

Le portrait

La visite

Cette visite en autonomie propose aux élèves d'observer quatre œuvres des collections du musée ayant pour thème le portrait.

La sélection réunit des tableaux et sculptures de plusieurs périodes, réalisés avec des techniques variées et présentant différentes typologies de portraits.

Avant votre visite au musée, merci de prendre connaissance des modalités de visite et de transmettre ces informations aux adultes accompagnateurs.

Ce document contient :

- Un descriptif détaillé du parcours et de la thématique de visite.
- Des fiches sur chaque œuvre abordée au cours de la visite.

Ces éléments vous permettront d'organiser votre propos et de questionner vos élèves lors de votre venue au musée.

- 1 heure
- 4 œuvres
- 1 classe divisée en 2 groupes
- Roulement des 2 groupes devant les 4 œuvres
- Enseignant + 3 ou 4 accompagnateurs

Objectifs

- Définir collectivement ce qu'est un portrait.
- Comprendre la notion de sujet et de genre en histoire de l'art.
- Connaître les différents genres et savoir les identifier.
- Prendre conscience de la variété des représentations d'un même thème et de leurs significations.

Comment venir avec sa classe

● Réservation obligatoire

Le formulaire de pré-réservation est à remplir exclusivement en ligne sur le site internet du Musée d'arts de Nantes.

● Avant la visite

La venue au musée doit être préparée avec vos élèves comme avec les personnes qui les accompagnent.

Prenez connaissance du règlement intérieur sur le site internet du musée.

Merci de sensibiliser vos élèves à ce qu'est un musée avant le jour de la visite. Il s'agit d'un lieu d'émerveillement et de découverte dans lequel un certain nombre de règles doivent être respectées pour protéger les oeuvres et respecter les autres visiteurs :

- Ce que vos élèves peuvent faire à tout moment : observer, s'asseoir par terre (mais pas contre les murs), lever le doigt pour poser une question, aimer ou ne pas aimer, écrire et dessiner au crayon de bois...
- Ce qui est interdit : toucher ou frôler les oeuvres, parler fort, courir, se bousculer...

Le musée est un lieu de conservation, nous avons tous un rôle à jouer pour transmettre ce patrimoine aux générations futures.

- Une réelle implication des adultes accompagnateurs est nécessaire pour ce parcours (ils devront prendre en charge la moitié de la classe). Il est donc important de les sensibiliser aux règles qui doivent être observées dans un musée.

N'hésitez pas à leur transmettre un exemplaire de ce dossier pédagogique en amont de la visite. Merci de vous assurer avant la venue au musée qu'ils ont bien compris le rôle qu'ils devront jouer.

- En cas de retard, prévenir le musée dès que possible au 02 51 17 45 00. La visite accompagnée est assurée jusqu'à 15 minutes après l'heure prévue et la durée sera écourtée en fonction de votre retard.

● Au musée

- Merci d'arriver 15 minutes avant le début de votre visite afin de déposer les affaires (sacs et manteaux) au vestiaire. Vous serez ainsi plus à l'aise et éviterez de heurter les œuvres sans le vouloir.
- Vous serez accueillis par nos agents d'accueil qui vérifieront votre réservation, vous remettront le matériel nécessaire à votre visite et rappelleront les règles de visite du musée.
- Entre 9H et 11H, vous serez accompagnés par nos agents tout au long de votre visite. Ils vous aideront dans votre orientation au sein du musée, assureront votre sécurité et celle des oeuvres.
- Les salles dans lesquelles se trouvent les oeuvres de ce parcours vous sont réservées pour la durée de la visite. Merci de suivre le parcours proposé, d'en respecter la durée et de ne pas vous installer avec vos élèves dans d'autres espaces du musée au risque de gêner d'autres groupes.
- Merci de n'utiliser que des crayons de bois car un geste malheureux peut toujours arriver.
- Une attention toute particulière vous sera demandée quant au respect des œuvres (ne pas les toucher pour les préserver), des autres visiteurs et du personnel du musée.
- Enfin, pour que tous les visiteurs puissent profiter du musée, marcher et parler doucement dans les espaces du musée.

En vous souhaitant une très bonne visite !

Pour toutes les œuvres

- Observer et décrire en groupe les différents tableaux.
Exposer son point de vue et écouter celui des autres.
- Observer le format du portrait, le cadrage, la posture :
s'agit-il d'un portrait en buste ? En pied ? À mi-corps ? Un
portrait de groupe ? Un autoportrait ?
- Observer les personnages représentés : peut-on deviner
leur statut social ? La période pendant laquelle ils ont vécu ?
Leur profession ?
- Lorsqu'il s'agit d'une toile, étudier la composition :
 - Chercher les lignes qui structurent l'image. Interpréter.
 - Regarder les couleurs, la lumière : repérer, énumérer,
localiser. Interpréter.
 - Observer la facture : comment la peinture est-elle posée ?
Devine-t-on le geste de l'artiste ? Mettre en relation avec
l'époque de réalisation.
- Réaffirmer la définition de ce qu'est un portrait, énumérer
les spécificités d'un portrait. Nommer les autres genres en
peinture (nature morte, scène de genre, sujet d'histoire...).

Les œuvres du parcours



Tamara de LEMPICKA
(Tamara GORSKA, dit)

Kizette en rose

1927

Huile sur toile, 116 x 73 x 1,3 cm

PORTRAIT D'ENFANT

- Portrait individuel, en pied.
- Portrait intime de la fille de l'artiste.
- Kizette pose assise, les jambes relevées au niveau de la taille, un livre ouvert sur les genoux. Elle occupe tout l'espace du tableau.
- Elle nous fixe d'un regard un peu provocateur.
- Le décor à l'arrière-plan représente un port et des immeubles géométrisés inspirés du cubisme.
- Le portrait d'enfants, présent dans l'histoire de l'art dès le 17^e siècle, connaît un succès particulièrement important à partir du 18^e siècle, moment où la société porte un nouveau regard sur le monde de l'enfance et y accorde plus d'importance qu'auparavant.
- Le sujet est fréquemment traité aux 19^e et 20^e siècles. Nombreux portraits familiaux montrent l'intérêt des artistes pour la vie quotidienne.



