

Le portrait

Le parcours

Ce parcours de visite en autonomie propose aux élèves d'observer quatre œuvres des collections du musée ayant pour thème le portrait (il est recommandé de sélectionner quatre œuvres pour une visite d'une heure). 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, nous vous remercions de bien vouloir 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.e + 2 ou 3 accompagnateurs.trices

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.

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



Marie-Geneviève BOULIAR
Portrait de Monsieur Olive, trésorier des États de Bretagne, avec sa famille
1791 / 1792
Huile sur toile, 145 x 113 cm

PORTRAIT FAMILIAL

- Portrait collectif : 4 personnages (2 adultes et 2 enfants).
- Portrait de la famille Olive, dont l'identité du père est révélée dans le titre de l'œuvre, sur le cartel.
- Les 4 personnages sont disposés dans un triangle créant une composition pyramidale.
- Leur lien de parenté et affectif est appuyé par les jeux de mains qui les relient tous les uns aux autres.
- Une impression de joie et de sérénité se dégage des expressions des visages.
- Les vêtements et le décors témoignent du rang social des modèles. C'est une famille aisée.
- Le fait de se représenter avec ses enfants est à la mode au 18^e siècle, même si cela existe déjà au 17^e siècle. La société porte un nouveau regard sur le monde de l'enfance et y accorde plus d'importance qu'auparavant.



François-Xavier FABRE
Portrait de Henri-Jacques-Guillaume Clarke, Comte d'Hunnebourg et Duc de Feltré, Maréchal de l'Empire et Ministre de la Guerre
1810
Huile sur toile, 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.

Les œuvres du parcours



Anne Louis Girodet Roussy de Trison
Portrait de Chateaubriand
1808
Huile sur toile, 120 x 96 cm

PORTRAIT D'ARTISTE

- Portrait individuel, en genoux.
- Portrait d'un écrivain reconnu par ses contemporains.
- Commande faite à un ami : proximité intellectuelle entre le peintre et son modèle.
- Modèle accoudé sur un muret, se tient en *contrapposto* (jambe fléchie), cheveux ébouriffés, main glissée dans son gilet.
- Le regard est tourné au loin avec une expression mélancolique.
- Portrait d'artiste par excellence : le modèle est représenté comme un être solitaire, perdu dans ses pensées.
- La figure pose devant un paysage italien.
- La palette de couleurs est restreinte : tons bruns, bleuâtres et verts renforçant l'atmosphère mélancolique.
- Archétype du portrait de l'artiste romantique.



