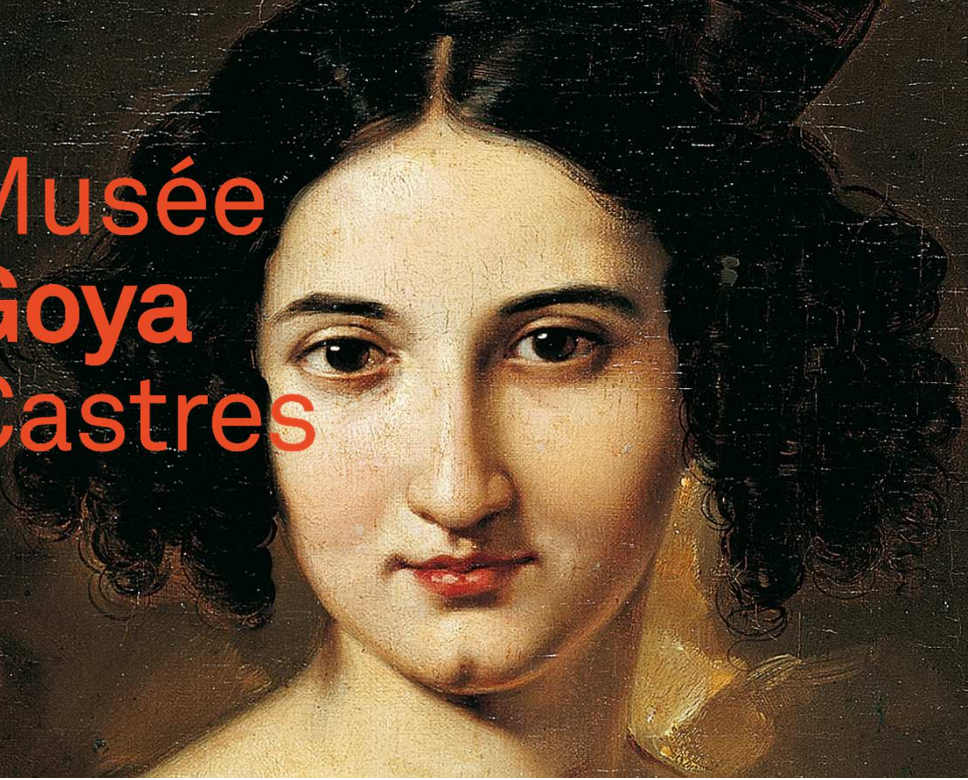




Musée
Goya
Castres



Regarder... le portrait

Dossier d'accompagnement

Sommaire

- 1 Introduction au musée
- 2 Les différents genres en peinture
- 3 Le genre du portrait
- 4 Le portrait dans l'art européen par Isabelle Monférier
- 5 Les portraits du musée Goya
- 6 L'autoportrait, représentation de l'artiste par Thérèse Urroz
- 7 Bibliographie

Au XIX^e siècle, les collections de beaux-arts, avant de devenir publiques, sont souvent des collections privées constituées par des amateurs éclairés et passionnés. Dès cette époque, la collection publique et le musée font partie intégrante de l'équipement urbain. Les musées occupent en France, dans la plupart des cas, d'anciens édifices religieux. L'histoire du musée Goya, installé dans une partie de l'ancien évêché, est caractéristique de l'histoire des musées de beaux-arts de province. La constitution de la collection est étroitement liée à la personnalité de Marcel Bruguiboul.

En effet, si le musée de Castres fut ouvert en 1840, c'est le legs Bruguiboul de 1893-1894 qui détermine son identité. Marcel Bruguiboul naît le 2 novembre 1837, à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude), fils d'Hippolyte Bruguiboul, descendant d'une lignée de commerçants castrais, et d'Honorine, fille de négociants de Sainte-Colombe. Artiste peintre et collectionneur, il séjourne fréquemment en Espagne où il se forme, d'abord à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1854-1855, puis à l'Académie San Fernando de Madrid, jusqu'en 1857. En 1858, il arrive à Paris et se mêle aux cercles artistiques parisiens. Il expose régulièrement au Salon. Inspiré par l'Espagne et ébloui par les grands maîtres espagnols, Bruguiboul acquiert de nombreuses œuvres de qualité dont les trois Goya de Castres.

En 1880, il s'installe à Castres, terre de ses ancêtres. Marcel Bruguiboul meurt à Nîmes en 1892, et est enterré à Castres. En 1893, son fils Pierre (1871, Alger-1893) lègue à la Ville une magnifique collection d'œuvres d'art : trois toiles de Goya, une série des *Caprices*, *Saint Jean à Pathmos* de Juan Mates, *Le Casque de Georges II d'Angleterre* de David Lemarchand. L'ensemble comporte soixante-douze objets dont seize tableaux, des meubles, des armes, des tapisseries. Ce legs fut à l'origine de la vocation hispanique du musée.

En 1927, Valentine Alban, veuve Bruguiboul lègue à la Ville de Castres le reste de la collection et la Villa de Maillot (dite villa Bruguiboul) construite en 1902. Le testament spécifiait que cette demeure devait être destinée à un musée Bruguiboul. Ouvert en 1929, il ferme pendant la guerre, réouvert en 1948, il ferme définitivement en 1951.

Aujourd'hui sont installées dans la villa, l'école d'art dramatique et l'école des beaux-arts de Castres. En 1945, le musée est rénové et en 1947, il prend le nom de Goya. En 1949, une série de dépôts prestigieux vient préciser cette vocation hispanique : *Le portrait de Philippe IV* de Velázquez, *La Vierge au chapelet* de Murillo. En 1957, étant donné la richesse des collections, le musée est porté sur la liste des musées classés de France. Dès lors, le musée ne cesse de développer ses collections et ses activités de recherche et d'accueil des publics. Il est aujourd'hui un musée d'art hispanique unique en France, une référence en la matière.

Le 15 avril 2023, le musée Goya rouvre ses portes au public après presque trois années de travaux. Les collections sont désormais déployées sur 1500 m², les surfaces ayant été doublées. Le parcours est désormais complété par les artistes du XX^e et XXI^e siècle.

2

Les différents genres en peinture

La hiérarchie des genres apparaît au XVII^e siècle, elle soumet la peinture à des catégories classant les types de sujets à la fois selon les difficultés qu'ils comportent pour le peintre et l'intérêt qu'ils présentent pour le spectateur.

La peinture d'histoire est le genre noble par excellence. Elle désigne la peinture à sujet religieux, mythologique ou pris à l'histoire antique ou moderne.



Le portrait : à l'époque où la photographie n'existait pas le portrait peint est le seul moyen de fixer l'image d'un individu pour l'éternité.



La peinture de genre emprunte ses sujets à la vie quotidienne. Elle représente avec réalisme des figures populaires dans des tavernes, des paysans au travail, des scènes de concert, des repas animés, etc.



Le paysage reste jusqu'au XVII^e siècle en arrière-plan, il sert de décor aux personnages. Avec les hollandais qui se spécialisent en peintures de marines, de campagne, de vues urbaines, ou paysage d'hiver, il devient un genre à part entière.



La nature morte : ce genre désigne la représentation peinte d'objets, de fleurs, de fruits, de légumes, de gibier ou de poissons, de choses mortes sans mouvement.



3

Le genre du portrait

Il semble que ce qui fut et reste la fonction première d'un portrait, c'est de perpétuer le souvenir d'un individu à travers son image.

Qu'il s'agisse de transmission d'un souvenir, de moyen de parvenir dans l'au-delà sans perte d'identité ou du simple désir de léguer ses traits à la postérité, la pensée de la survie et de la conjuration de l'état éphémère préside toujours à l'exécution d'un portrait.

Dans le premier grand traité artistique du XVe siècle, « De Pictura », publié en 1435, Alberti, en s'appuyant sur les écrits de Plutarque, confirme cette vocation de mémoire. Que l'usage en soit privé ou public, et donc politique, le portrait est par nature commémoratif : il rend présents « ceux qui sont absents ». Proposant une théorie globale de l'art ajustée aux visées du nouvel humanisme, Alberti examine la question du portrait à la lumière de sa contradiction majeure : Comment concilier les exigences du beau et le respect scrupuleux du modèle? « Plutarque, écrit-il, rapporte [...] que les peintres anciens avaient l'habitude, lorsqu'ils peignaient des rois, s'ils avaient quelque défaut, de ne pas donner l'impression d'avoir voulu l'omettre mais, autant qu'ils le pouvaient, ils le corrigeaient tout en maintenant la ressemblance. »

En 1584, le peintre Lomazzo dans son « Trattato dell'arte della pittura » cherche à fixer certaines règles mises en pratique par les Italiens depuis quelques décennies : le peintre doit non seulement traduire la personnalité du modèle, mais aussi signifier habilement son rang social, et en quelque sorte sa dignité particulière ; il importe enfin que la figure soit transcrite dans ses traits généraux, dans ce qu'elle a d'universel.

Plus que Léonard de Vinci – dont « la Joconde » (1508) associe une figure en buste derrière un parapet et un fond de paysage aux lointains évanescents, plus que Raphaël qui laisse pourtant avec « Baldassarre Castiglione » (1515) le symbole vivant de la sérénité humaniste, c'est Titien qui parviendra à unifier avec le plus d'aisance profondeur psychologique et prétention sociale, voire symbolisme politique. L'influence de ses portraits sera considérable, en particulier chez Velázquez, et jusqu'à l'époque romantique,

La difficulté du portrait provient donc, de ses exigences quelque fois antinomiques : faire une œuvre d'art, mais aussi capter la ressemblance, représenter une fonction sociale tout en laissant la place à l'individu qui l'occupe. Saisir dans l'instant un visage tout en faisant apparaître la vérité intemporelle du caractère, délicat mélange d'individuel et d'universel, instant et éternité.

Définition du portrait

Portrait : « représentation en peinture ou en dessin seulement, ou d'un homme ou d'une femme, faite de manière à pouvoir au premier coup d'œil, y reconnaître la personne quand on l'a connue auparavant... Les plus habiles peintres d'histoire ne sont pas toujours ceux qui réussissent le mieux à faire le portrait mais ils y réussissent mieux qu'un peintre de portraits ne réussit à peindre l'histoire.

L'essence de l'art à peindre le portrait n'est pas précisément de saisir une ressemblance grossière, trait pour trait, un peintre médiocre peut avoir ce talent ; mais elle consiste à bien exprimer le véritable tempérament, le caractère distinctif, l'air et la physionomie des personnes, de manière à y lire ce qu'on lit sur le visage même de la personne vivante. Chaque personne a un caractère distinctif qu'il faut saisir, prendre toujours le moment, la

position la plus avantageuse de la personne... Lorsque le modèle a quelques défauts, il faut savoir prendre le côté qui n'en a pas, si ces défauts ne sont pas essentiels pour faire connaître la personne même, s'ils sont nécessaires on doit les adoucir, les flatter un peu ; mais cette indulgence ne doit pas être poussée au-delà des bornes, ce serait un tableau, non un portrait. »

Dom Pernety, Dictionnaire portatif de peinture, 1756

Portrait : « en latin : imago : image, ressemblance ; je pense que ce mot vient plutôt de tractus, participe de trahere : tirer ; tirer le portrait de quelqu'un, c'est tirer sur le dessin ou sur la toile les traits de la personne, c'est copier exactement les linéaments du visage. Autrefois, on disait portraiture, pour dire traité des traits, de la physionomie, et même des parties du corps humain. C'est, en effet, un traité de dessin. Quand la figure est ressemblante, on dit que la personne est rendue trait pour trait, voilà sans doute, d'où est venue pourtraiture, portraiture, portrait. »

Victor-Augustin Vanier, Dictionnaire grammatical et philosophique de la langue française, 1836.

Portrait : « se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de physionomie...

Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour la faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels.