François-Xavier FABRE

Portrait de Henri-Jacques-Guillaume Clarke,
Comte d'Hunebourg et Duc de Feltre,
Maréchal de l'Empire et Ministre de la Guerre
1810

Huile sur bois, 217 x 144 cm

PORTRAIT D'APPARAT

- Toile de grand format, portrait individuel en pied.
- Portrait officiel. Portrait d'apparat.
- Personnage dont le costume révèle le statut ou la profession : un maréchal de l'Empire de Napoléon 1^{er}.
- Pose avec un léger déhanché, la main gauche reposant sur le pommeau de son épée, ce qui lui donne une grande prestance.
- Le visage est représenté de 3/4.
- Portrait réaliste.
- Modèle représenté dans son bureau, visible à l'arrière plan avec ses effets personnels qui confirment sa position sociale et politique.
- Le décor est sobre, propice à la concentration.
- La facture est lisse et précise.
- La composition est équilibrée, le modèle est représenté au centre, dans l'axe de symétrie.



Foto: dpa

Gerhard Richter
Portrait du Prinz Sturdza
1963
Huile sur toile 150 x 110 cm

PORTRAIT HISTORIQUE

- Toile de grand format, portrait individuel.
- Portrait dont le modèle est identifié dans le titre : le Prinz Sturdza, noble roumain et dignitaire nazi pendant la Seconde Guerre mondiale.
- Le visage de 3/4, souriant, le modèle est vêtu d'un large manteau recouvrant une chemise et une cravate.
- Peinture réalisée à partir d'une photographie publiée dans un journal. L'artiste donne à la peinture un rendu flou (qualité appartenant plus à la technique photographique qu'à celle de la peinture), qui semble plonger le modèle dans un certain anonymat ou dans l'oubli.
- Il s'agit d'une photo-peinture pour Richter (voir procédé dans la fiche œuvre).
- Palette chromatique réduite : dégradés de gris, donnant un aspect "noir et blanc", caractéristique de la technique photographique.



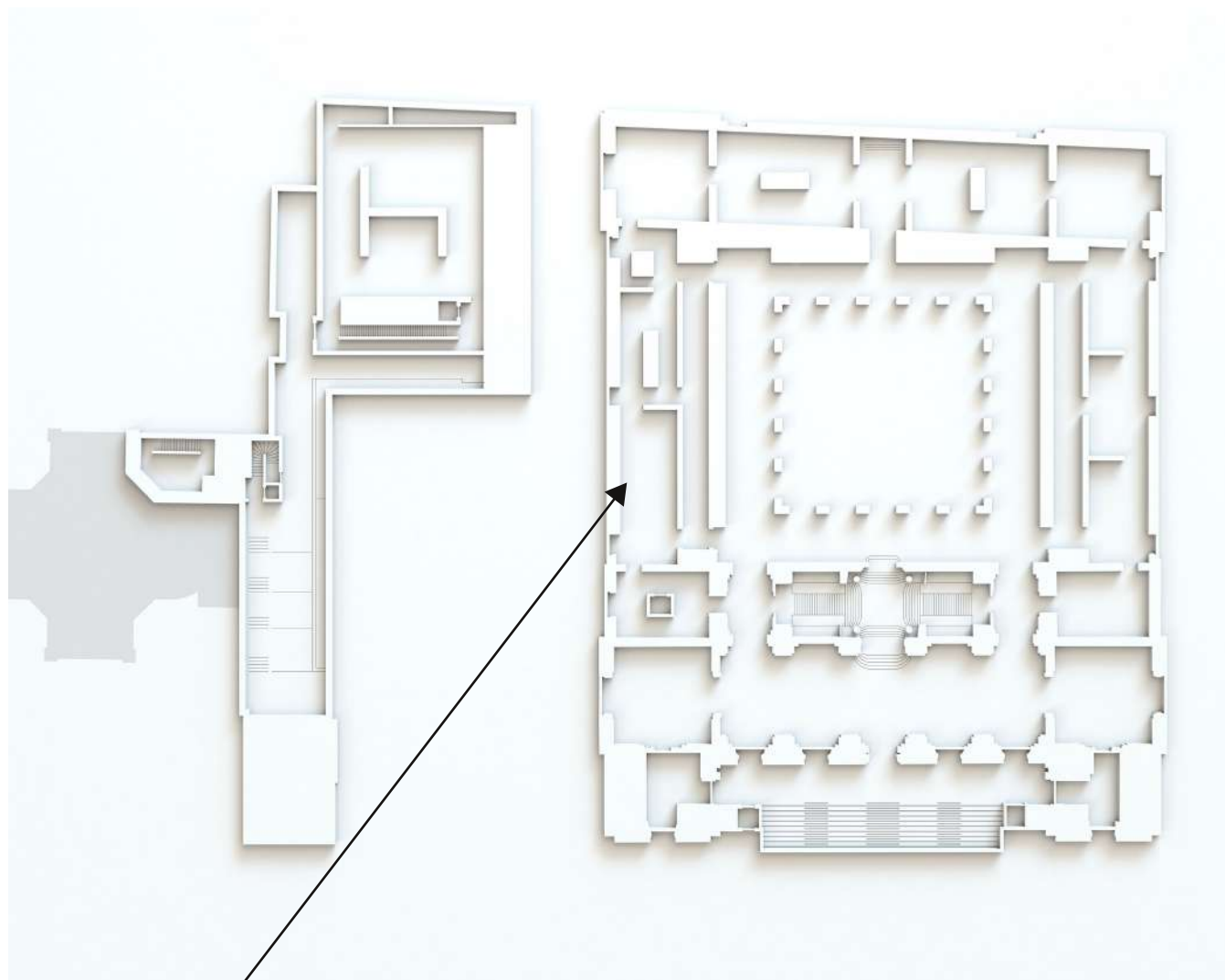
Pablo Picasso
Homme assis à la canne
1971
Huile sur toile 130 x 97 cm

AUTOportrait ?

