi, il est intéressant parce qu'il est le portrait de ma mère ; mais le public peut-il ou doit-il se soucier de l'identité du modèle ? Le tableau doit valoir par les seuls mérites de son arrangement."

2. Paul Cézanne (Aix-en-Provence 1839 - id. 1906) : *La femme à la cafetière*, 1890-95
Localisation : salle n°36, Cézanne

- Le portrait

Le modèle de Cézanne n'est pas identifié. Les recherches récemment menées débouchent sur plusieurs hypothèses, dont la plus vraisemblable est qu'il s'agit d'une employée - cuisinière, laveuse ou lingère - du jas de Bouffan.

- Observer le tableau

La femme, présentée de face, est géométriquement structurée. Sa robe est organisée en fonction de deux lignes droites qui se coupent en croix : l'horizontale de la ceinture, la verticale du pli central qui part du menton et s'achève en bas de la toile. A ce jeu de perpendiculaires répond celui de la cafetière, pareillement structurée par la verticale du bec prolongée par une bande d'ombre et par l'horizontale de la jointure entre les deux parties de l'objet. De même, dans la tasse dont le rebord est souligné par un coup de pinceau bleu, une cuillère tient toute droite, une de ces cuillères de ménage en fer dont les deux lobes sont fréquemment séparés par une petite ligne en relief.

- Le regard du peintre

Cette toile illustre particulièrement bien le célèbre précepte de l'artiste selon lequel il faut "traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône".

Cézanne cherche en effet la simplification, la synthèse des formes, le rôle des couleurs dans la création de l'espace, dans l'appréhension d'un objet ou d'un personnage. Il n'y a dans l'œuvre aucune étude psychologique du modèle, aucune narration. Mais il serait excessif de conclure que le peintre traite le modèle en la "choséifiant". Les mains, qui rappellent le travail, le visage, fruste mais digne, attestent de la sympathie du peintre pour cette "icône monumentale de la vie simple" (F. Cachin).

3. Vincent Van Gogh (Groot Zundert (Brabant, Pays-Bas) 1853 - Auvers-sur-Oise (Val-d'Oise) : *Deux fillettes*, 1890

Localisation : salle n°39, Van Gogh

- Le portrait

Le portrait des deux sœurs a été réalisé à Auvers-sur-Oise, durant les derniers mois de la vie du peintre, en même temps que celui d'autres familiers de Van Gogh : le docteur Gachet, sa fille, etc.

- Observer le tableau

Vincent Van Gogh l'a répété plusieurs fois dans ses lettres : lorsqu'il peint un portrait, il ne recherche pas la vraisemblance. C'est donc pour d'autres raisons que les visages captent ici immédiatement l'attention. D'abord les regards, impertinent de l'une, ennuyé de l'autre. Puis les expressions. La fillette de gauche conserve, grâce à une certaine douceur de modelé, une expression enfantine. Mais apparaissent des éléments asymétriques, dans la bouche et dans les sourcils, qui perturbent sa physionomie. Celle de droite a subi un traitement beaucoup plus rude. Le peintre a renchéri sur le modelé en utilisant un trait brun qui affirme des irrégularités quasi-caricaturales. Voyez les sourcils, la bouche, le nez : ce sont plutôt ceux d'une petite vieille vaguement méchante et inquiétante.

- Le regard du peintre

"Ce que je cherche à apprendre ainsi, dit-il, ce n'est pas à dessiner une main, mais un geste, pas une tête mathématiquement exacte, mais l'expression profonde."



1



2



3



4

1. James Abbott McNeill Whistler : *Arrangement en gris et noir n°1* ou *La mère de l'artiste*, 1871
2. Paul Cézanne : *La femme à la cafetière*, 1890-95
3. Vincent Van Gogh : *Deux fillettes*, 1890
4. Paul Gauguin : *La belle Angèle*, 1889

4. Paul Gauguin (Paris 1848 - Atuona, Hiva-Oa (îles Marquise) 1903) : *La belle Angèle*, 1889
Localisation : salle n°43, école de Pont-Aven

- Le portrait

A Pont-Aven, petit bourg de Bretagne où il s'est établi avec un groupe de peintres partageant ses recherches, Gauguin entreprend le portrait d'Angèle Satre, dont le mari va devenir le maire du village. Madame Satre, surnommée "la belle Angèle", a effectivement une grande réputation de beauté dans la région.

- Observer le tableau

Répond-il clairement à son titre ? Le portrait de la jeune femme n'occupe qu'une partie de la toile.

- Le regard du peintre

Tableau à l'intérieur du tableau, *La belle Angèle* doit beaucoup à la connaissance qu'avait Gauguin des crêpons japonais. La jeune femme apparaît cernée dans une auréole et, comme pour une sainte d'icône, son nom est écrit en toutes lettres sous sa représentation. A cette image sacrée répond une petite idole primitive peinte dans le coin du tableau par Gauguin d'après une de ses propres céramiques. L'œuvre, qui n'a de traditionnel que le costume breton d'Angèle, fut refusée par le modèle, mais acquise plus tard par Degas.