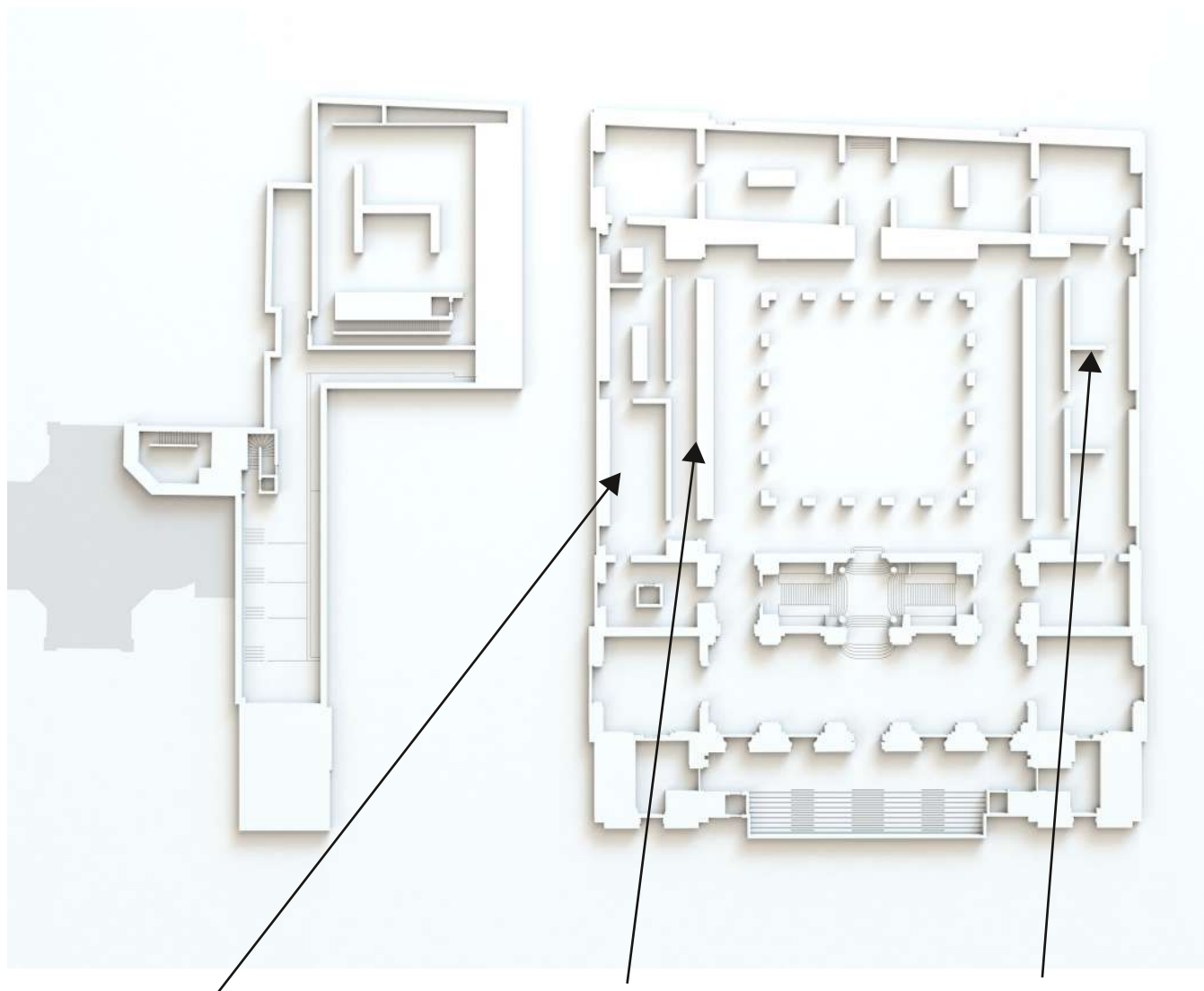
James Rielly
Curious
1997
Huile sur toile de coton, 182 x 152 cm

PORTRAIT D'ENFANT

- Portrait anonyme, en buste.
- Portrait générique d'un enfant issu de la classe moyenne.
- Le garçon pose de trois-quarts en désignant son flanc de son index droit.
- Il nous regarde fixement et occupe tout l'espace du tableau.
- L'arrière-plan traité en aplat monochrome bleu ne représente aucun décor.
- Le portrait d'enfant s'est popularisé au 20^e siècle grâce à l'usage de la photographie, du portrait de famille à l'image publicitaire. Tandis que les apports de la pédopsychiatrie individualisent l'enfant, les mass médias véhiculent un nouveau modèle qui associe l'âge tendre à l'innocence.
- L'utilisation d'éléments symboliques et la mise en scène de la figure lui confèrent une dimension métaphorique.