Le genre du portrait, dans quelque art que ce soit, témoigne d'un intérêt pour l'individuel ; ce n'est pas seulement l'être humain en général, ou tel type de toute une espèce, que rend le portraitiste ; c'est telle personne en tant qu'elle est elle-même (et ceci, même si au travers de l'individu transparaît une idée de portée générale : le portrait ne s'y réduit pas). »

Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, 1990

Le portrait d'apparat

Le portrait d'apparat possède un rôle politique majeur en tant qu'élément de représentation du pouvoir. Dans ce premier sens, il remplit la fonction de l'effigie dont on trouve la définition dans l'article « portrait » de L'Encyclopédie de Diderot :

« L'effigie est pour tenir la place de la chose même, l'image est pour représenter simplement l'idée. La figure est pour en montrer l'attitude et le dessin. Le portrait est uniquement pour la ressemblance. »

L'effigie présuppose l'identité absolue du représentant et du représenté, dont il prend la place. Une telle identité est bien signifiée dans les époques de troubles où spontanément on renverse et mutile les représentations symboliques (statues, tableaux...), de même dans l'accomplissement de rites, de cérémonies ou dans l'antique coutume d'exécuter la sentence sur une effigie du coupable absent.

La fonction substitutive du portrait est ici particulièrement évidente. Elle a une fonction politique et diplomatique. Ce type de portrait a sa place partout où la puissance de l'Etat doit être rendue présente : dans les cours étrangères, les ambassades, les châteaux...

Il en est aujourd'hui de même avec la photographie du Président de la République.

En ce sens, le portrait n'est pas simple reproduction : le représenté est présent dans l'image lui-même. Le monarque n'est pas représenté comme individu, mais comme porteur d'une fonction. Le pouvoir politique est présent même en l'absence physique du roi.

Dans un portrait d'apparat, on pourra distinguer :

- le « corpus politicum » (fonction du représenté)
- le « corpus naturale » (corps du représenté).

A propos du portrait du roi Louis XIV peint par Hyacinthe RIGAUD en 1701, qui deviendra le canon absolu de la représentation royale dans toute l'Europe à cette époque, le caricaturiste anglais William MAKEPEACE THACKERAY dans le Paris Sketch Book réalisera un dessin mettant en scène la distinction entre la fonction et le corps du roi en faisant apparaître les attributs comme quelque chose d'étranger, de contraire à l'individu.

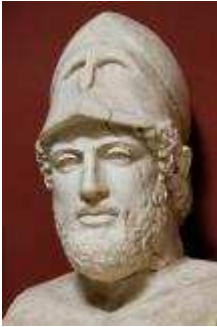
J-P. B

4

Le portrait dans l'art européen

I. LES ORIGINES DU PORTRAIT : LA GRÈCE ET ROME

L'art de la Préhistoire représente essentiellement des animaux traités le plus souvent avec un réalisme frappant qui contraste avec la rareté et le schématisme des figures humaines.



Il faut attendre le Ve siècle av JC pour voir les personnages hiératiques et stylisés des premières grandes civilisations, -Mésopotamie, Égypte-, faire place en Grèce classique à des représentations alliant respect minutieux de la ressemblance anatomique et harmonie des proportions.

À côté de statues en pied grande nature ou monumentales destinées au culte des Dieux et à l'exaltation de la cité, on voit alors apparaître les premiers portraits d'hommes illustres.

Le Portrait de Périclès par Crésilas qui fut érigé sur l'Acropole en 430 av. J.-C. nous montre des traits réguliers et symétriques conformes à l'idéal du canon classique. La noblesse idéalisée du visage illustre plus l'archétype

du grand stratège et du chef, incarnant les valeurs de courage et de sagesse dans l'âge d'or de la démocratie athénienne, que les traits réels du personnage.

Avec le développement d'un art privé à l'époque hellénistique du IV^e au I^{er} siècle av. J.-C., l'on voit naître ce que l'on nommera **"portrait"** au XVII^e siècle : la représentation d'une personne précise où la figure est traitée de manière assez réaliste pour la reconnaître, ce qui n'exclue pas une certaine idéalisation. La représentation du visage se fait donc plus individualisée, à des fins honorifiques ou funéraires. Au IV^e siècle av. J.-C., à la suite du portraitiste d'Alexandre, Lysippe de Sicyone, se répandent ainsi des portraits grecs plus "physionomiques" ; à la fois offrandes aux Dieux liées au culte des ancêtres et exaltation des vertus et de la richesse du commanditaire, ils marquent les ambitions politiques et sociales d'une famille. La



Portrait d'Aristote
Copie romaine de période impériale (I^{er} ou II^e siècle ap. J.C.) d'un bronze perdu réalisé par Lysippe de Sicyone (395-305 av J.-C.).



Togatus Barberini
Patricien portant les bustes des ancêtres, fin du I^{er} siècle av JC, Palais des conservateurs à Rome.

question de la ressemblance est donc à comprendre ici dans un équilibre entre imitation de la nature et figure idéalisée ou expressive incarnant un type de caractère ou de vertu, comme dans ce **Portrait d'Aristote** d'après Lysippe, type même du philosophe au grand front plissé par la réflexion.

Les enjeux de toute l'histoire du portrait sont ainsi déjà posés : oscillants entre naturalisme et idéalisation, caractérisation psychologique et purisme esthétique, volonté d'inscription dans l'histoire des hommes et désir d'éternité.

Selon Pline, historien romain du I^{er} siècle, le frère de Lysippe, Lysistratos, réalisa des modèles de cire à partir d'empreintes en plâtre avant d'y couler le bronze, créant ainsi des effigies aux traits exacts du défunt. Cette histoire témoigne du réalisme accru des portraits dans le monde gréco-romain et de l'intérêt particulier des Romains pour ce type de représentations où bien souvent la tête ou le buste seuls sont figurés. Même si l'influence grecque reste

primordiale, -le nombre de copies romaines en marbre de statues grecques en témoigne-, elle se mêle à la tradition romaine voire étrusque du masque mortuaire et de l'effigie de pierre très réaliste qui s'en inspire. Les Romains attachent en effet une importance particulière à ces bustes des ancêtres placés dans l'atrium et voués au culte familial. Portés lors des processions, ils symbolisent et prouvent l'appartenance à la noblesse patricienne en attestant une filiation qui remonte aux premiers citoyens de Rome. La fonction politique de ces portraits marquant l'appartenance à une classe dominante va culminer sous l'Empire, l'effigie de l'Empereur lui permettant d'appuyer son pouvoir et de se substituer symboliquement à lui dans chaque province de l'Empire. La divinisation d'Auguste ne fait que renforcer le pouvoir symbolique

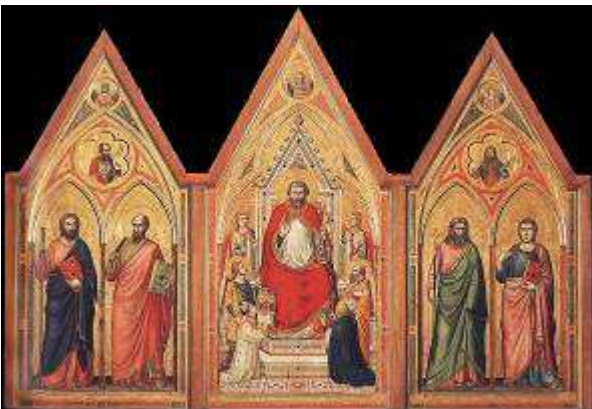


Portrait de femme,
120-130 ap. J.-C.
Bois de cèdre peint à
l'encaustique et doré
(42x24cm), Musée du Louvre.

de ces statues qui deviennent objets de culte. L'**Auguste** de Prima Porta nous montre l'Empereur victorieux en armure assimilé au Dieu de la guerre Mars, en pied et idéalisé selon les modèles de la statuaire grecque. À côté de ces statues de propagande politique, on trouve aussi des monnaies frappées de l'effigie des Empereurs. La fonction privée du portrait demeure à l'époque impériale : prolongement de l'identité du défunt après sa mort, support de mémoire ou objet votifs comme les camées en médaillons posés sur les sarcophages. Peu de peintures ont été conservées mais les sources littéraires mentionnent leur rôle important chez les Grecs et les Romains. Les magnifiques portraits du Fayoum, -plus de huit cents dans l'Egypte romaine du I^{er} au IV^e siècles-, constituent un des rares témoignages picturaux qui nous reste du portrait individuel intime dans l'antiquité. Utilisés comme substituts de masques funéraires, certains spécialistes supposent cependant qu'ils ont été peints du vivant même des sujets et placés dans leur maison. Synthèse des traditions romaines et égyptiennes, ils furent insérés dans les bandelettes de la momie au niveau de la tête afin de pérenniser l'apparence du défunt dans son voyage vers l'au-delà. Peints sur bois à l'encaustique qui leur donne brillance et

texture, ces portraits anonymes dégagent une impression de vie exceptionnelle et particulièrement touchante par la vérité de l'expression et la brillance du regard au doux modelé. Jeunes-gens ou enfants, ces images à la fois si proches et si lointaines semblent échapper au temps...

II. L'ÂGE D'OR DU PORTRAIT, LA RENAISSANCE : la conquête du réel



Giotto : **Le triptyque Stefaneschi**
(recto). Vers 1330. Tempera sur
bois, 220 x 245 cm. Vatican.
Pinacothèque et détail.



Auguste de Prima Porta,
14 ap. J.-C.
2,06 m, Vatican.



Tomaso Masaccio
*La Trinité de Santa
Maria Novella*, 1425-28
fresque, 667 x 317 cm

Dès la période gothique, au XIV^e siècle, le portrait réapparaît dans la peinture après une éclipse de près de 1000 ans dans l'art chrétien médiéval essentiellement religieux. Les artistes toscans, à la suite de Giotto, reviennent vers 1300 vers un art plus réaliste dans la conception de l'espace, des formes et des volumes, mais aussi des sujets. On voit alors apparaître des portraits de riches donateurs agenouillés en prière ou en adoration dans des fresques ou des polyptiques, portraits votifs placés dans des chapelles et destinés à assurer leur salut après la mort.

Intégrés à des Saintes conversations autour du Christ ou de la vierge en gloire, le donateur, fragment de réalité intégré à la scène religieuse, apparaît plus petit que les Saints, dans une échelle de proportion symbolique, comme ici le cardinal Giacomo Stefaneschi. Les portraits de donateur vont perdurer à la Renaissance avec l'évolution de ces compositions hiératiques par l'articulation de plus en plus homogène de l'espace sacré et de l'espace profane. On peut ici en voir une évolution décisive à travers l'invention de la perspective linéaire par l'architecte Brunelleschi et le peintre Tommaso Masaccio

vers 1425. Celui-ci appuie désormais la hiérarchie symbolique sur la rhétorique d'un espace quantifiable organisé par le cadre architectural illusionniste. Les donateurs sont agenouillés devant la chapelle et au-dessus d'une tombe en trompe-l'œil. Créant un lien entre l'image et le spectateur qui déambule dans l'église, ces portraits constituent aussi des traits d'union entre l'humain et le divin dans la profondeur, et la mort et la résurrection dans la hauteur. Surplombant un gisant en forme de squelette, la promesse s'ouvre à eux à travers la Trinité unie sous la voûte à caissons.



Auréus d'Antonin Le Pieux,
Rome, II^e siècle.



Portrait de Jean le Bon
roi de France
(De 1349 à 1364)
Détrempe sur bois
55,5 x 34 cm
Musée du Louvre.



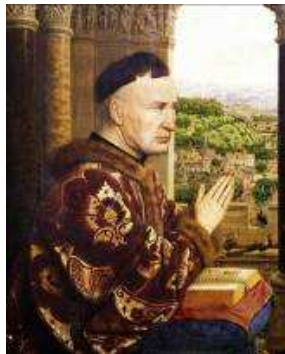
Piero della Francesca (1412/20-1492)
*Federico da Montefeltro et Battista
Sforza*
1472
Tempera sur bois
47 x 33 cm chacun
Musée des Offices, Florence.