- Portrait individuel : un homme est assis, les genoux croisés et les mains reposant sur une canne. Il regarde le spectateur.
- Il est âgé, porte une barbe et un chapeau.
- La gamme chromatique est réduite : jaune, noir, gris, blanc.
- Les formes sont simplifiées. Il n'y a pas de décors.
- Aspect non-fini : touches larges, empâtements, dégoulinures et toile en réserve visibles.
- Portrait non réaliste : la face et le profil du visage sont représentés simultanément. Les yeux sont asymétriques.
- L'ensemble reste cependant figuratif car on reconnaît les différentes parties du visage et du corps.
- Tableau souvent considéré comme un autoportrait. Picasso le peint à la fin de sa vie, en 1971. Il a alors 90 ans.
- Picasso représente également ici le portrait universel de tous les peintres.

Localisation des œuvres

Niveau 0



François-Xavier FABRE

*Portrait de Henri-Jacques-Guillaume
Clarke, Comte d'Hunebourg et Duc de
Feltre, Maréchal de l'Empire et Ministre
de la Guerre*

Palais, Niveau 0
Salle 8

Localisation des œuvres

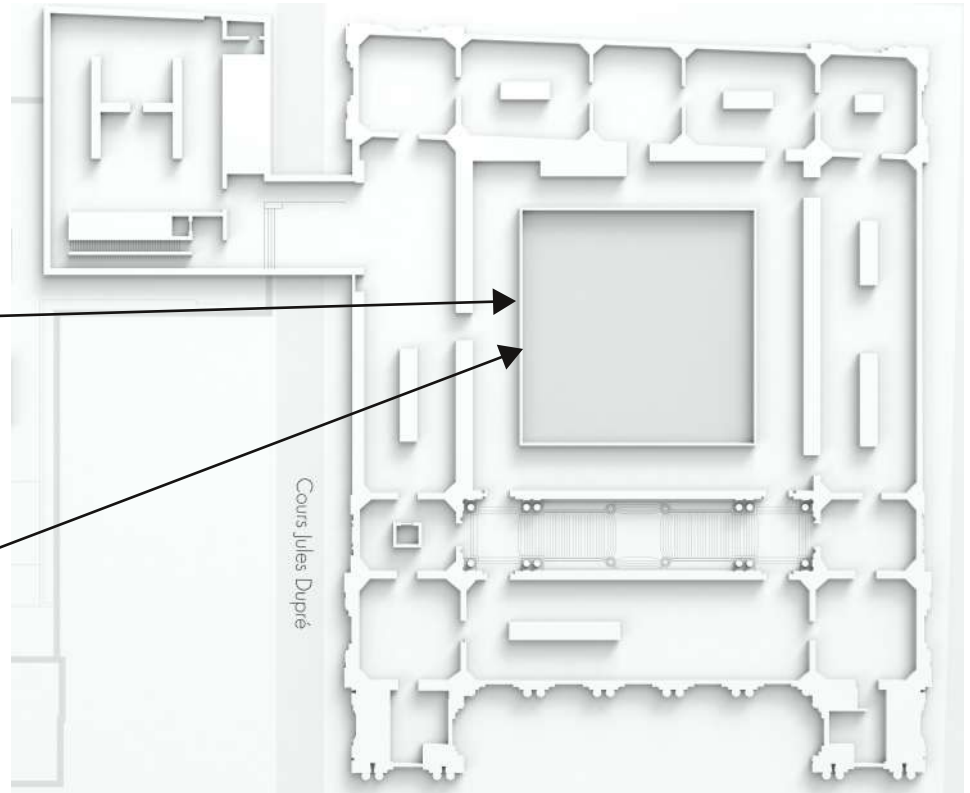
Niveau +1

Pablo Picasso
Homme assis à la canne

Palais, niveau +1
Salle n°22

Tamara de Lempicka
Kizette en rose

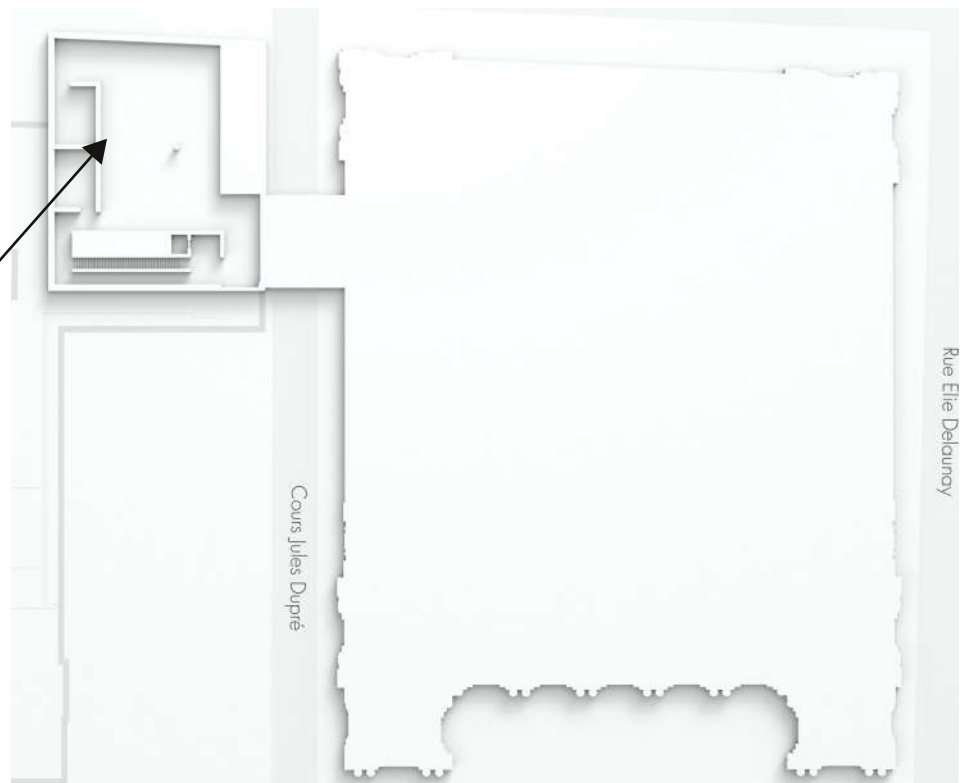
Palais, niveau +1
Salle n°22



Niveau +2

Gerhard Richter
Portrait du Prinz Sturdza

Cube niveau 2



Dossier

Le portrait

Toutes les oeuvres mentionnées entre parenthèses sont exposées au Musée d'arts de Nantes.