Localisation des œuvres

Niveau 0



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

Palais, Niveau 0
Salle 8

Marie-Geneviève Bouliard
*Portrait de Monsieur Olive,
trésorier des États de Bretagne,
avec sa famille*

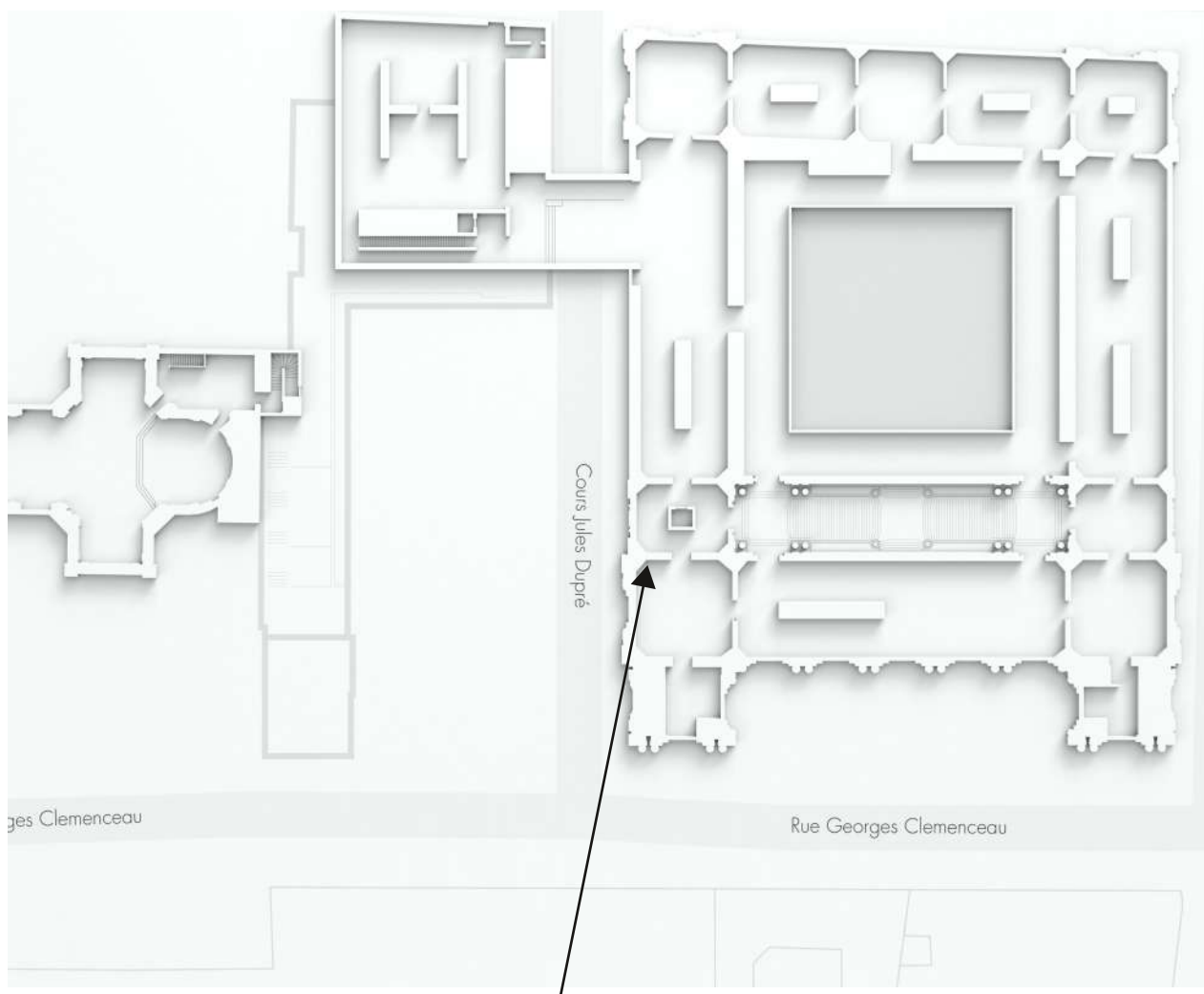
Palais, Niveau 0
Salle 9

James RIELLY
Curious

Palais, Niveau 0
Salle 2

Localisation des œuvres

Niveau +1



Anne Louis
GIRODET DE ROUSSY TRIOSON
Portrait de Chateaubriand

Palais, Niveau +1
Salle 10

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, 18e 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 17e et 18e 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, 17e 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, 17e siècle](#)).