À côté des portraits de donateurs intégrés à une scène religieuse on retrouve dès 1360 des portraits autonomes inspirés des composantes de la période antique redécouverte en cette "prérenaissance" : portraits funéraires ou portraits royaux, comme ici Jean le Bon, réinterprétant le modèle du portrait impérial de profil transmis à travers les monnaies romaines. Ces schémas de composition perdureront jusqu'au Quattrocento avec le plein épanouissement de la Renaissance en Flandres et en Italie, comme en témoigne le fameux portrait double du Duc d'Urbino Federico de Montefeltro et de son épouse Battista Sforza par Piero della Francesca.

Parallèlement, les artistes flamands inventent une peinture au plus près des apparences, grâce à un dessin méticuleux servi par l'invention de la peinture à l'huile et à une approche empirique de la perspective que Jan Van Eyck déploie ici dans **La Vierge au Chancelier Rolin**. Nicolas Rolin (1376-1462), chancelier du duc de Bourgogne Philippe le Bon, prie l'Enfant Jésus qui le bénit, assis sur les genoux de la Vierge couronnée par un ange. Ici le sacré et le profane sont unis dans un même espace homogène, salle de palais ouverte sur un paysage réaliste. Le réel étudié dans le moindre détail des textures, des couleurs et des effets optiques de la lumière inclut le visage précisément décrit du chancelier, qui fait face aux figures divines de Jésus et de Marie. *Cette observation minutieuse du modèle*, - peut-être appuyée sur l'usage précoce de la chambre noire, comme l'a théorisé le peintre David Hockney -, est documentée par des dessins réalistes à la ligne de contour très précise, comme dans ce portrait du Cardinale Niccolo Albergati par Van Eyck en 1431.



Jan Van Eyck (1390-1441)
La Vierge au chancelier Rolin, 1435
Huile sur bois
66 x 62 cm
Paris, Musée du Louvre.



Van Eyck (1390-1441)
Portrait du Cardinal Niccolo Albergati, vers 1438
Huile sur bois et pointe sèche
1431, 37 x 24,5 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum.



Dans ce type de composition, Van Eyck et ses contemporains mettent en place un schéma qui influencera toute l'histoire du portrait : *une vue en buste, souvent de 3/4, sur un fond sombre ou dans un intérieur ouvrant par une fenêtre sur un paysage urbain ou de campagne*. On peut aussi noter qu'il n'y a pas d'idéalisation chez les Flamands, mais un sens aigu du réel. Celui-ci répond au goût de la bourgeoisie pour une peinture miroir de la réalité concrète et quotidienne, bien qu'imprégnée de symbolisme religieux; le *premier portrait en pied dans un intérieur contemporain*, "Les Epoux Arnolfini", peint en 1434 par Van Eyck, illustre cette nouvelle conception de la peinture. Cette composition subtile où le peintre apparaît comme témoin dans le miroir, inspirera Velázquez dans "Les Ménines" deux siècles plus tard, et bien d'autres encore.



Jan van Eyck (1390-1441)
Les Epoux Arnolfini
1434
82,2 x 60 cm
Londres, National Gallery.

Diego Velázquez (1599-1660)
Les Ménines
1656
318 x 276 cm
Madrid, Musée du Prado.





Détails des portraits dans le miroir, à la place du spectateur : le peintre et un témoin chez Van Eyck, le roi Philippe IV et la reine Marie-Anne chez Velázquez.

III. ÉVOLUTION DU PORTRAIT COMME TÉMOIN SOCIAL ET HISTORIQUE, DE LA RENAISSANCE AU XX^{ème} SIÈCLE : mettre en scène les apparences

À la fin du XVe siècle, le portrait est devenu un genre essentiel dans l'art occidental et se répand largement aussi bien dans la noblesse que dans la bourgeoisie.

Sa fonction sociale évidente demeurera comme marqueur des classes dominantes et signe de l'enrichissement des commanditaires, mais aussi de ses intérêts et de sa culture, notamment à la Renaissance, en plein essor de l'humanisme.

Le Portrait des Ambassadeurs de 1533 par Hans Holbein le jeune associe la nature morte et un double portrait en pied dans un savant jeu de symboles et de significations. Portrait de cour de deux ambassadeurs de France à Londres, il fut peint pour le château de Jean de Dinteville et commémore la visite de son ami George de Selve en 1533. Allusions à la culture humaniste, philosophique, scientifique et religieuse des deux hommes, livres, instruments de mesure et de musique peints en trompe-l'œil montrent leur commune curiosité intellectuelle et leur tolérance vis-à-vis des idées de la Réforme protestante comme en témoigne le livre de cantiques luthériens. Le crâne en anamorphose et le crucifix caché derrière le rideau en haut à gauche du tableau ajoutent une dimension mystique en forme de vanité et de méditation spirituelle.



Hans Holbein le Jeune (1497-1543)
Le Portrait des Ambassadeurs
1533
Huile sur bois
207 x 209,5 cm
Londres, National Gallery.

En Italie, le portrait évolue également au XVI^{ème} siècle vers des mises en scène du commanditaire dans l'exercice de ses fonctions ou de ses activités intellectuelles, où décor intime et objets personnels jouent un rôle symbolique. Les compositions de portraits en buste de type flamand sont élargies afin d'intégrer les mains et de montrer le modèle dans une posture révélant son activité et son caractère.

Les portraits de collectionneurs comme celui de l'antiquaire romain Jacopo Strada par Titien en 1567-68 montrent l'engouement pour l'érudition et la collection des œuvres antiques. La place prépondérante du portrait dans les pays protestants enrichis par le commerce et l'artisanat témoigne de l'importance de la mise en scène sociale dans la bourgeoisie, notamment à travers le développement des portraits collectifs dont l'expression culminera au XVII^e siècle dans les Provinces-Unies. Portraits de groupes familiaux ou de corporations apparus dès le XVI^e siècle, ils montrent par leur grand format l'importance de ces types d'organisation, piliers de la société urbaine marchande des pays du nord.



Cornelis Anthonisz (vers 1505-1553)
Banquet de la guilde d'Amsterdam
 1533
 Huile sur bois
 130 x 206,5 cm
 Amsterdam, Historisches Museum.



Vecellio Tiziano (1490-1576)
Jacopo Strada
 1567-68
 125 x 95 cm
 Vienne,
 Vienne, Kunsthistorisches Museum

Le fameux tableau de Rembrandt "La Ronde de nuit" de 1648, commande de la guilde des arquebusiers, en donne un exemple fameux. Il fait évoluer le caractère hiératique des portraits antérieurs en insufflant vigueur et spontanéité à cette déambulation des officiers en forme de parade par la remarquable animation des ombres et des lumières et par la virtuosité et l'ampleur de la composition.



Rembradt van Rijn (1606-1669)
La Compagnie de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch, dite La Ronde de nuit
 1642
 Huile sur toile
 363 x 437 cm
 Amsterdam, Rijksmuseum.

Ce portrait historié répond ici à l'ambition de la peinture de cour et des portraits d'apparat portée par les artistes les plus célèbres de leur temps : Diego Velázquez pour Philippe IV en Espagne, Hyacinthe Rigaud pour Louis XIV ou Pierre Paul Rubens en l'Europe... Ce type de portraits met en scène le pouvoir du Roi ou des princes dans de grandes compositions en pied, équestres, ou dans des scènes historiées où la mise en scène déploie les fastes et les symboles du pouvoir absolu.

Cette tradition sera reprise jusqu'à nos jours -à travers le portrait peint ou photographique- et de nombreux exemples en jalonnent l'histoire des monarchies aux républiques.

On peut citer pour la peinture espagnole **Le Portrait équestre et allégorique de Philippe IV** par Velázquez en 1645, ou **La Famille de Charles IV** peinte en 1798 par Francisco de Goya y Lucientes.



Diego Velázquez (1599-1660)
Portrait équestre de Philippe IV
1645
Musée des Offices, Florence.



Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)
La Famille de Charles IV
1798
280 x 336 cm
Museo Nacional del Prado, Madrid.

Velázquez associe au Roi sur son cheval cabré qui évoque les statues d'Empereurs romains tous les signes et les symboles de la puissance royale et militaire : bâton de commandement, armure d'apparat, allégories porteuses de la couronne de lauriers...

Goya peint de manière plus ambiguë la Famille Royale se contemplant dans le miroir aux côtés du peintre comme un écho aux **Ménines** de Velázquez dans un tableau grandeur nature où le narcissisme se révèle dans sa terrible vanité.

Un exemple frappant de *mise en scène du pouvoir absolu* pourrait être ce portrait de Napoléon Ier par Ingres en 1806. Napoléon s'y réclame à la fois de la tradition antique -lauriers, aigle, décor- et religieuse -hiératisme extrême et une géométrie évoquant les Christ Pantocrator-, tout en reprenant les insignes de la monarchie -manteau pourpre doublé d'hermine, trône, posture de commandement...-.



Jean Auguste Dominique Ingres (178-1867)
Napoléon sur le trône impérial
1806
259 x 162 cm
Paris, musée du Louvre.



Jean Auguste Dominique Ingres (178-1867)
Louis-François Bertin
1832
116 x 95 cm
Paris, musée du Louvre.

Il est frappant de constater que Ingres le néo-classique a aussi su *portraiturer l'esprit d'une époque et les changements de son temps à travers de remarquables portraits de bourgeois comme celui de Monsieur Bertin peint en 1832 et jugé à l'époque trop naturaliste*. Edouard Manet fut un des premiers à apprécier cette figure d'éditeur influent, homme opulent aux mains crochetées sur les genoux comme des serres, en tant que symbole de la bourgeoisie prospère et triomphante sous la Restauration.

Le portrait gardera jusqu'à nos jours sa fonction de mise en scène de l'individu dans un contexte social, même si l'art contemporain jouera à inverser les paradigmes du portrait, entre anonymat et célébrité, intimité de l'image et monumentalité du format, neutralité de la photographie et picturalité expressive, comme dans les séries sur les stars sérigraphiées par Warhol ou les grands portraits à partir de photographies personnelles de Chuck Close. La personnalité de son ami, ici le musicien Philippe Glass, présenté de manière anonyme sous un simple prénom, semble se révéler ou disparaître en fonction du point de vue sur la peinture hyperréaliste, elle-même mise en question en tant que medium.

On pourrait aussi citer le travail sur la perte de l'identité, la mort et l'oubli fait par Christian Boltanski à partir notamment de photographies d'inconnus ou de disparus. Dans son installation "Autel du Lycée de Chases " de 1988, les photos d'élèves juifs de 1931 retrouvées dans des archives renvoient à la rencontre entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre trace et disparition, dans le tragique de l'oubli et de l'Histoire suggéré par la froideur des matériaux et le flou des visages à demi effacés.



Chuck Close (1940-)
Phil
 1969
 Acrylique sur toile
 274 x 213 cm
 New York, Whitney Museum of American Art.

IV. LE PORTRAIT PSYCHOLOGIQUE DE LA RENAISSANCE AU XX^e SIÈCLE : exprimer l'émotion au-delà de la "peinture-miroir"

L'émotion suscitée par l'œuvre de Boltanski nous invite à considérer un aspect primordial du portrait depuis ses origines : comment l'immatériel de l'âme, de l'esprit, des sentiments sont saisis par l'artiste afin de donner vie au portrait au-delà de la vérité des apparences.

Dès la fin du XVe siècle en effet, les peintres italiens cherchent à exprimer le caractère du modèle, préoccupés de l'effet de naturel lié au mouvement et à l'expression.

Christian Boltanski (1944-)
Autel du Lycée de Chases
 1988
 Installation avec 31 boîtes en métal, 6 photographies, 6 lampes de bureau à pince, Musée d'art contemporain de Los Angeles.



Léonard de Vinci est probablement le premier à étudier systématiquement les sentiments dans ses dessins et ses textes, et à réfléchir sur l'adéquation entre le modèle, son expression, son attitude corporelle et l'intention de l'artiste. Son influence sera déterminante.



Léonard de Vinci (1452-1519)
Têtes
Dessins, sanguine, pierre noire sur papier
Entre 1480 et 1500 environ.