Essai de définition

Selon Pline l'Ancien (23-79 après notre ère), les origines de la peinture se mêlent avec celles du portrait : « le principe de la peinture a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine ». L'homme aurait remarqué son ombre portée et en aurait fixé les contours. Cette histoire est également liée à l'origine de la technique du modelage en argile attribuée au potier Butadès de Corinthe : « [il] dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »

Un portrait peut donc être défini comme toute œuvre représentant une personne d'après un modèle réel. L'artiste s'attache à en reproduire ou à en interpréter les traits et expressions caractéristiques. Cependant, un portrait n'est pas nécessairement ressemblant. Il peut être idéalisé afin de valoriser le modèle, ou au contraire réalisé avec une grande fidélité.

Un portrait comme un autoportrait peut être peint, sculpté, gravé, photographié ou écrit.

Il peut être réalisé pour des raisons politiques, sociales ou personnelles, et questionner le rôle de l'image et de la représentation.

Les 15^e et 16^e siècles

L'humanisme de la Renaissance place l'homme au centre de toutes choses. La représentation de profil, très répandue tout au long du Moyen-âge et dont le modèle est puisé dans les modèles antiques (Anonyme, *Antinoüs*, 18^e siècle), perdure. Mais désormais, influencés par un climat de découverte et de nouvelles valorisations de la culture classique, les moyens de fixer l'aspect extérieur de l'être humain se développent et le portrait devient un genre à part entière.

Léonard de Vinci, Dürer, Michel-Ange, Giorgione, Lotto, Raphaël et Titien, tous nés entre 1470 et 1490, rivalisent avec la sculpture antique et recherchent le réalisme, la vraisemblance, chacun à leur manière. Le mouvement, l'expression, le goût de la découverte, la volonté de retranscrire les sentiments sont au centre de leurs préoccupations. Plusieurs styles et courants émergent.

Dans le nord de l'Europe, à partir de 1520, les réformes luthériennes amènent un changement radical du genre. Dürer peint des visages d'hommes et de femmes graves, concentrés, traversés par le doute, conscients de vivre une époque qui impose des choix radicaux.

À la fin du 16^e siècle, la peinture vénitienne développe une approche différente. La tendance est à l'exaltation de la couleur, le dessin est négligé et les formes semblent se réduire à de simples taches (Tintoret, *Portrait d'homme, dit de Soranzo*, non daté). Les portraits sur fond sombre dominant et renforcent l'intensité psychologique du personnage (Moroni, *Portrait de Luisa Vertova Agosti*, vers 1560).

À partir de 1540, le maniérisme transmet, par l'intermédiaire du portrait, une image immuable et policée du pouvoir absolu. Il s'agit d'une véritable opération culturelle sophistiquée qui s'adresse à un public susceptible d'apprécier le charme froid et idéalisé des modèles. La représentation naturaliste des personnages passe au second plan (Jacopo Coppi, *Portrait de jeune homme*, vers 1570).

Les 17^e et 18^e siècles : l'âge d'or du portrait

Le portrait reste l'une des expressions les plus vives de cette période dont on suit l'évolution, les modes, les ambiguïtés et la grandeur. L'Italie rayonnante des siècles passés commence à décliner. Les centres artistiques se déplacent. Les styles deviennent plus homogènes.

Pendant plus d'un siècle, la peinture européenne alterne les mêmes références : le clair-obscur et le réalisme du Caravage ; la décoration baroque, imaginative et colorée d'un Rubens, équilibre difficile entre l'attitude aristocratique et souvent raffinée des personnages et la franchise éclatante des visages, des regards et des sourires (Pourbus, *Portrait de femme*, 17^e siècle). Les portraits de groupe apparaissent avec Frans Hals et tout particulièrement les scènes illustrant la famille dans son quotidien (Biset, *Portrait de famille dans un intérieur*, 17^e siècle).

La fin du 18^e siècle est marquée par un retour au classicisme. Ce « néoclassicisme » se caractérise par des compositions stables et symétriques. Les portraits sont plus plus sereins, plus intellectualisés, construits d'après les règles classiques du décor, de l'harmonie et de la sobriété (Bouliar, *Portrait de Monsieur Olive, trésorier des États de Bretagne, avec sa famille*, 1791-92).

Le 19^e siècle : entre rêve et réalité

En France (et plus largement en Europe), après le faste de l'épopée napoléonienne, on assiste au triomphe économique et social de la bourgeoisie française. Le portrait est extrêmement codifié, témoin d'une recherche quasi-obsessionnelle de la perfection. Les visages sont intensément lumineux, la composition est sobre et formelle. Ingres se fait l'interprète d'une exigence expressive capable d'anticiper certains principes de la sensibilité moderne (Ingres, *Portrait de Mme de Senonnes*, 1814). À ces représentations très construites, à cet aspect si lisse, s'oppose dans un premier temps, comme aux siècles précédents, l'art des romantiques, nouveaux coloristes du 19^e siècle (Delacroix, Géricault). Ils sont les promoteurs d'une conception naturaliste et anti-académique de la peinture et par conséquent du portrait. En Angleterre, les préraphaélites (Rossetti, Millais, Hunt et Burne-Jones) annoncent le symbolisme. Les portraits sont idéalisés, inspirés du style et des récits du Moyen-âge (Burne-Jones, *Portrait de Lady Frances Balfour*, 1880).