La fin du 18e 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 19e 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 19e siècle (Delacroix, Géricault). Ils sont les promoteurs d'une conception naturaliste et anti-académique de la peinture et par conséquent du portrait. Au-delà de leur représentation physique fidèle, les artistes cherchent à rendre perceptibles les traits psychologiques de leurs modèles.

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](#)).

Ressource >> Portail Histoire des arts du Ministère de la Culture : [dossier thématique](#) sur l'art du portrait au 19e siècle

Du 20e 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 18^e

Salle 9

Marie-Geneviève BOULIARD

Paris, 1763 – Bois d'Arcy, 1825

Portrait de Monsieur Olive, trésorier des États de Bretagne, avec sa famille

1791-1792

Huile sur toile, 145 x 113 cm

Achat à Mme de la Vaissière en 1891

inv. 601

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



L'œuvre

Un portrait familial destiné à la sphère privée

Le grand format de ce portrait collectif pourrait faire penser à un portrait d'apparat. Mais il n'en est rien. Monsieur Nicolas Olive est représenté aux côtés de son épouse, Marie-Françoise Marchal, et de ses deux filles, Adèle-Marie et Aglaé-Jeanne, dans un décor sans fioritures, mais raffiné. La qualité des vêtements et la posture des personnages laissent entrevoir leur rang social sans pour autant en dévoiler la nature exacte. Monsieur Olive porte en effet ses habits de gentilhomme de la vie de tous les jours qui évoquent nullement son statut de trésorier des États de Bretagne, ce qu'aurait mis en avant un portrait officiel. Il s'agit donc d'une commande pour la sphère privée qui insiste davantage sur le lien privilégié qui unit les différents protagonistes de l'œuvre.

Une famille aimante

L'artiste insiste ici sur le lien filial et la sentimentalité. Monsieur Olive est placé au centre de la composition. Ses deux bras encerclent sa famille, en signe de protection et d'affection. Il regarde tendrement son épouse. Madame Olive, souriante, tient délicatement la dernière née sur ses genoux et semble la présenter au spectateur. Toutes les mains sont reliées les unes aux autres ou sont en contact.

Le corsage légèrement défait de la mère évoque l'allaitement, une pratique habituellement exclue par les femmes de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie car confiée aux nourrices. Cette scène idyllique célèbre donc le bonheur conjugal et les vertus familiales.

Un portrait rousseauiste

Cette œuvre révèle les idées de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), très en vogue à la fin du 18^e siècle.

Dans l'Émile, ou De l'éducation, publié en 1762, Rousseau met en effet l'enfant au centre du processus éducatif. Il convient cependant d'observer qu'après une longue période d'indifférence, l'intérêt porté à l'enfant est dans l'air du temps et qu'il tend même à devenir une mode : moralistes, autorités administratives, médecins redoublent d'arguments pour inciter les mères à s'occuper de leur progéniture, en commençant par l'allaitement. Rousseau participe donc au développement de ce « sentiment pour l'enfant » autour duquel s'est constituée la « famille nucléaire ».

L'artiste

Formation

Marie-Geneviève Bouliard est née à Paris en 1763. Fille unique, son père Antoine est tailleur. Ses années de formation sont peu documentées. Elle suit les cours du portraitiste Joseph Siffred Duplessis (1725-1802), académicien, comme le précisent certains livrets de Salon de l'époque, et fréquente peut-être les ateliers de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) et Jean-Joseph Taillasson (1745-1809).

Une femme portraitiste sous la Révolution française

L'artiste expose au Salon dès 1791 et très régulièrement jusqu'en 1817. Son activité de portraitiste est intense.

En 1795, elle reçoit un prix d'encouragement pour son Autoportrait en Aspasia (musée des Beaux-Arts, Arras). Elle est l'une des rares artistes femmes de son temps à vivre de sa peinture et tout particulièrement durant cette période troublée.