Ses recherches fameuses sur le sourire font ainsi partie d'un ample travail sur les mouvements de la psychologie et de la physiologie, sur l'étude de l'anatomie, de la mécanique des os et des muscles. Il tente vraiment d'insuffler la vie à la peinture... Le pouvoir magique de l'image prend ici son sens moderne en alliant l'imaginaire à la science, mais il s'ancre néanmoins dans les origines les plus archaïques de l'art. De nombreux mythes, légendes et récits témoignent ainsi du désir de l'homme de recréer artificiellement la vie, avec l'interdit qui s'y rattache : fétiches, effigies, idoles proscrites ou icônes vénérées, créatures de rêve ou de cauchemar, de Pygmalion à Frankenstein ou Dorian Grey. Les chimères promises par les nouvelles technologies numériques, manipulations biomécaniques ou génétiques en montrent l'actualité dans l'imaginaire collectif comme en témoigne le succès récent du film Avatar...

Dans la Joconde, mythique sujet de fascination, trop souvent vue et pas assez regardée, Léonard utilise ses connaissances anatomiques et y ajoute le mystère du sfumato pour créer un sourire à l'expression flottante et fluctuante, à l'évanescence mystérieuse. Dans le fondu d'un clair-obscur issu de nombreux et infimes glacis colorés, elle subjugue encore comme l'essence d'une présence intemporelle.

Le tableau le plus célèbre au monde est le portrait d'une femme qui dépasse le contexte de son histoire, le premier, et l'un des rares, à exprimer une présence si vivante qu'elle communique au regardeur sa sérénité diffuse à travers une expérience méditative prolongée par le paysage comme monde intérieur.



Léonard de Vinci (1452-1519)
La Joconde
Portrait de Mona Lisa
Entre 1503 et 1506,
Huile sur bois
77 x 53 cm
Musée du Louvre Paris.

La chair de la figure s'incarne donc désormais dans la matière picturale elle-même, tout particulièrement lorsqu'elle offre les possibilités de recouvrements, transparences ou opacités, empâtements vigoureux ou glacis subtils, que l'invention de l'huile permet à partir du XVe siècle. Léonard, Raphaël, et surtout les vénitiens Bellini, Giorgione ou Titien en donneront une expression troublante de sensualité.



Le Titien
Portrait du Pape Paul III
1543
106 x 85 cm
Musée Capodimonte, Naples.

L'incarnat dont parle Hegel à propos de Titien est cette capacité de la couleur, délicate nuance de garance mêlée de reflets ocres clairs, à figurer l'éclat de la peau et le frémissement de la veine qui palpite ; l'art du peintre est alors de capter l'esprit derrière l'enveloppe des apparences.



Egon Schiele (1890-1918)
Autoportraits
1910 - 1911



Francis Bacon (1909-1992)
Autoportrait
1969

On raconte que lorsque Titien fit sécher cette peinture sur une terrasse, de nombreux courtisans vinrent saluer le pape Paul III tant son portrait semblait vivant.

C'est donc aussi la matière et la personnalité de la touche picturale qui insufflent la vie au portrait au-delà de la perfection du dessin. C'est le secret des grands maîtres qui explorèrent souvent leur propre âme dans des séries d'autoportraits où ils pouvaient observer les expressions les plus diverses de leur propre visage. On doit ici citer Rembrandt qui produisit plus de soixante autoportraits peints, dessinés ou gravés ; on peut y voir encore une recherche sur les expressions du visage dont l'académisme naissant du XVIIe siècle systématisera l'apprentissage auprès des jeunes artistes.

Mais c'est aussi une introspection autobiographique que nous livre Rembrandt, à travers les succès puis les vicissitudes de la fin de sa vie, marquée par des drames intimes et par la ruine. Ses derniers portraits nous montrent la fragilité et la souffrance inscrites dans les traits du visage et les touches épaisses qui le façonnent tout en semblant le menacer. Il faudra attendre le romantisme mais surtout l'Expressionnisme à la fin du XIXe siècle pour retrouver une telle intensité d'expression. Van Gogh est le digne héritier du grand peintre hollandais comme le prouve sa série de plus de quarante autoportraits entre 1886 et son suicide en 1889, une introspection obsessionnelle qui nous montre son évolution vers la folie. La touche nerveuse et la saturation de la couleur poussée vers l'irréalisme strient et structurent le visage comme par l'émanation des ondes mentales qui rayonnent autour du regard perçant.



Rembrandt van Rijn
Autoportrait
1659
84 x 66 cm
National Gallery Londres

Le choc des complémentaires, oranges et bleus, rouges et verts, exprimait pour Van Gogh "les terribles passions humaines", il apporte ici la violence et le malaise tout en créant une harmonie où la peinture devient autonome. Le portrait et la mort vont souvent se rejoindre encore au XXe siècle mais dans un retournement du rôle propitiatoire de l'image avec la perte de l'idéal, la "mort de Dieu" annoncée par Nietzsche, et les tragédies de l'Histoire.



Vincent Van Gogh
Autoportrait
Automne 1887
44 x 35,4 cm
Musée d'Orsay Paris.

Dans cette désillusion, la figure humaine tend à s'effacer chez nombreux artistes ; lorsqu'elle perdure et résiste, on la trouve souvent fragmentée, disloquée ou déformée. De la centaine d'autoportraits expressionnistes du Viennois Egon Schiele avant 1914, aux visages écorchés de Francis Bacon qui semblent émerger du chaos de la seconde guerre mondiale, l'identité résiste aux vertiges d'une plongée dans les méandres les plus obscurs de la psyché humaine que la psychanalyse fait émerger à la même époque. Au-delà de la défiguration effrayante, de la matière torturée, de la peau ouverte, l'être sensible s'offre ici dans une totale mise à nue.

Pour conclure *le portrait reste un enjeu crucial de l'art et de la peinture actuels, comme une exploration du visible et de l'invisible dans la quête difficile d'une vérité qui fuit sans cesse comme en témoignait déjà Baudelaire en 1859 dans son "Salon": "Le portrait, ce genre en apparence si modeste, nécessite une immense intelligence. Il faut sans doute que l'obéissance de l'artiste y soit grande, mais sa divination doit être égale. Quand je vois un bon portrait, je devine tous les efforts de l'artiste, qui a dû voir d'abord ce qui se faisait voir, mais aussi deviner ce qui se cachait."* Ce "caché" que le peintre chinois en exil Yan Pei Ming poursuit dans ses immenses portraits : *"Je m'intéresse à ce caractère invisible, absent de l'homme dans son comportement, au fil des contextes, des circonstances et des événements, à l'humanité qui lui échappe : l'homme invisible dans son humanité. Je me suis intéressé à l'homme en général. Mon travail peut être considéré comme une sorte de portrait universel. Ce que je peins, c'est en fait l'humanité. Cependant, plus je crée des têtes, moins je comprends ces gens."*

Peindre, créer, pour comprendre, chercher sans fin le visage de l'homme, pour conquérir, un jour enfin, son humanité...



Agnès Varda et JR, "Visages Villages", film, juin 2017
Affiche et photogramme du film : *Janine devant sa maison.*



Yan Pei Ming, vue de l'exposition de 2009 *Paysages d'enfance*
Centre Ullens pour l'art contemporain Pékin.

5

les portraits du musée Goya

Francisco Zurbaran et son atelier (1598-1664)

Portrait d'Alvar Velázquez de Lara

Vers 1650

Ce grand portrait en pied, déposé par le Musée du Louvre en 1959, faisait partie d'une série consacrée aux infants de Lara en provenance de la maison d'Arias de Saavedra à Séville. Zurbarán et son atelier ont ainsi illustré la légende castillane du Xe siècle (v. 974 Apr. J.C.). Insulté par ses neveux (les sept fils de Gonzalo Bustos, seigneur de Salas et de Lara), Ruy Velázquez les livre aux Maures qui les décapitent à Almenar. Almanzor, calife de Cordoue, retient prisonnier Gonzalo Bustos qui constate la fin tragique de ses enfants lorsque leurs têtes lui sont présentées. Le captif séduit alors la fille du calife, et leur fils, Mudarra González, issu de cette union, vengera ses demi-frères assassinés.

Le tableau de Castres dont il existe une autre version au Musée Franz Mayer de Mexico représente le cousin des infants et frère de doña Lambra. Il sera tué par le plus jeune des infants déclenchant ainsi la terrible vengeance de doña Lambra de Bureda.

Alvar (Sánchez) Belázquez de Lara porte une armure de fantaisie plus faite pour les représentations théâtrales que pour le combat. La série dont on connaît huit toiles représente les membres de la famille campés fièrement sur un fond uni. Benito Navarrete Prieto a bien démontré la source d'inspiration à travers l'estampe : une gravure de Lucas de Leyde représentant un lansquenet porte-étendard a servi de point de départ pour la composition. A n'en pas douter plusieurs séries durent exister étant donné le succès de cette geste du haut Moyen Age. Arias de Saavedra, comte de Castellar, prétendait descendre de la maison de Lara ce qui justifiait la commande auprès du peintre. Une autre série est attestée en 1690, propriété de Doña Francisca de La Fuente.

J-L. A



Francisco Zurbarán et son atelier
Portrait d'Alvar Velázquez de Lara

Vers 1650

Huile sur toile

H : 1,99 m ; L : 1,04 m

Musée Goya, Castres.

Claudio Coello (1642-1693)

Portrait de jeune madrilène

Sans date

Au fil des différents courriers échangés lors de son acquisition au début des années 1960, cette œuvre est qualifiée successivement de *Portrait de femme* ou de *Portrait de jeune femme* ; elle est intitulée ensuite *Portrait de jeune femme espagnole*, ce qui, somme toute, paraît tout à fait plausible. Toutefois, plus tard, elle est qualifiée de *Jeune fille madrilène*, ce qui demande un peu plus de circonspection quant à cette localisation, d'autant plus péremptoire que rien ne la justifie. C'est sous ce vocable qu'elle a toujours été présentée sur les cimaises du Musée Goya.

Jeannine Baticle, dans une lettre du 3 janvier 1962 adressée à Gaston Poulain, alors Conservateur des musées de Castres, est la première à mieux cerner cette peinture : « ... cette œuvre me fait penser aux peintres de l'Ecole madrilène de la fin du XVIIIe siècle, en particulier à Claudio Coello... ». Dans un courrier du 27 février 1962, Jean Lasbordes, alors Président de la Société des Amis du Musée Goya et mécène pour l'enrichissement de ses collections, écrit au Conservateur : « ... ce portrait... est ravissant de grâce juvénile et puis, il apportera dans nos salles, austères par destination, un souffle d'air frais et de féminité bien désirables... ».

Même si, depuis lors, le Musée Goya s'est notablement enrichi et plus particulièrement dans le registre du Siècle d'Or, nous ne pouvons que confirmer cette appréciation par la faveur qu'adresse le public visiteur à ce portrait. Eric Young pense qu'il pourrait peut-être s'agir du portrait de la fille la plus âgée de Coello, Juana Gregoria, née en mars 1679 de son second mariage. L'hypothèse est séduisante, certes, mais ne peut être ni confirmée ni infirmée. Seul, l'âge du modèle représenté, entre 12 et 14 ans selon toute vraisemblance, pourrait corroborer cette possibilité ; si tel était le cas, l'artiste aurait représenté sa fille peu avant sa mort, le 20 avril 1693. D'une certaine façon, cette œuvre charmante clôt la fin d'une époque ô combien prestigieuse de l'Art espagnol, celle du Siècle d'Or, en même temps que celle de son dernier et illustre représentant, Claudio Coello. Par le subterfuge d'une forme ovale sombre qui contraste avec la douceur chromatique du fond, le portrait semble en retrait par rapport au spectateur, créant une distance entre lui et le modèle, empreint d'une grâce délicate. La chevelure auburn et légèrement ondulée descend largement sur les épaules. Les grands yeux gris-verts, le nez fin et droit, la bouche bien dessinée, ajoutent au charme juvénile de cette personne. Un peu de fard sur les joues rehausse la couleur diaphane de la peau. Deux pendentifs en « goutte d'eau » ornent ses oreilles. Des rubans verts sont attachés en cascade à ses cheveux. La robe qui dénude les épaules est richement ornée de dentelles et de passementeries. Son traitement, plus en pâte et tout en liberté dans la touche, ajoute aux plissés et au volume et dénote l'aisance de son auteur. D.G



Claudio Coello
Portrait de jeune madrilène
Sans date
Huile sur toile
H : 0,756 m ; L : 0,60 m
Musée Goya, Castres.

Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)

Philippe III

1608

Pantoja de la Cruz, peintre d'histoire, portraitiste et animalier, élève de Sánchez Coello. Peintre de cour de Philippe II et de Philippe III, il réalisa la plus grande partie de son œuvre sous le règne du second. Il peignit les portraits d'une grande partie de la famille royale et ceux du roi Philippe III et de sa femme.

Philippe III porte l'habit de grand maître de l'ordre de la Toison d'or, ainsi que le grand collier à briquets où pend la Toison du bélier de Colchide.

La première chose à remarquer, c'est que nous regardons le portrait d'un roi du début du XVIIe siècle, alors que son costume d'apparat est du XVe siècle. Ceci met particulièrement en évidence la dichotomie entre l'apparence physique de l'individu, le problème de la ressemblance, et la fonction représentée symboliquement par le costume, les accessoires, la pose et l'expression du visage.

Le fond neutre permet de se focaliser sur l'individu et son costume, les couleurs, noire et rouge, participent de l'harmonie générale, et l'absence de localisation insiste sur l'aspect universel et intemporel de la fonction représentée.

Le souci du détail, notamment dans le rendu du costume, l'absence de coups de pinceau visibles, insiste sur l'illusionnisme de la représentation. L'image doit être la plus réaliste, la plus convaincante possible. L'attitude stéréotypée, l'absence d'expression insiste sur la fonction du monarque, et non sur sa personne. J-P. B



Juan Pantoja de la Cruz
Philippe III
1608
Huile sur toile
H : 2,04 m ; L : 1,025 m
Musée Goya, Castres.

Diego Velázquez (1599-1660)

Philippe IV

1634-1636

"Le plus grand peintre" selon Manet, Velázquez fut l'élève de Francisco Pacheco, puis il devint en 1623 peintre du roi. Il resta au service du roi Philippe IV jusqu'à sa mort. La facture de Velázquez "miracle de l'illusion optique", défie l'analyse et préface les audaces de l'art du XXe siècle.

« Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans compositions, j'en parlerai peu ; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser, il faut une action, alors ils auront tout le talent du peintre d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance. »
(Diderot - Salon de 1763)

Le roi Philippe IV, chasseur passionné, demanda à Velázquez de réaliser une série de portraits en costume de chasse, afin de décorer un pavillon de chasse " La Torre de la Parada ". Rubens reçut une importante commande de tableaux mythologiques afin de décorer cet endroit, et c'est Velázquez qui dû décider de leur accrochage.

On ne peut parler de portrait d'apparat, mais plutôt de portrait de roi à la chasse.

Le portrait est en pied. Le roi pose de façon très libre devant un chêne au feuillage sombre mettant en valeur son visage. Derrière, un paysage, aux teintes brunes, offre une perspective dont les lignes convergent vers le roi. Un chien est assis à son côté. Le roi est vêtu d'un habit vert brun, porte des guêtres de cuir, des gants jaunes à manchettes. A la main, un long fusil coupe en oblique le tableau. Ce portrait peut montrer l'évolution du portrait royal, par rapport au portrait de Philippe III précédemment cité. On s'éloigne de la représentation figée d'une fonction dans un espace-temps non défini, pour arriver à une représentation du roi dans une activité moins officielle, ancrée dans un moment particulier.

Le style de Velázquez peut être qualifié de « moderne » : touches visibles, grands aplats, peu de couches superposées, glacis appliqués librement, détails suggérés, empâtements uniquement sur les zones lumineuses pour mieux accrocher la lumière ambiante, travail pictural traité avec beaucoup d'aisance et de rapidité. La présence de repentirs participe de cette modernité en signifiant une recherche de la forme juste qui s'affirme par ajustements progressifs, un aspect non fini qui participe à la dynamique du tableau. En n'occultant pas le détail retouché, l'artiste présente une forme de sincérité picturale, et donne une dimension particulièrement vivante au portrait. J-P. B



Diego Velázquez
Philippe IV
1634-1636
Huile sur toile
H. : 2 m ; L. : 1,20 m
Musée Goya, Castres.

Francisco Bayeu (1734-1795)

Portrait d'homme

2ème moitié du XVIIIe siècle

Francisco Bayeu, descendant d'une famille noble aragonaise, a joui en son temps d'une très grande renommée : on le disait l'Apelle espagnol. Elève de Merclein dont il avait épousé la fille Sebastiana, il a aussi suivi, comme Goya, l'enseignement de José Martínez Luzán qui avait été le disciple de Corrado Giaquinto. Ceci explique sans doute l'influence notable d'Antonio González Velázquez, autre élève de Giaquinto, sur Bayeu impressionné par la décoration de la basilique du Pilar de Saragosse (coupole de la chapelle miraculeuse - 1753).

En 1758 Bayeu obtient une bourse de l'Académie San Fernando pour parfaire sa formation à Madrid sous la direction de González Velázquez. De retour, deux ans plus tard en sa ville natale, Bayeu reçoit de multiples commandes pour les églises (chartreuse de l'Aula Dei). En 1763, date de sa rencontre avec Rafaël Mengs, débute le programme de décoration du Palais Royal de Madrid qui se poursuit jusqu'à sa mort. De la sorte, le beau-frère de Goya évolue, au contact du peintre du roi tenant du classicisme, vers un style académique. En tant que peintre de fresques, ses meilleures réalisations sont les voûtes (Regina Sanctorum et Regina Angelorum - v. 1776) ainsi que les coupoles (Regina Apostolorum et Regina Prophetarum - 1780), du Pilar, chantier marqué par une très vive opposition à Goya. Le cloître de la cathédrale de Tolède décoré de 1776 à 1784 en collaboration avec Maella, marque le juste équilibre entre les tendances du classicisme et du baroque finissant. Peintre de la chambre en 1765, il devient directeur de la peinture à l'Académie San Fernando en 1788. Directeur général de l'Académie en 1795 il meurt la même année libérant le poste de Premier peintre que Goya pourra obtenir quatre ans plus tard.

Bayeu s'est peu exercé dans le genre du portrait, contrairement à son beau-frère. Les exemples qui nous sont connus (*Portrait de Feliciano Bayeu*, Musée du Prado) sont de grande qualité, dotés d'une approche psychologique certaine. Ainsi le *Portrait d'homme*, malheureusement non identifié en raison de l'inscription illisible sur le billet, semble conforter cette tendance. Il s'agit d'un personnage d'âge mûr, au physique engageant et à la fière allure. Son costume chatoyant, habit bleu brodé d'or et gilet rouge cramoisi, est traduit au moyen de nuances lumineuses étudiées. Le visage, soigné, ne manque pas de justesse dans l'expression bienveillante ainsi que de sensibilité. Le fond lui, laisse deviner un décor de draperies.

J-L. A.



François Bayeu
Portrait d'homme
2^{ème} moitié XVIIIe siècle
Huile sur toile
H : 0,96 m ; L : 0,75 m
Musée Goya, Castres.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

L'Autoportrait aux lunettes

Vers 1800

Esprit "éclairé", étonnamment moderne, Goya est l'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art occidental. Il fut le témoin de l'Espagne au quotidien, de ses fêtes, de ses traditions, de ses espoirs. Mais aussi de ses maux : décadence de Cour, horreurs de la guerre, injustices.

« Il peint non pas la ressemblance parfaite du personnage, mais précisément ce en quoi sa physionomie diffère de toutes les physionomies. Il peint son éclat particulier. En regardant ses tableaux au plus près, on se rend compte que toute l'apparence est un voile pictural, une espèce de carnation atténuée par l'esprit. Cette illumination que provoquent la vie et l'esprit dans la chair vivante n'avait jamais été rendue avec tant de simplicité. » Ramon Gomez de la Serna



Francisco de Goya y Lucientes
L'Autoportrait aux lunettes
Vers 1800
Huile sur toile
H : 0,62 m ; L : 0,49 m
Musée Goya, Castres.

L'autoportrait est un dialogue muet de deux regards. Cette confrontation du regard de l'artiste avec lui-même, et de l'artiste avec le spectateur, et de son double avec le public, est un genre difficile et passionnant, car si un regard peint peut avoir toutes les caractéristiques d'un regard, il ne prend vie que par le regard d'un œil vivant dans la présence d'un partenaire-spectateur avec qui s'engage un dialogue.

Le XVIII^e siècle est à la fois le siècle du dialogue, du rapport à autrui, de la sociabilité et du contact, comme il est le siècle de l'investigation psychologique et de l'analyse empirique cherchant à saisir l'être dans le multiple jeu de ses apparences à la fois individuelles et sociales, dans le miroitement de ses contradictions existentielles. Cette quête de la saisie de l'instant, ce défi de vouloir arrêter en un moment singulier et caractéristique le regard d'un autre, n'est pas sans paradoxe et, d'autant que l'autoportraitiste est contraint d'utiliser la médiation d'un miroir : paradoxe d'une médiation qui pour atteindre l'immédiateté use du détour et de la construction d'une mise à distance de soi à soi. L'identité du peintre et du modèle est soumise à une construction réflexive s'affirmant dans le caractère frontal du visage, lui-même surface où vient s'objectiver l'expérience intérieure.

Il s'agit de saisir le centre des forces et des énergies constitutives de l'individu, ce point virtuel, ce noyau de la personne qui en constitue la singularité. Il s'agit de concilier les marques extérieures, les marques contingentes de la chair et la détermination d'une subjectivité. L'autoportrait est à la fois l'instant saisi sur le vif et un ensemble de signes inscrivant l'existence du sujet dans la temporalité. Le regard de soi à soi est aussi le regard d'une existence prise dans le temps, et en dernier lieu d'une existence face à la mort. Le portrait du peintre par lui-même est d'abord clivage de l'identité et de l'appartenance comme membre d'un corps social.

Se peindre, c'est peindre l'appartenance et la différence. L'autoportrait comme représentation de soi est tout d'abord la modélisation d'une image de soi en tant qu'appartenant à un groupe social, avec ses gestes, ses habits, son mode de vie. Se voir pour être vu, se percevoir à travers une attitude qui est le signe d'une acceptation, c'est se donner une première identité, particulièrement importante au XVIII^e, pour lequel il ne saurait exister d'individu qui n'appartienne à une classe distinctive. Le « connais-toi toi-même » du miroir de Narcisse cherche à travers les signes du collectif, la présence

singulière qui habite et qui masque. Le XVIII^e siècle va trouver de plus en plus, au fur et à mesure qu'il touche à sa fin, les profondeurs d'un moi dont le double lui ouvre les abîmes.

"Un autoportrait n'est-ce pas toujours pour son auteur une image du Diable ou du Dieu ? C'est pour troquer en lui l'un ou l'autre que l'artiste se penche attentivement sur son visage" écrit Gérard Mourgue. Mais aussi par le miroir, le peintre se peint pour réfuter l'oubli, car l'autoportrait est aussi le discours même du peintre. Un autoportrait est le portrait du peintre en tant que peintre. Un autoportrait de Goya est à la fois un portrait de Goya et un Goya. Il parle peinture et de peinture. Il parle de la représentation, de ses signes, de ses gestes, de sa technique, de ses réussites comme de ses abîmes.

L'autoportrait chez Goya suppose un dialogue intime entre la moitié d'homme qui peint et l'autre moitié qui pose. L'autoportrait se pense comme une interrogation existentielle confrontant l'essence et l'apparence de l'être. Cette recherche au plus intime ne peut que nous émouvoir, chez Goya, par sa profonde humanité.