Du 20^e siècle à l'art d'aujourd'hui : « la désintégration de l'identité subjective »

Les règles traditionnelles des siècles précédents volent en éclat. Dès 1896, la doctrine du psychanalyste autrichien Sigmund Freud contribue à fragiliser la perception unitaire de soi, « le moi n'est plus maître chez soi », déclare-t-il. Il insiste sur l'impossibilité de la raison à gouverner les actions des hommes et à contrôler les pulsions. Cette nouvelle fenêtre sur le monde de l'inconscient et de l'imperceptible révolutionne tous les domaines de l'art et le portrait s'en voit profondément modifié. Il devient polymorphe. Le difforme et l'informe apparaissent et se matérialisent dans tous les « ismes » des avant-gardes : Expressionnisme, Cubisme, Futurisme.... Cézanne est l'un des précurseurs dans ce domaine. Visages, corps, objets sont disséqués de l'intérieur et dévoilés dans toute leur ossature. Le portrait devient conceptuel et se matérialise par le biais d'une multitude de supports et de significations (Cahun, *Autoportrait au miroir*, 1928 ; Richter, *Portrait du Prinz Sturdza*, 1963 ; Abramovic, *Video Portrait Gallery*, 1999).

TYPOLOGIE DE PORTRAITS

Cadrage :

- 1) portrait en tête (on ne distingue que la tête et le cou)
- 2) portrait en buste (tête et épaules)
- 3) portrait à mi-corps (représentation du corps jusqu'à la taille)
- 4) portrait en genoux (jusqu'aux genoux)
- 5) portrait en pied (on distingue la totalité du corps)

Position du corps :

- 1) de profil
- 2) de face
- 3) de $\frac{3}{4}$

Fonctions/destinations/catégories :

1) Portrait d'apparat / Portrait d'histoire

Se dit d'un portrait destiné à être placé dans un bâtiment officiel, dans le but de légitimer ou de célébrer le pouvoir du personnage représenté. Il indique généralement le rang social de la personne, sa fonction et son titre grâce à quelques attributs, le tout dans une mise en scène le glorifiant.

Le portrait équestre est une sous-catégorie du portrait d'apparat. Le modèle monte à cheval, symbole de puissance.

2) Portrait de groupe

Représente plusieurs membres d'une même famille ou d'une même corporation de métiers. Destiné aux sphères publiques et privées.

3) Autoportrait

L'artiste se représente lui-même.

4) Portrait psychologique

Cherche à rendre compte de la personnalité du modèle et exprime ses sentiments ou émotions.

5) Portrait de couple, en pendant

Deux portraits autonomes, l'un représentant l'épouse et l'autre l'époux, qui parfois se regardent, sont conçus comme un tout, ce que l'on peut aisément montrer par les relations entre les deux toiles (l'environnement notamment).

6) Portrait religieux

Dès le Moyen-Âge, des commanditaires se font représenter aux côtés de saints protecteurs de la ville ou de la famille. Ces tableaux sont réservés à la dévotion privée ou font office d'une offrande pour une église ou une chapelle.

7) Portrait mondain

Au départ, le portrait mondain est un genre littéraire en vogue au 17^e siècle pour décrire une personnalité de l'aristocratie.

En peinture, le terme est utilisé au début du 20^e siècle pour qualifier le portrait d'une personnalité en vogue, appartenant la plupart du temps à la bourgeoisie, au monde artistique et à l'aristocratie.

8) Portrait allégorique

Évoque une idée abstraite en représentant une personne, par exemple un souverain, sous les traits d'une divinité. Le portrait devient alors un instrument servant sa gloire.



Fiche d'œuvre 20^e

Salle 22

Tamara DE LEMPICKA

Varsovie, 1898 - Cuernavaca (Mexique), 1980

Kizette en rose

1927

Huile sur toile, 116,5 x 73 cm
Achat, 1928

L'œuvre

Le portrait de la fille de l'artiste

Kizette en rose, daté de 1927, est un portrait de la fille de Tamara de Lempicka.

Les cheveux blond platine, coupés à la garçonne, elle nous regarde fixement de ses yeux azurs, prenant un air oscillant entre effronterie et innocence juvénile.

Sa jupe plissée et ses chaussettes hautes évoquent les tenues des fillettes appartenant à la haute société.

Enfant unique de l'artiste, Kizette a été peinte cinq fois par sa mère.

Un espace géométrisé et schématisé

Kizette est représentée en pied, dans une position de contorsion étonnante. Son corps, comme contraint par le cadre, semble en déséquilibre, malgré son attitude nonchalante. La jeune fille, tenant un livre ouvert, pose devant un paysage portuaire géométrique rappelant les formes cubistes. Tamara de Lempicka n'utilise plus ce type de cadrage dans la décennie suivante, le célèbre portrait de La mère supérieure ainsi que La fuite ou Quelque part en Europe l'attestent (collections permanentes du musée d'arts de Nantes).

Un portrait typique des années 1920-1930

Tamara de Lempicka peint ce portrait pendant les années les plus fastes et les plus heureuses de sa vie, avant la Seconde Guerre mondiale.

Ces années, qualifiées historiquement "d'années folles", sont pour l'artiste synonymes de mondanités et de succès au niveau national et international.

Les portraits qu'elle peint pendant cette décennie sont souvent habités par un personnage de taille monumentale, en pied, qui occupe quasiment toute la hauteur de la toile, dans une posture hautaine.

Les couleurs sont souvent franches. L'espace, géométrisé et succinct, laisse évoluer une figure qui regarde intensément le spectateur ou s'en détourne, avec des yeux immenses.

L'artiste

Une jeunesse dorée

Maria Gorska est née à Varsovie, en Pologne, en 1898 dans une famille aisée. Son père est avocat pour une société commerciale française. Elle partage sa vie entre Saint-Pétersbourg, Monte-Carlo et les villes d'eaux européennes. En 1912, elle décide de devenir artiste et de vivre entourée par le luxe et le glamour, ce qu'elle a toujours connu.

Peu de temps après la déclaration de guerre, elle épouse à Saint-Pétersbourg un jeune avocat, Tadeusz Lempicki.

De cette union naît une fille en 1916, Marie-Christine de Lempicka dite Kizette, dont elle fait de nombreux portraits.

En 1917, après la révolution d'octobre, Tadeusz est arrêté par les Bolcheviques. Maria le sauve. Le couple décide de fuir à Copenhague puis s'installe à Paris l'année suivante.