Postérité

Moins connue que Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), Marie-Geneviève Bouliard n'est pas restée dans la postérité au même titre qu'elle. Elle a pourtant largement bénéficié de son exil, Élisabeth étant une fervente royaliste, elle quitte la France dès 1789 pour treize années. Un peu moins talentueuse que sa contemporaine, l'œuvre de Bouliard mérite cependant d'être étudiée car elle témoigne bien de l'art du portrait de son temps.

Bonus

Être une femme peintre au 18^e siècle et début 19^e siècle

« De nombreuses artistes travaillent au 18^e siècle, tout comme aux époques précédentes. En général, elles peignent des natures mortes ou des portraits. Les préjugés sociaux leur interdisent de fréquenter les ateliers, remplis de jeunes hommes en apprentissage et de modèles posant nus. Nombre d'entre elles apprennent dans l'atelier paternel. Leurs proches se chargent de la commercialisation de leurs œuvres. Dans la majorité des cas, après une carrière d'une quinzaine d'années, elles se marient et abandonnent la peinture, sauf si leur époux est lui-même artiste ou marchand d'art ». (Extrait du [dossier pédagogique de l'exposition Élisabeth Vigée-Le Brun \(1755-1842\)](#), Grand Palais, 23 septembre 2015 – 11 janvier 2016).

Ressources

- **Réunion des Musées nationaux** : [une autre œuvre de Bouliard](#).



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 Dantzig, Maréchal de France
1807, Château de Versailles et de Trianon, Versailles
© RMN-Grand Palais

Ressources

- **Musée Fabre de Montpellier** : sur la [création du musée par le peintre](#)
- **La Tribune de l'art** : [un article sur Fabre, peintre et collectionneur](#)



Fiche d'œuvre 19^e

Salle 10

Anne-Louis GIRODET DE ROUSSY TRIOSON

1767, Montargis - 1824, Paris

Portrait de Chateaubriand

1808

Huile sur toile, 1,20 x 96 cm
Musée d'Histoire et d'Ethnographie de Saint-Malo
Dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes
Inv. : MSM.50.17.1

L'œuvre

Portrait d'un poète romantique

Accoudé sur un muret recouvert de lierre, l'écrivain François-René de Chateaubriand (1768-1848) se tient en *contrapposto*, une jambe fléchie, dans une pose qui évoque les sculptures antiques. Les cheveux ébouriffés par le vent et le regard tourné au loin, il semble pensif. La palette de couleurs, restreinte aux tons bruns, bleuâtres et verts renforce l'atmosphère mélancolique. Ce portrait offre une vision romantique du poète : un être solitaire et isolé de ses contemporains, perdu dans ses pensées mais voyant plus loin que le commun des mortels. Ce véritable « portrait d'artiste » rencontre un immense succès auprès du public, à commencer par Chateaubriand lui-même qui écrit dans ses *Mémoires d'outre-tombe* : « Girodet avait mis la dernière main à mon portrait. Il le fit noir comme j'étais alors ; mais il le remplit de son génie. »

Un paysage symbolique

Chateaubriand pose devant un paysage, dans la campagne italienne. Il s'agit en réalité d'un décor reconstitué, Girodet ayant peint ce portrait à Paris. Allusion au séjour italien de l'écrivain, envoyé en 1803 par Bonaparte pour faire partie de l'ambassade française à Rome, le paysage revêt ici une portée symbolique. Le Colisée, que l'on distingue à l'arrière-plan, renvoie à la Rome

antique mais aussi à la capitale religieuse des catholiques. En effet, au moment où Girodet peint son portrait, Chateaubriand rédige une épopée consacrée aux martyrs chrétiens persécutés à Rome (*Les Martyrs*, 1809). Enfin, ce portrait d'un homme seul dans une campagne pleine de ruines est le reflet d'une époque difficile. La France est en guerre, Napoléon, que Chateaubriand considère comme un tyran, conquiert de nombreux pays et envahit les États pontificaux en faisant prisonnier le Pape Pie VII. Ce portrait montre l'écrivain inquiet de l'époque dans laquelle il vit, mais conscient d'être dans « le souffle de l'histoire », au cœur d'événements d'envergure.