L'autoportrait de Velázquez dans « les Ménines », présente l'artiste comme le paradigme de l'artiste pensant. Quand Murillo se peint, il se présente dans un cadre officiel avec les attributs de son métier. Devant son chevalet, Goya s'interroge : « Qui est celui-là ? Qui suis-je ? » J-P B.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Portrait de Francisco del Mazo

Vers 1815-1820

Inscription sur le billet :

A Don Francisco del Mazo, calle Santander, Madrid

L'une des trois peintures acquises par Marcel Bruguiboul (1837-1842) en 1881 à Madrid représente Don Francisco del Mazo, originaire de la Peñilla de Cayón près de Santander où il naquit en 1772. Cousin germain de Manuel García de la Prada, banquier des plus influents, il était « agente de Casa » au sein de la maison du duc d'Albe en 1793. En 1804-1805, il fait partie de la Junta de Gobierno de la fameuse banque de Saint-Charles en 1785 (future banque d'Espagne) fondée par François Cabarrus, le père de Madame Tallien.

Enfin en 1815, il occupe le poste de premier comptable du Mont de Pitié des Caballejos Hijosdalgos de Madrid tout en étant lié à l'Inquisition car il occupe les fonctions d'huissier principal du Tribunal ecclésiastique de Logroño. Sur ce dernier point, il y a tout lieu de penser qu'il s'agissait d'une fonction honorifique étant donné le rôle limité de la Santa à cette époque. Par García de la Prada, collectionneur des œuvres du maître aragonais - c'est lui qui donnera **L'Enterrement de la sardine** à

l'Académie San Fernando - Goya dut connaître son modèle ; ce dernier selon toute vraisemblance s'est fait représenter à l'occasion d'une promotion sociale, peut-être son anoblissement. Leandro de Moratín, le plus grand poète du temps et ami intime du peintre, connaissait aussi fort bien García de la Prada ; nous constatons, une fois encore, les liens étroits que cultivait Goya avec ces milieux de la haute finance ainsi que des Ilustrados. En 1805, Goya écrivait à un ami qu'il fallait payer plus cher lorsque les mains du modèle, morceau de bravoure, devaient être apparentes. Francisco del Mazo n'a pas dû payer le prix le plus élevé qui se situait entre 5 000 et 15 000 réaux pour des portraits en buste ou en pied : en effet ses mains n'apparaissent pas vraiment, l'une étant cachée par le billet et l'autre glissée dans le gilet. Pourtant l'excellence de l'œuvre ne s'en ressent pas ; la facture enlevée, la palette restreinte, l'usage de noirs aux modulations subtiles font de cette image une évocation des plus vivantes. Malgré la pose quelque peu conventionnelle, le type physique de Del Mazo est parfaitement rendu ; la mâchoire massive, les yeux intelligents, le léger sourire bienveillant dans un visage coloré nous font connaître sa personnalité énergique et avisée.

Jean-Louis Augé, Conservateur en chef des musées de la Ville de Castres



Francisco de Goya y Lucientes
Portrait de Francisco del Mazo Vers
1815-1820
Huile sur toile
H : 0,91 m ; L : 0,71 m
Musée Goya, Castres.

Francisco Lacoma y Fontanet (1778-1849)

Portrait de Jean-François Cailhava

1814

Chargé par le pouvoir espagnol de récupérer au Louvre les tableaux confisqués en Espagne par Napoléon, il vint se perfectionner à Paris. Elève de David, Francisco Lacoma y Fontanet fut un excellent peintre de nature morte et un portraitiste à la sensibilité préromantique.

Les portraits de scientifiques et d'artistes sont l'expression d'époques soucieuses de traduire les progrès de la société. Ils incarnent des valeurs morales, intellectuelles, humanistes, se présentant en tant que modèle idéal à imiter.

Jean-François Cailhava est auteur dramatique (1730-1813). Il publia un « art de la comédie » et des « études sur Molière », autant d'ouvrages qui apparaissent près de lui dans le tableau.

Cailhava, dans son habit d'académicien, est représenté à sa table de travail, une plume à la main, se détournant de son ouvrage pour mieux trouver l'inspiration.

Ce parti-pris permet de donner un caractère à la fois officiel et humain au modèle.



Francisco Lacoma y Fontanet
Portrait de Jean-François Cailhava
1814

Huile sur toile
H : 0,91 m ; L : 0,70 m
Musée Goya, Castres.

Le fond représente une bibliothèque dans l'obscurité. L'essentiel des accessoires : table d'écriture, fauteuil, pages, plumes, livres, bibliothèque insistent très fortement sur la place qu'occupe la littérature chez Cailhava.

Le style du peintre Lacoma y Fontanet s'inscrit dans une facture néo-classique que l'on peut retrouver chez David ou Ingres. Rigueur de style, construction géométrique, amour du dessin et de la ligne, valeur morale en seront les caractéristiques premières. On pourra ajouter vérité des traits du visage, réalisme du modèle, du costume, des détails, une attitude simple, la simplicité du fond qui peuvent également résumer ce parti pris pictural ayant le fini et le parfait comme idéal de beauté. J-P B

Vincente Lopez y Portaña (1772-1850)
Les Enfants du Comte de Casa Flores
1804-1808

Vicente López y Portaña fut la figure la plus marquante de la peinture de cour dans la première moitié du XIX^e siècle espagnol.

Son style où se mêlent l'influence néo-classique de Mengs, de Bayeu, le goût des couleurs vives et une grande précision de sûreté dans le dessin - lui vaut d'importantes commandes : tableaux religieux, décors, portraits.

Il est le portraitiste officiel de la cour et des grandes familles. Appelé à la cour par Ferdinand VII en 1814, il remplit de nombreuses charges administratives, il s'occupe de l'école royale de peinture et surtout de la récupération des œuvres d'art dispersées par les guerres napoléoniennes et de la création du Prado dont il fut le premier directeur (1823-1826).

Ce tableau a été peint au tout début du XIX^e siècle. Le siècle précédent fut celui de la découverte de l'enfant. Ce fut le siècle de Rousseau, l'auteur de l'Emile, traité pédagogique « révolutionnaire » mettant l'accent sur la nature propre et spécifique de l'individu enfant. Auparavant, on considérait l'enfant ou l'adolescent comme un être en attente d'existence, un adulte en miniature, un être en formation. A partir du XVIII^e siècle, cette nouvelle perspective est indissociable, à la fois, d'une nouvelle socialisation de l'enfant et de son inscription dans la temporalité. L'enfant acquiert un cadre de vie qui lui est propre mais qui s'articule avec le monde des adultes.

On parlera de l'innocence de l'enfant, signe de la bonté naturelle de l'homme. Le portrait d'enfant va devenir aussi le signe d'un nouvel ordre familial.

Vicente López y Portaña peignant les enfants du Comte Casa Flores, ambassadeur d'Espagne en Autriche dépeint les différents âges de l'enfance à l'adolescence. On perçoit bien, à gauche, le bébé, un petit enfant, et un enfant habillés de vêtements amples et seyants qui leur permettent de s'adonner à toutes sortes de jeux, et à droite, deux adolescents en uniforme, dont l'un José Florez y Gutierrez de Teran porte l'uniforme de garde du corps. Il sera plus tard ambassadeur d'Espagne au Danemark. On pourra se livrer à une confrontation avec le **Portrait d'une jeune madrilène** par Claudio Coello (XVII^e siècle) et avec le **Portrait de Pierre Briguiboul** (fils de l'artiste, peint en 1882) par Marcel Briguiboul. On pourra mesurer toute l'évolution d'un genre, à travers ces trois portraits, et les différentes appréhensions de l'enfant par le regard de l'adulte.

J-P B.



Vincente Lopez y Portaña
Les Enfants du Comte de Casa Flores
1804-1808
Huile sur toile
H : 1,54 m ; L : 2,605 m
Musée Goya, Castres.

Marcel Bruguiboul (1837-1892)

Autoportrait au haut de forme et à la pipe

Avant 1861

Descendant d'une lignée de commerçants castrais, Marcel Bruguiboul séjourna fréquemment en Espagne où il se forma, d'abord à l'école des beaux-arts de Barcelone en 1854-1855, puis à l'Académie San Fernando de Madrid, jusqu'en 1857. Inspiré par l'Espagne et ébloui par les grands maîtres espagnols, il acquit de nombreuses œuvres de qualité dont les trois Goya de Castres. En 1880, il s'installa sur la terre de ses ancêtres. L'histoire des collections du musée Goya est, par conséquent, étroitement liée à la personnalité de cet artiste et collectionneur éclairé puisque c'est le legs Bruguiboul de 1893-1894 qui détermina l'identité du musée de Castres. Dans cet autoportrait présenté au salon de 1861 transparaît la personnalité complexe et originale de Marcel Bruguiboul. Ce grand bourgeois courtois mais distant s'est représenté de trois-quarts à mi-corps et assis, coiffé d'un haut de forme et d'un frac, tenant dans la main gauche gantée une pipe, en train de s'adresser au public. Pour un premier envoi au Salon, la pose naturelle, le geste expressif, le chapeau légèrement rejeté en arrière, la mise quelque peu fantaisiste, le regard qui a l'air de toiser le public, traduisent une certaine désinvolture qui choqua certains critiques.



Marcel Bruguiboul
Autoportrait au haut de forme et à la pipe
Avant 1861
Huile sur toile
H : 1,31 m ; L : 0,82 m
Musée Goya, Castres.

La composition forte habile met en valeur l'originalité du personnage vivant dans une société consciente de sa valeur, de ses prérogatives, de ses responsabilités, complétée par une éducation artistique qui refuse le conformisme.

Elle est soutenue par un camaïeu de brun-noir seulement rompu par le pourpre de l'écharpe nouée et le blanc de la pipe.

L'éclairage latéral tombe sur le côté droit du visage, accentuant l'expression quelque peu hautaine du regard et sur la main droite arrêtée dans son élan comme un "instantané".

Quelques détails nous aident à mieux cerner cet artiste aux goûts raffinés : la note insolite du gant de la main droite, la tenture aux tons fondus qui rappelle discrètement que nous sommes dans un intérieur bourgeois et enfin la présence, sur la gauche du peintre, d'un casque renversé d'escrimeur et de deux fusées de fleuret, allusion discrète à sa passion pour l'escrime, sport où il excellait.

M-P R

Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894)

Portrait de jeune fille

2ème quart du XIXe siècle

Cette magnifique jeune femme apparaît en buste, sur un fond neutre de couleur ocre doré. Le visage encadré par une chevelure bouclée noire resplendit de charme et l'expression de douceur qui émane de cette œuvre est rendue grâce à une exécution du visage et de la gorge nue dans les couleurs blanches et roses, baignées de lumière.

La robe de couleur violette et grise, bordée d'une fine dentelle blanche et le nœud dans les cheveux de même couleur que la robe, soulignent la beauté de la jeune personne qui regarde tendrement le spectateur.

La commande d'un tel portrait se faisait à l'occasion d'un mariage ou de fiançailles, cependant le modèle est de face, ce qui laisse supposer que ce portrait n'a pas de pendant, il s'agirait plutôt d'un portrait de fiançailles ou de fiançailles espérées.

Il n'a pas été possible, à ce jour, de dater ni d'identifier cette jeune beauté. Sans aucune information, il est bien difficile d'avancer une date, car Madrazo, qui fit sa première peinture historique à quatorze ans, atteint très jeune une maturité et une excellence de style. Néanmoins cette œuvre nous permet d'admirer la grande maîtrise de Madrazo dans ce genre, il est bien l'un des meilleurs et des plus prestigieux portraitistes de l'Espagne du XIXe siècle. E.H



Federico Madrazo y Kuntz
Portrait de jeune fille
2ème quart du XIXe siècle
Huile sur toile
H : 0,57 m ; L : 0,485 m
Musée Goya, Castres.