La vie mondaine à Paris

Maria fréquente les cercles mondains, elle change son prénom pour Tamara. Elle travaille jour et nuit pour devenir une artiste reconnue et suit les cours de Maurice Denis à l'académie Ranson puis d'André Lhote à l'académie de la Grande Chaumière. De ces deux maîtres elle retient les qualités décoratives, le souvenir du cubisme synthétique et un principe : « la fin de l'art est le plaisir ». Entre 1920 et 1930, Tamara rencontre un vif succès. Elle est tout autant admirée pour son talent que sa beauté. Elle expose pour la première fois au Salon d'automne de 1922 et réalise de nombreux nus féminins et portraits d'aristocrates en exil ou de personnalités françaises de tous horizons.

La reconnaissance internationale et l'exil aux Etats-Unis

À partir de 1928, sa renommée devient à la fois internationale et institutionnelle. Ses œuvres entrent dans les collections du musée de Nantes (Kizette en rose, huile sur toile de 1927 achetée à l'artiste en 1928 par la ville de Nantes est la première œuvre de Lempicka à entrer dans les collections publiques françaises), du Jeu de Paume et du Luxembourg. En 1933, elle épouse en secondes noces le Baron Raoul Kuffner et s'éloigne peu à peu de la bohème montparnassienne. Elle aborde de nouveaux thèmes dans ses peintures : les vieillards, les saintes et les paysannes. En 1939, le couple fuit aux États-Unis. Elle poursuit sa carrière et organise quelques expositions avant de se fixer à New-York en 1943.

La fin de sa carrière, entre oubli et consécration

S'ensuit une période plus difficile où Tamara tombe dans l'oubli. Il faut attendre 1957 pour que sa carrière connaisse un second souffle grâce à la publication d'une monographie sur son œuvre. Les années 1970 sont celles de la consécration face au nouvel engouement pour l'époque de l'Art Déco qu'elle incarne. Elle devient l'icône vivante de cette période révolue et s'essaie paradoxalement à l'abstraction. Elle fait don de 23 toiles à l'État français en 1976. Tamara décède en 1980 à Cuernavaca au Mexique où elle s'est retirée depuis 1974 avec sa fille Kizette Lempicka-Foxhall.

Autres oeuvres

Pour découvrir d'autres œuvres de l'artiste conservées dans les collections du musée d'arts de Nantes, consultez la base de donnée des collections en ligne :

<https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/>



Fiche d'œuvre 19^e

Salle 8

François-Xavier FABRE

Montpellier, 1766 – Montpellier 1837

Portrait de Henri-Jacques-Guillaume Clarke, comte d'Hunebourg, duc de Feltre, maréchal de l'Empire et ministre de la guerre

1810

Huile sur toile, 217 x 144 cm

Inv. 960

Gérard Blot/Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux
© domaine public

L'œuvre

Cette œuvre, présentée au Salon de 1810, appartient à une série de portraits commandés par l'Empereur pour orner la galerie du château de Compiègne.

Un homme au service du pouvoir

Ce portrait en pied de Henri-Jacques-Guillaume Clarke (1765-1818) impose par sa taille. Le maréchal d'Empire pose fièrement devant son bureau. Il tourne légèrement la tête, se détournant du spectateur, symbole de la réflexion et de l'homme d'action. Issu d'une famille noble d'origine irlandaise, sa carrière est prestigieuse : officier français de la Révolution et de l'Empire, général de division, ministre de la Guerre de Napoléon 1^{er} (1807-1814), il est fait comte d'Hunebourg et comte de l'Empire, maréchal de l'Empire, puis duc de Feltre. Enfin, en 1816, il devient maréchal de France sous Louis XVIII (Restauration).

Un décor synonyme de travail

Chaque élément du décor renvoie à son rôle au sein de l'État : le bureau massif aux pieds en forme de pâtes de lion, le cartable en cuir rouge, les feuilles de papier, le sceau et la cire, la plume et l'encrier. L'artiste insiste donc sur les actions administratives du maréchal en le campant dans un décor familier

propice à l'étude et au travail. Son rôle militaire n'est cependant pas écarté mais discret en temps de paix : son épée est au fourreau, recouverte par sa cape.

Le costume de cérémonie ou « grande tenue » d'un maréchal de l'Empire

Incarnation de la puissance militaire et civile du nouveau régime, les maréchaux arborent en tous lieux une abondante symbolique qui les désigne comme le faire-valoir et la fierté de l'Empire. L'habit et le manteau de velours bleu foncé, doublés de satin blanc, sont ornés d'une frise de feuilles de chêne brodées de fils d'argent. Comme pour la grande tenue des généraux de division, cette broderie forme un double rang au collet et aux parements, et court en un rang simple le long des pans de l'habit et des basques. L'ensemble se porte avec une cravate en dentelle et une toque ornée de 7 grandes plumes d'autruche blanches. Enfin, le duc de Feltre porte la grande décoration (grand aigle) de l'ordre de la légion d'honneur : un large ruban de moire rouge en travers de la poitrine, auquel est fixé l'étoile de la Légion d'honneur.

L'artiste

Formation

François-Xavier Fabre est né en 1766 à Montpellier dans une famille modeste, traditionaliste et dévote. Son père est peintre. Après une première formation « aux Écoles de dessins », publiques et gratuites, il entre dans l'atelier de Jean Coustou puis intègre en 1783 l'atelier de Jacques-Louis David à Paris. En 1787, il obtient le Grand Prix de Rome avec Nabuchodonosor faisant tuer les enfants de Sédécias (Paris, École des Beaux-Arts, esquisse au musée Fabre).

Une carrière italienne 1787-1824

De 1787 à 1792, il vit à Rome où il est pensionnaire à l'Académie de France. Suite aux émeutes anti-françaises de 1793, il s'exile à Naples puis s'installe à Florence. Il reçoit alors la protection de Ferdinand III de Médicis, partisan de l'Ancien Régime et devient le portraitiste attitré de toutes les personnalités aristocratiques et cosmopolites de passage. De 1801 à 1814, il séjourne en Étrurie et fait de

brefs voyages à Paris.

Parallèlement à sa carrière de peintre, il devient expert en art et achète des œuvres pour enrichir les collections françaises et sa collection personnelle. De retour à Florence en 1814, il achète un petit palais dans le quartier de Santo Spirito où artistes et amateurs viennent visiter sa collection. Il ne souhaite pas revenir en France et refuse la proposition de Louis XVIII de prendre la « direction générale de tous les travaux de peintures qui doivent s'effectuer à Versailles ».