Niveau médian

1. Jacques-Emile Blanche (Paris 1861 - Dieppe 1942) : *Marcel Proust*, 1892

Localisation : salle n°57, Blanche, Boldini, Helleu

- Le portrait

En 1892, Marcel Proust, âgé de vingt et un ans, pose pour Jacques-Emile Blanche. "Il y avait en lui bien plus du lycéen qu'il avait à peine cessé d'être, que du dandy qu'il voulait devenir. Son dandysme vestimentaire datait déjà, c'était le genre Batignolles du modèle de Manet dans le *Père Lathuille*, le débraillé étudié de George Moore, avec une certaine affectation d'écolier qui garde ses gants pour cacher des doigts pleins d'encre, et qu'il ronge", se souvient le portraitiste.

- Observer le tableau

Le portrait présente un visage sur un fond sombre. Les accents clairs de l'orchidée et de la chemise de Proust rehaussent la pâleur de ce visage statique. On suppose que ce portrait aurait été initialement un portrait en pied, coupé ultérieurement. Cela expliquerait l'absence des mains.

- Le regard du peintre

Dans la mouvance de Manet et de Wisthler, se développe au cours des années 1880 une tendance du portrait mondain qui utilise de brusques contrastes de valeurs, notamment pour isoler le visage et les mains du modèle sur un fond sombre. L'effet produit ici est celui du mystère ; le regard profond et énigmatique du jeune Marcel Proust l'éloigne de toute frivolité mondaine.

2. Auguste Rodin (Paris, 1840 - Meudon, 1917) : *La Pensée*, 1886-1889

Localisation : terrasse Seine, au niveau des salles n°64 et n°65

- Le portrait

On connaît dans l'œuvre de Rodin plusieurs portraits de Camille Claudel, ainsi que quelques allégories qui s'inspirent de son visage. Elle porte ici une coiffe bretonne (ou peut-être berrichonne) habituellement dévolue aux jeunes mariées.

- Observer la sculpture

L'œuvre est volontairement inachevée. On rapporte que le sculpteur Peter, praticien de Rodin, aurait interrompu son travail sur l'ordre de ce dernier.

- Le regard du sculpteur

Rodin marque fortement les oppositions en laissant visible, pour les parties de son œuvre qui ne sont pas essentielles, la matière à peine dégrossie. Parfois, dans ce qui est improprement nommé un buste, la tête seule, traitée avec des délicatesses infinies, émerge de cette pierre non travaillée qui ressemble à un rocher. Certaines pièces, comme *La Pensée*, doivent beaucoup de leur pouvoir à ce contraste.

3. Camille Claudel (Fère-en-Tardenois (Aisne), 1864 - Villeneuve-lès-Avignon, 1943) : *L'âge mûr*, 1893-1903

Localisation : terrasse Seine, au niveau des salles n°64 et n°65

- Le portrait

Exécuté au moment de la rupture entre la jeune femme et Rodin, ce groupe évoque l'hésitation du sculpteur entre son ancienne maîtresse, Rose Beuret, qui devait l'emporter, et Camille qui, pour le retenir, se penche en avant au risque de perdre l'équilibre. Camille Claudel intègre à ce groupe un autoportrait, cette jeune femme agenouillée qui, dans une autre version sculptée, se nomme *L'implorante*, marquant ainsi le tragique attaché à sa destinée.

- Observer la sculpture

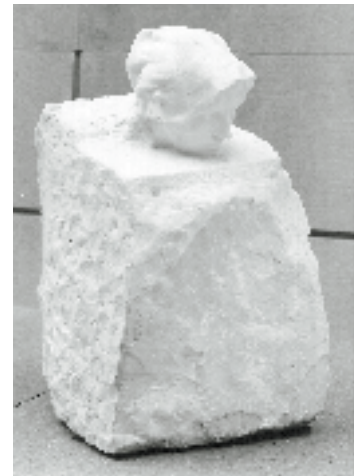
Les trois personnages sont traités très différemment. Le corps de la jeune femme, bien que mince, est modelé avec douceur ; les formes en demeurent pleines et lisses. Tout à l'opposé, la vieille femme a des membres noueux et décharnés. Son visage aux orbites creuses est particulièrement effrayant, il évoque les allégories grimaçantes de la Mort dans l'art médiéval.

- Le regard du sculpteur

Au-delà de son histoire personnelle, Camille Claudel réalise une œuvre symbolique qui entraîne une méditation sur les rapports humains. On peut ainsi interpréter le groupe comme une allégorie du temps qui conduit inexorablement l'homme de la jeunesse à jamais perdue à la vieillesse annonciatrice de mort. Cette interprétation plus distanciée de l'œuvre est rendue possible en partie grâce à l'effet produit par un socle surprenant : une sorte de terrasse qui se recourbe en forme de vague. Ce motif rappelle les lignes sinueuses de l'Art Nouveau qui occupe, au musée d'Orsay, les derniers salons à coupole.



1



2



3