Ignacio Zuloaga (1870-1945)

Portrait de Lucienne Bréval

1909

Signée en bas à droite : « A Lucienne Bréval,
affectueusement I. Zuloaga »

Ignacio Zuloaga naît le 26 juillet 1870 à Eibar, d'un père graveur sur métaux. De 1872 à 1874, la famille séjourne à Saint-Jean de Luz pour fuir l'occupation carliste. Dès 1889, le peintre s'installe à Montmartre, s'inscrit à l'Académie libre et a pour Maître Gervex. Il fera ainsi la connaissance de Degas et Toulouse-Lautrec.

Il expose au quatrième Salon des Indépendants en 1891. En 1894, il effectue un voyage en Italie avec Santiago Rusiñol avec qui il s'est lié d'amitié ; il revient à Paris, fréquente les milieux symbolistes et rencontre Gauguin. Le 18 mai 1899, Ignacio Zuloaga épouse Valentine Dethomas. Peu à peu la notoriété le touche : il expose à la Société Nationale des Beaux-Arts plusieurs portraits dont un est acquis par le Musée du Luxembourg. 1904 date sa rencontre avec Rodin dont il sera très proche ; ils exposeront ensemble à New-York en



Ignacio Zuloaga
Portrait de Lucienne Bréval
1909
Huile sur toile
H : 0,585 m ; L : 0,535 m ;
P : 0,024 m
Musée Goya, Castres.

1909. En 1914, Zuloaga achète la maison de Goya à Fuendetodos. Admirateur passionné du maître aragonais, il peint en 1919 les décors des « Goyescas » de Granados pour l'Opéra de Paris. En 1922, il est nommé Président d'Honneur à la Commission d'Art et Décoration du Musée basque de Bayonne. Zuloaga passe la seconde guerre mondiale en Espagne consacrant les dernières années de sa vie au travail dans son atelier de Madrid. Il meurt le 31 octobre 1945. Cette œuvre fait partie d'une série de portraits dits « mondains » (1895-1898) où transparaît l'influence de Velázquez. Ce portrait intimiste, réalisé en 1908, semble nous dévoiler l'âme profonde de cette artiste ; le peintre a inscrit à droite du tableau une dédicace : « A Lucienne Bréval, affectueusement I. Zuloaga ».

Lucienne Bréval, cantatrice, de son nom véritable Lisette Schilling, est représentée dans sa robe de scène, en gitane. Cantatrice wagnérienne de renom, elle choisit de changer de répertoire en chantant Carmen à l'Opéra-Comique. Elle voulait redonner son vrai caractère de gitane à l'héroïne. Zuloaga la conseilla et dessina les costumes ; il la peignit ainsi à deux reprises. Un châle sur les épaules, ses cheveux d'ébène tombant, le modèle pose dans une attitude naturelle. Son visage lumineux éclaire la composition, aux tons plus sombres et dégage une profonde humanité. Son regard est doux mais dénote un caractère décidé. Le léger sourire qui se devine s'adresse à l'ami et au peintre qui a su magnifiquement immortaliser la beauté du visage où transparaît la force intérieure du personnage qu'elle incarnait. Zuloaga a su de la sorte échapper à une facture académique, notamment dans les portraits et les scènes de vie populaire, imposant une vision réaliste et moderne de sa peinture. R.F

Pablo Picasso (1881-1973)

Buste d'homme écrivant

1971

Le Buste d'homme écrivant a été peint à Mougins le 7 juillet 1971 et porte, au dos, la mention indiquant que ce tableau fut exécuté ce jour-là après une autre version. Picasso, tout à la fin de sa longue existence, avait entamé après la guerre, dans un style synthétisant toutes ses périodes passées, des séries consacrées au couple, au jeu de cartes, au peintre et à son modèle. Cette figure d'homme à l'œil unique, tel un cyclope, nous surprend par son ampleur, son étonnante gamme colorée ocre clair et vert pâle. Comme toujours la matière demeure très riche avec des empâtements au sein d'une facture à la fois dense et libre. Picasso reprend ici un thème ancien, celui de l'inspiration de l'écrivain et du poète comme couronné de blancs pétales. Plus que jamais, l'artiste sait aller à l'essentiel à travers cette silhouette majestueuse, proche de certaines représentations médiévales.

Jean-Louis Augé. Extrait du cat. Paribas, 1997

L'homme écrivant est accoudé à un support, figuré par deux lignes en angle obtus au bas du tableau. Sa main droite tient le crayon à la fin des deux lignes écrites sur la feuille, tandis que sa main gauche caresse une barbe bouclée. Il a suspendu son activité et nous regarde intensément de son grand œil gauche unique, l'air étonné. L'œil droit est suggéré par les cils verts qui dépassent fortement le profil. Sa bouche, charnue, représentée par deux traits épais de couleur crème,



Pablo Picasso
Buste d'homme écrivant
1971
Huile sur toile
H : 1,00 m ; L : 0,81 m
Dépôt du musée Picasso, Paris, 1992

est légèrement entrouverte. Le nez est peint de face comme de profil, un dédoublement issu du cubisme que Picasso enrichit de moyens plastiques tels la répartition de l'ombre et de la lumière. La couronne de pétales blancs qui ceint la tête est faite de larges coups de brosse et rappelle la couronne de chêne, un symbole de sagesse, remise dans l'Antiquité aux vainqueurs des joutes poétiques. Le personnage est vêtu d'un habit plissé au niveau des manches. Des coups de brosse blancs, fortement empâtés, rayonnent autour du personnage, en particulier à gauche. La composition triangulaire, solide, donne un air monumental au personnage pouvant évoquer certaines céramiques antiques. La ligne est souple, courbe (nez, barbe, manch

6

l'autoportrait, représentation de l'artiste

L'autoportrait est le plus court chemin de l'artiste à lui-même. Mais, paradoxe amusant, ce raccourci extrême nécessite une distance psychologique maximale pour éviter une complaisance, un narcissisme racoleur, une hagiographie prétentieuse que l'on retrouve dans les portraits photographiques bourgeois du XIXe siècle. Pour être la voie la plus rapide, elle n'est pas pour autant la plus facile !

Peut-on considérer comme le premier autoportrait de l'histoire de l'art l'empreinte de la main d'un homme, retrouvée sur la paroi de la grotte de Lascaux ?

Cette mise à distance de l'individu avec lui-même est-elle une conscience qui 'se réfléchit' ?

Quoiqu'il en soit, il a fallu quelques millénaires, aux artistes pour oser aborder ouvertement leur image !

Ce privilège fut longtemps refusé aux artistes. Dès l'Antiquité, ce genre est mis sous contrôle. Il est réservé à une élite. Le combat entre les pouvoirs du poète et de l'artiste peintre est lancé. Les écrits de Pline abondent en anecdotes qui le confirment et annoncent de grands débats de la Renaissance. Avant le XVe siècle, le monde chrétien maintient les faiseurs d'images dans l'ordre des techniciens aux services de l'homme et de Dieu. Il faudra du temps pour que les artistes et les sculpteurs revendiquent les œuvres, tout d'abord par la signature puis en s'intégrant dans des compositions religieuses, le plus discrètement possible et cela depuis l'époque de Giotto.

Une génération plus tard, cette réserve n'a plus lieu d'être.

Au XVIe siècle, ce phénomène se répand dans l'Europe entière de manière plus affirmée : en buste ou de trois-quarts l'artiste peintre s'adresse à une tierce personne, que l'on appelle le spectateur, la société ou l'histoire.

Certains exhibent des signes de réussite, d'autres représentent les traces du temps : vieillesse, disparitions.

Genre prolifique, en Europe du Nord et en Italie, le XVIIe siècle est l'époque où se pratique l'autoportrait ; toutes les solutions plastiques sont possibles pour affirmer son état, son sexe, du peintre religieux à celui de la cour.

Miroirs et transparences

L'outil nécessaire pour l'autoportrait : le miroir

Cet objet est considéré depuis très longtemps comme l'objet féminin par excellence. On le trouve à la ceinture des femmes du Moyen-Âge, mais déjà dès l'Antiquité il est représenté sur des fresques d'intérieurs romains.

Il a aussi été utilisé en tant qu'outil guerrier lors de la bataille de Syracuse par Archimède pour éblouir la flotte romaine et par Persée pour déjouer le regard de Méduse !

C'est à Venise au XVIe siècle, la ville du reflet, qu'est inventé le miroir en verre cristallin, plus lumineux et plus grand que les miroirs de métal que l'on connaissait

jusque-là. A partir de cette époque, le miroir devient un objet luxueux de décoration qui prend sa place dans les intérieurs bourgeois.

Les améliorations techniques du miroir au XVI^e siècle, plus grand et plus réflexif ont aidé les artistes à développer des attitudes plus libres. Un siècle plus tard, Colbert fonde la manufacture à Saint Godin après avoir dépensé des fortunes pour obtenir le secret de la fabrication de ce miroir vénitien.

Au XVIII^e siècle, une amélioration est apportée grâce au procédé de la glace coulée.

Outil utilisé pour re-produire le réel

« Regardez-vous dans une glace et vous verrez la mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre » / Propos de Cocteau.

Le miroir est à la fois un reflet, dans lequel Narcisse s'est perdu, et une porte qu'a franchie Alice aux Pays des merveilles de Lewis Carol !

Qu'il soit en métal dépoli ou en verre, cet objet a permis de re-produire le réel en le doublant ; mais de quelle réalité s'agit-il ?

Réalités-reflets d'une époque ?

Réalités-reflets d'une condition ?

Réalités-reflets d'états d'âme ?

Réalités-reflets d'un savoir-faire ?...

Piste pédagogique : les miroirs-tableaux

« J'ai recours au miroir parce qu'il faut que chacun prenne la responsabilité de se connaître ». Propos de Pistoletto

Les références artistiques sont nombreuses dans l'Histoire de l'Art, des **Epoux Arnolfini** de Jan Van Eyck, à la **Vénus au miroir** et aux **Ménines** de Vélasquez, en passant par le **Bar aux folies Bergères** d'Edouard Manet, à la **Femme au miroir** de Picasso, au miroir tableau surréaliste de Magritte, à la **Figure Couchée dans un miroir** de Bacon, aux miroirs tableaux de Pistoletto ... des mises en espaces singulières sous formes de maquettes, de collages... des recherches de solutions plastiques à réaliser avec les élèves aussi bien en classe d'arts plastiques que lors d'un travail interdisciplinaire en lien avec l'Histoire des arts sur le thème du portrait, de l'autoportrait.

Parcours proposé

Au musée Goya, c'est au travers de trois œuvres que la question de l'autoportrait va être abordée. Trois autoportraits, bien singuliers, qui déclinent différemment la notion de « réalités-reflets... ». La visite débutera avec l'autoportrait d'un illustre inconnu : Marcel Bruguiboul, qui nous permettra de découvrir les origines de ce musée dans la ville de Castres, ainsi que sa spécialisation dans la peinture espagnole. Elle se poursuivra avec la lecture d'une peinture religieuse réalisée par Francisco Pacheco, responsable du département des peintures religieuses de l'inquisition « Le jugement dernier ».

Pour finir sur le célèbre **Autoportrait aux lunettes** de Francisco de Goya y Lucientes.

Marcel Bruguiboul
Autoportrait
1860
Huile sur toile



Questionnement face à l'œuvre :

Pourquoi est-il à l'entrée du musée ?

Quels sont les liens entre ce personnage et le musée Goya ?

Comment se présente-t-il au visiteur ?

Quelles sont les 'réalités' que soulèvent cet autoportrait... en ce qui concerne l'artiste, son époque, sa condition ?

Marcel Bruguiboul (1837/1892) est issu d'une famille bourgeoise. Il étudiera la peinture à Paris et à Madrid. C'est lors de ses séjours en Espagne, qu'il achètera des peintures d'artistes espagnols dont celles de Goya. Lorsqu'il décéda, son fils unique légua à la ville de Castres en 1864 une partie de ses richesses picturales.

En 1927, la veuve de l'artiste, ayant perdu son fils, légua le reste de la collection à la ville, ainsi que la maison familiale qui est devenue le Centre des Beaux-Arts. Cet autoportrait a été présenté au Salon de 1861 à Paris, mais il a fait scandale car la personnalité de l'artiste transparaît trop !