Le retour en France, la fondation du musée Fabre

En 1824, Fabre revient définitivement en France. Il s'installe à Montpellier et fonde, avec les collections qu'il a accumulées en Italie, une bibliothèque et un musée qui porte son nom et dont il est directeur. Il décède en 1837.

Le musée Fabre de Montpellier rend hommage à son fondateur en organisant deux rétrospectives en 1937 et 2007.

Bonus

Les portraits officiels : un schéma récurrent

Les effigies officielles, ou portraits d'apparat, sont régies par des règles communes de composition et de positionnement du modèle. Ces « modèles » ou « types » ne laissent pas une grande part de liberté à l'artiste mais permettent de comprendre immédiatement de qui il s'agit. Ces tableaux étaient destinés à des lieux réservés à l'exercice du pouvoir, des palais de l'Empire ou des ambassades, dans le monde entier. L'artiste réalisait parfois plusieurs versions ou copies pour différents lieux. Les maréchaux de France posent le plus souvent debout, en pied, arborant leur somptueux costume de cérémonie, soit devant une colonne, symbole de puissance, soit devant un paysage en lien avec un événement ou une situation géographique, soit dans un intérieur relativement sobre.



François Gérard (1770 – 1837)
*Portrait de Joachim Murat (1764 – 1815)
en grande tenue de maréchal de
l'Empire*
1805, Musée de l'Armée
© Paris, Musée de l'Armée/RMN



Césarine Henriette Flore Davin-Mirvault
(1773 - 1844)
*François Joseph Lefebvre, Duc de
Dantzic, Maréchal de France*
1807, Château de Versailles et de
Trianon, Versailles
© RMN-Grand Palais

Ressources

- <http://museefabre.montpellier3m.fr/>
- <http://www.latribunedelart.com/francois-xavier-fabre-peintre-et-collectionneur>
- <http://www.musee-armee.fr/accueil.html>



Fiche d'œuvre 20^e

salle 22

Pablo PICASSO

Málaga, 1881 – Mougins, 1973

Homme assis à la canne

1973

Huile sur toile, 130 x 97 cm

Dation, 1990

Dépôt du musée national Picasso, Paris, 1990

Inv. MP 1990.46 (D. 990.3.2P)

Gérard Blot/Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux,
© Succession Picasso

L'œuvre

L'œuvre entre dans les collections publiques en 1990 grâce à la dation à l'État faite par Jacqueline, la dernière épouse de Picasso. La même année, elle est déposée au musée de Nantes.

Un portrait simple

Un homme coiffé d'un chapeau aux larges bords est représenté de face sur un fond neutre. Il occupe toute la toile, sans aucun élément de décor autour de lui. Il se tient assis, les jambes croisées et les mains appuyées sur une canne. Sa tête est disproportionnée par rapport au corps. Ses yeux, démesurés, asymétriques, accentuent son regard.

Mais qui est cet homme assis ?

La position de cet homme assis, voûté, ainsi que la canne, suggèrent un grand âge. Il pourrait s'agir d'une représentation du peintre lui-même, qui a 90 ans quand il réalise ce tableau. L'autoportrait est d'ailleurs un exercice auquel Picasso se livre toute sa vie.

Ce portrait pourrait être aussi l'un des nombreux hommages que Picasso rend à Van Gogh. Le chapeau de paille, qui protège les yeux de la lumière vive, étant l'accessoire des peintres de plein-air. Ainsi, Homme assis à la canne n'est pas le portrait d'une personne en particulier mais plutôt l'évocation universelle du peintre.

Une urgence à peindre

Dans ce portrait, Picasso ne se soucie pas des détails ou du réalisme de sa figure. Le personnage est dessiné par un grand trait noir spontané et rapide. La palette est réduite à quelques couleurs : gris, jaune, rose, auxquelles se rajoutent le noir du cerne et le blanc de la toile laissée en réserve à certains endroits (gilet et pantalon). Tout dans cette peinture montre que son auteur a cherché à aller vite. « J'ai de moins en moins de temps, et de plus en plus à dire », déclare Picasso en 1966.

Une peinture « sale »

Picasso dans sa dernière période assume les traces visibles de pinceaux, les couleurs mélangées directement sur la toile, la peinture très fluide qui dégouline à certains endroits et les empâtements de matière épaisse à d'autres. Il peint vite, de manière spontanée, d'un geste libéré, sans étude préparatoire ou dessin préalable. À l'opposé de la « belle peinture », la sienne est « sale ». L'artiste nous donne à voir son processus de création dans toute sa spontanéité. Il met l'accent sur l'acte physique de peindre.

L'artiste

Le dernier Picasso

En 1961, à l'âge de 80 ans, Picasso s'installe au mas Notre-Dame de Vie, à Mougins dans les Alpes-Maritimes, sa dernière demeure. Il vient d'épouser Jacqueline Roque.

Commencent alors 12 années d'une peinture marquée par une incroyable vitalité. Picasso peint vite et beaucoup : pour la seule année 1969, il réalise 167 peintures et 45 dessins. Ses œuvres sont spontanées, reprenant les mêmes thèmes sous forme de séries et variations. Picasso simplifie les figures qui deviennent une juxtaposition de signes.

L'incompréhension du public

Le dernier style de Picasso est présenté dans la grande Chapelle du Palais des Papes en Avignon,

une première fois en 1970, puis en 1973, l'année de la mort du peintre, dans une exposition intitulée « Picasso, 1970-1972 ». Homme assis à la canne y est présenté. Le public est choqué en découvrant ce style libre et spontané. On parle de gribouillages d'un peintre sénile.

Réhabilitation

Il faudra attendre la fin des années 1980 pour que la critique revienne sur son sévère jugement et réhabilite les dernières œuvres de Picasso à la faveur d'expositions consacrées à cette période.

À partir des années 1980, de nombreux artistes de toutes nationalités disent l'influence de la dernière peinture de Picasso sur leur travail.

Ressources

- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-beaute/ENS-beaute.html>

- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-PICASSO/ENS-picasso.html>

Pour découvrir d'autres œuvres de l'artiste dans les collections :

- <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/#/>

Cube niveau 2

Gerhard RICHTER

Dresde, 1932

Portrait du Prinz Sturdza

1963

Huile sur toile
Achat à la Galerie Buchmann avec la participation de l'Etat en 1990
Inv. : 990.3.1.P 9041
Gérard Blot/Agence photographique de la RMN © Gerhard Richter



L'œuvre

Le Portrait du prince Sturdza est l'une des premières œuvres réalisées par Gerhard Richter à son arrivée à Düsseldorf en 1961. Il a reproduit en peinture la photographie d'un homme trouvée dans un article de journal. Le titre ainsi que l'article de référence conservé par l'artiste permettent d'identifier Michael Sturdza (1886-1980), un politicien issu de la noblesse roumaine, proche du pouvoir nazi, exilé au Danemark en 1945. L'artiste réalise cette photo-peinture en agrandissant la photographie et en utilisant les éléments traditionnels de la peinture : huile, pigment et toile.

La photo-peinture

À partir de 1961, Gerhard Richter oriente ses recherches picturales vers les photos-peintures. Il est fasciné par la multiplication et l'anonymat des images photographiées au point d'en faire un de ses sujets privilégiés. Les photographies de la presse, des médias comme des anonymes l'inspirent énormément. Ces données collectées au fur et à mesure sont regroupées sous forme de planche dans L'Atlas. En utilisant la photographie pour peindre, Richter se sent libéré de toutes les contraintes induites par la peinture. Il utilise l'image photographiée comme un véritable sujet qui lui permet de questionner la peinture.

Le rendu pictural

Pour ce portrait, Richter copie l'image photographiée : un homme de face représenté à mi-corps et cadré au centre du cliché.

Le rendu pictural et l'échelle diffèrent de la photographie originale.

Richter intègre dans son tableau un procédé photographique : le flou pictural. « Le flou n'existe pas dans la nature », comme explique l'artiste, il n'apparaît que si les réglages de l'appareil sont défectueux ou si les personnes (photographe ou modèle) bougent. En utilisant ce procédé il crée des perturbations picturales et plonge le spectateur dans un passé qui semble s'évaporer. L'évanescence des traits introduit une distance temporelle, le portrait apparaît alors comme un souvenir qui ne cesse de s'estomper. Cette technique travaillée de différentes façons va devenir un élément récurrent dans ses tableaux figuratifs.

L'anonymat des photos

Bien qu'il s'agisse de photographies d'amateurs, les sujets que choisit Richter sont pour la plupart légendés. Pourtant il s'attache à faire disparaître tout élément qui permettrait d'identifier un lieu, une époque, les personnes de sa famille ou les anonymes, le présent ou le passé. L'utilisation des gris et l'absence d'arrière plan accentuent l'uniformisation de la toile et l'anonymat du sujet. Richter explique dans ses interviews qu'il estompe « pour que tous les éléments s'interpénètrent » et qu'ils aient la même importance.

L'artiste

Les années de formation en R.D.A.

Gerhard Richter est né en 1932, sa mère est libraire et son père enseignant. De 1951 à 1956, il étudie à l'Académie d'Art de Dresde et s'inscrit dans le département de peinture murale (1953). Durant ses études, il collabore à la réalisation de plusieurs fresques et obtient des commandes dès l'obtention de son diplôme. L'été 1959, il se rend à la Documenta II à Kassel et découvre les œuvres de Jackson Pollock, Lucio Fontana... Ce voyage est déterminant pour la suite de sa carrière. Marqué par la liberté des artistes de l'Ouest, il décide de quitter Dresde.

Les premières photo-peintures à Düsseldorf

Il passe définitivement à l'Ouest en 1961, et s'installe à Düsseldorf. Il y poursuit ses études à l'Académie des arts de la ville et s'imprègne des nouvelles tendances de l'art occidental (FLUXUS). Il travaille aux côtés de Sigmar Polke.

En 1962, Richter peint sa première photo-peinture intitulée Tisch (table). À partir de cette date, il intègre dans sa pratique picturale la photographie d'amateur, de reportage, ainsi que des portraits de famille.

L'année suivante, il introduit la technique du flou pictural dans ses peintures.

Une reconnaissance internationale

Richter termine ses études en 1964 et organise sa première exposition personnelle chez un galeriste à Düsseldorf. Ses œuvres sont rapidement achetées par des collectionneurs reconnus et, dès 1970, par le biais de la galerie Konrad Fischer, l'une des plus influentes de son époque, il intègre le marché de l'art contemporain international.

Une brillante carrière

En 1972, il expose 48 portraits à la 36^{ème} Biennale de Venise. Il représente alors l'Allemagne de l'Ouest. En 1973, il expose pour la première fois aux Etats-Unis à la galerie de Reinhard Onnasch.

Les années 1990 sont marquées par l'obtention du Lion d'Or à la 47^{ème} Biennale de Venise (1997).

Depuis, il accumule les récompenses et enchaîne les expositions à travers le monde.

Richter est considéré aujourd'hui comme l'un des artistes majeurs de son temps, oscillant constamment entre abstraction et figuration.

En 2012, le Centre Pompidou à Paris lui a consacré une immense rétrospective.

Bonus

Une autre œuvre de Gerhard Richter dans les collections du Musée d'arts

Le Musée d'arts de Nantes possède une autre œuvre de Gerhard Richter, Onkel Rudi, réalisée en 2000. Dans la continuité de sa pratique artistique des photo-peintures, il peint en 1965 son oncle Rudi portant un uniforme de la Wehrmacht, d'après une photographie de famille. Il reprend alors le même procédé que pour le portrait du prince Sturdza. Le portrait de l'Oncle Rudi est différent de celui de 1965 puisqu'il s'agit d'une photographie de la peinture originale. L'artiste met ainsi en abîme peinture et photographie en poursuivant ses recherches entre ces deux pratiques. Il donne alors un nouveau statut à la copie de la copie.

Ressources

- <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Richter/index.html>

- <https://www.gerhard-richter.com/fr/>