Il se présente de trois-quarts, à mi-corps, assis, coiffé d'un haut-de-forme et vêtu d'un frac, tenant dans sa main gantée un brûle-gueule. Il s'adresse au public en l'interpellant de la main non gantée. L'éclairage latéral tombe sur le côté droit du visage, accentuant l'attitude hautaine du regard, ainsi que le geste de la main non gantée.

Dans l'arrière-plan, posés sur une chaise un casque renversé d'escrimeur ainsi que deux fusées de fleuret. Ces objets nous indiquent que ce dernier est passionné par l'escrime, sport qu'il excellait. La tenture nous rappelle que nous sommes dans un intérieur bourgeois.

Cette mise en espace du corps participe à traduire une impression d'instantanéité. Y-a-t-il une influence de la photographie dans la composition de l'image ?

L'artiste à l'origine de ce musée accueille le visiteur et l'invite par le jeu de la main à pénétrer dans le musée. De l'autoportrait identité de départ, on passe à une mise en scène de l'individu pour informer le regardeur sur les origines du lieu.

Cette appropriation de l'œuvre soulève ici un questionnement sur la manière de montrer les œuvres au public.

Francisco Pacheco
Le Jugement dernier
1611
Huile sur toile

A partir du XVe siècle, le peintre va se démarquer de plus en plus en tant qu'artiste. Nombreux sont ceux qui s'intègrent dans une scène sans demander l'aval des commanditaires.

Ici Francisco Pacheco, artiste du siècle d'Or en Espagne, présente une traduction du jugement dernier des saintes écritures. La composition est classique avec les deux mondes : la terre et les cieux. Une ligne d'horizon en arrière-plan sépare les deux mondes.

Dans la partie terrestre deux espaces séparés par l'archange Saint Michel. Ce guerrier de Dieu, aux ailes rouges, sépare les hommes : les élus sont guidés vers le paradis où le soleil est en arrière-plan et les damnés sont conduits en enfer avec un horizon en feu.

Dans le ciel, des quatre anges aux ailes noires sonnent la fin du monde. Dans les cieux, délimités par des nuages se répartissent du haut vers le bas : Dieu, au centre avec Marie et de part et d'autre l'ange de la miséricorde et celui de la justice divine. L'archange Gabriel, tient la croix de la passion. Il est placé exactement sous Dieu et au-dessus de l'archange St Michel.

Autour de l'œil de Dieu les apôtres et les prophètes avec sur le côté droit l'artiste Pacheco âgé de 50 ans. Pour réaliser cette œuvre, l'artiste s'est inspiré du **Jugement Dernier** de Michel Ange qu'il a eu la chance de voir des gravures reproduisant l'œuvre de la Chapelle Sixtine à Rome.



Qui est-il pour s'installer dans les cieux si près de Dieu ?

Né en 1564 à Sanlucar de Barrameda, il est orphelin très jeune. C'est le chanoine Pacheco, un oncle érudit qui va prendre en charge son éducation. Sa carrière d'artiste peintre démarre à Séville en 1585. En 1600, sa réputation augmente et les commandes de peintures religieuses pour des couvents de l'Andalousie fleurissent. Il crée une école de peinture dans laquelle Diego Velázquez, Alonso Cano et Francisco Herrera sont ses élèves. Cette école est très respectée car elle met l'accent sur des représentations classiques de sujets religieux.

Il donne une très grande importance au dessin et à l'étude d'après nature. Il transmet son admiration pour Raphaël et Michel Ange. En 1618, il devient vérificateur des peintures pour l'Inquisition. Il vérifie l'orthodoxie aussi bien des sujets traités que de la facture. Il écrit à partir de 1625 son Traité de la peinture (Arte de la pintura) qui sera édité après sa mort en 1649. Il y expose avec clarté les règles de représentation de la peinture, de la sculpture chrétienne.

Dans ses représentations, on reconnaît l'influence du courant-hispano-flamand et du maniérisme. Ainsi en tant serviteur des Saintes Ecritures, il met en place tout un vocabulaire religieux basé sur l'image.

Sa présence dans les cieux reflète un ego très développé ainsi qu'une croyance totale dans ce qu'il fait.

D'autres références artistiques dans l'histoire de l'Art :

° Frère Rufillus autoportrait au XIIe siècle

Initiale historiée d'un manuscrit enluminé. Genève, bibliothèque Bodmeriana.

° Agnolo Gaddi (actif de 1369 à 1396)

Autoportrait vers 1380/ tempera sur bois, 47x89 cm/ Florence, Uffizi.

° Masaccio (1401-1428)

Le paiement du tribut, autoportrait vêtu d'un manteau rouge à droite du groupe principal. Fresque de 2,5x6 m / Florence/ S Maria del Carmine, chapelle Brancacci.

° Filippo Lippi (1406-1469)

Le couronnement de la Vierge (1439-1447), autoportrait agenouillé à gauche, le menton posé sur la main/ Tempera sur bois/ 200x287cm/ Florence/ Uffizi

La dormition et l'assomption de la Vierge (1466-1469), autoportrait portant un chapeau noir dans le groupe de figures de droite/fresque/Spoletto/Cathédrale St Maria Assunta

° Roger Van Der Weyden (1399-1464)

St Luc dessinant la Vierge et l'enfant, vers 1435, autoportrait en St Luc/ Huile sur bois/137,5x110,8cm/ Boston/ Museum of Arts

° Dieric Bouts (1415-1475)

St Luc dessinant la Vierge et l'Enfant vers 1455, autoportrait en St Luc / Huile sur bois transposée sur toile/109x86cm/Collection particulière.

° Andrea Mantegna (1431-1506)

La présentation au temple vers 1460, autoportrait au fond à droite/ tempera sur toile/ 68,9x86,3 cm/ Berlin/Gemäldegalerie.

° Hans Memling (1430/1440-1494)

St Jean Baptiste, vers 1475, autoportrait au personnage qui observe derrière le pilier/ Panneau latéral d'un triptyque/ Huile sur bois/Londres/ National Gallery.

° Sandro Botticelli (1444-1510)

L'adoration des mages, 1476, autoportrait dont la figure est à droite/ tempera sur bois/ 111x134cm/Florence/ Uffizi.

° Luca Signorelli (1450-1523)

L'apparition de l'antéchrist, 1500, autoportrait tout à fait à gauche/ fresque/Orvieto/ Duomo.

Francisco de Goya y Lucientes
Autoportrait aux lunettes
Vers 1800

Lorsque Goya réalise cet autoportrait, il fait partie des peintres de la cour royale. Sa position sociale est peut être ici traduite par les vêtements qu'il porte : cravate en soie, veste en velours vert.

Il adopte la pose classique de trois-quarts. Une lumière latérale vient de la droite, elle éclaire son visage ainsi qu'une partie de sa veste.

La présence des lunettes n'est pas le signe d'un âge avancé, comme on a pu le lire dans certaines descriptions, mais un symbole qui désigne que la personne est 'éclairée'.

En effet, Goya fait partie des *Ilustrados*, de riches notables pour qui la culture est primordiale (théâtre, littérature, musique, peinture) et qui adhèrent aux idées du siècle des lumières.



LISTE DES PORTRAITS DE LA COLLECTION DU MUSÉE GOYA

Le Siècle d'or

Juan Pantoja de la Cruz, **Portrait de Philippe III**, 1608, huile sur toile,
Diego Velázquez, **Portrait de Philippe IV**, 1635-1636, huile sur toile
Atelier Zurbarán, **Portrait d'Alvar Velázquez de Lara**, non daté, huile sur toile
Claudio Coello, **Portrait de jeune madrilène**, non daté, huile sur toile

XVIIIe siècle / XIXe siècle

Francisco Bayeu y Subías, **Portrait d'homme**, non daté, huile sur toile
Francisco de Goya y Lucientes, **Autoportrait aux lunettes**, vers 1800, huile sur toile
Francisco de Goya y Lucientes, **Francisco del Mazo**, 1815-1820, huile sur toile
Vicente López y Portaña, **Les enfants du Comte de Casa Flores**, 1804-1808, huile sur toile
Francisco Lacoma y Fontanet, **Portrait de Cailhava**, 1812, huile sur toile
Federico Madrazo, **Portrait de femme**, non daté, huile sur toile
Federico Madrazo, **Madame Daguerre**, non daté, huile sur toile
Federico Madrazo, **Portrait de Madame Marfaing**, 1837, huile sur toile
Autoportrait, non daté, huile sur toile
Federico Madrazo, **Un réfugié carliste**, 1840, huile sur toile
Marcel Bruguiboul, **Autoportrait au haut de forme et à la pipe**, 1861, huile sur toile
Eugenio Lucas y Velázquez, **Portrait d'homme**, non daté, huile sur toile
Portrait de Mariano Goya, huile sur toile, anonyme, non daté

XIXe / XXe siècle

Pablo de Uranga, **Portrait d'Ignacio Zuolaga**, 1893, huile sur toile
Ignacio Zuolaga, **Lucienne Breval**, 1909, huile sur toile
Joaquín Sorolla y Bastida, **Portrait de M.J. Seligmann**, 1911, huile sur toile
Yves Brayer, **Le Guitariste**, 1929, huile sur toile

7

bibliographie

Ces livres peuvent être consultés à la médiathèque jeunesse du musée, individuellement ou en groupe. Ils peuvent être également prêtés pour une courte durée.

Pour les enseignants

Le musée Goya, Castres, Musées et Monuments de France - Fondation Paribas, 1997.
Le Portrait, sous la direction de Gloria Fossi, Gründ, 1998.
Comprendre la peinture, Elisabeth Lièvre Crosson, Les essentiels Milan, n° 128, Milan, Toulouse, 1999.
Du visage au portrait, Service culturel du musée du Louvre, RMN, 1996.
Peut-on apprendre à voir ?, Laurent Gervereau, L'image, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999.

Revue

Le miroir dans la peinture, Textes et Documents pour la Classe, CNDP, n° 706, 15-31dec 1995.
Rembrandt, Les autoportraits, Le Petit Léonard, le magazine d'art des plus de sept ans, n° 30, octobre 1999.
Le portrait, Dada, n° 69, Mango, novembre 2000.
L'autoportrait, Dada, n°100, Mango, avril 2004.

Arthur Batut, photographe par cerf-volant (1846-1918) /autoportrait/ le portrait-type des habitants de Labruguière/ portrait-type de l'arlésienne.
(Vendu au Musée Arthur Batut de Labruguière/mars 1991).

Pour le jeune public

La petite encyclopédie de l'art, RMN et du Regard, Paris, 1995.
Une histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours, Claudio Merlo De la Martinière, 2000.
L'invention de la peinture, Les racines du savoir, arts, Gallimard jeunesse, 1993.
Le musée du corps, Caroline Desnoëttes, RMN, Paris, 1999.
Le musée des enfants, Caroline Desnoëttes, RMN, Paris, 1998.
Charmes, Agnès Rosenstiehl, Collection de peinture, Autrement, 1994.
Peintres autoportraits, Agnès Rosenstiehl, Collection de peinture, Autrement, 1997.
Cheveux, Agnès Rosenstiehl, Collection de peinture, Autrement, 1996.
Nez, Form'art, Mango images, Mango, 2000.

Tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait, non du modèle, mais de l'artiste.
Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*
(1891)

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Basse saison : du mardi au vendredi de 10h à 12h
et de 13h30 à 17h, d'octobre à mai et hors vacances
scolaires de la zone C

Haute saison : ouvert tous les jours de 10h à 19h,
de juin à septembre et toutes les vacances scolaires
de la zone C

Fermetures exceptionnelles : 1er janvier, 1er mai,
1er novembre et 25 décembre.

Coordonnées

Service des publics du musée Goya

Hôtel de Ville - B.P. 10406
81108 Castres Cedex
reservations-goya@ville-castres.fr
05 63 71 59 25

Contact Éducation Nationale

Thérèse Urroz, chargé de mission au musée Goya |
therese.urroz@ac-toulouse.fr