Le portrait d'un ami écrivain

Opposés à Napoléon 1^{er}, Chateaubriand et Girodet sont aussi amis et fréquentent les mêmes cercles intellectuels et politiques. C'est naturellement que l'écrivain commande son portrait à Girodet. Peint durant l'été 1808, le tableau est exposé au Salon de peinture à Paris en 1810 sous le titre *Portrait d'un homme méditant sur les ruines de Rome*. Chateaubriand le lègue ensuite à la Ville de Saint-Malo qui le conserve au musée d'Histoire de la Ville. En 2023, l'œuvre est envoyée en restauration au Musée d'arts de Nantes où elle est actuellement conservée en dépôt.

L'artiste

Une éducation soignée

Anne-Louis Girodet de Roucy naît en 1767 à Montargis dans une famille aisée. À l'âge de sept ans, il monte à Paris où il reçoit une éducation ambitieuse et complète supervisée par le docteur Trioson, un ami de la famille. À la mort de ses parents en 1809, ce dernier l'adopte. Girodet prend alors le nom de Girodet-Trioson.

Un élève de David

Souhaitant devenir architecte, le jeune Girodet suit des cours de perspective et d'anatomie à partir de 1782. Cependant, la rencontre avec Jacques-Louis David (1748-1825), peintre le plus en vue de son temps, décide de sa carrière. En 1785, Girodet rentre dans son atelier et se forme à la peinture néoclassique à ses côtés.

Un séjour italien bouleversé par la Révolution

Prix de Rome en 1789, Girodet part en Italie après avoir assisté à la prise de la Bastille. Comme David, il est favorable à la Révolution française. À Rome, il étudie les maîtres et fait déjà preuve d'un talent très personnel en peignant *Le Sommeil d'Endymion* (musée du Louvre) tableau présenté avec succès au Salon de 1793. Son séjour est écourté en raison des guerres révolutionnaires et d'un climat défavorable aux ressortissants français en Italie.

Précurseur du romantisme

Formé dans le respect des principes néoclassiques, Girodet est considéré comme l'un des meilleurs élèves de David. Cependant, il cherche à s'éloigner du style de son maître. Jeux de clair-obscur, renouveau dans la représentation des corps et du modèle antique, sujets en lien avec la littérature de son époque, scènes

dramatiques teintées de noirceur... ses œuvres expriment une nouvelle sensibilité qui préfigure la naissance du courant romantique.

Retour en France et consécration

Le retour en France de Girodet en 1795 marque le début d'une période de création prolifique. En 1806, il obtient la consécration en exposant une *Scène du Déluge* (musée du Louvre) dont le Musée d'arts de Nantes conserve [une étude de draperie](#). Deux ans plus tard, deux nouveaux tableaux remportent un vif succès, le *Portrait de Chateaubriand* et *Atala au tombeau*, inspiré du roman *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* (1801) de Chateaubriand. Par ailleurs, bien qu'opposé à l'Empereur, Girodet reçoit des commandes d'œuvres de propagande napoléonienne (*La Révolte du Caire*, 1810, Château de Versailles). C'est aussi un remarquable portraitiste.

Activité d'écrivain et fin de carrière

À partir de 1812, Girodet se consacre à l'écriture et à la poésie. Il continue toutefois à honorer des commandes, notamment pour la décoration du château de Compiègne. Resté en faveur sous la Restauration, il est nommé membre de l'Académie des Beaux-arts en 1815 tout en tenant un atelier renommé au Palais du Louvre. Élevé au grade d'officier de la Légion d'honneur, il meurt en 1824, à l'âge de 57 ans, auréolé de prestige.

Ressources

- **Panorama de l'art** : pour en savoir plus sur la [Scène de Déluge](#).
- **BnF** : pour en savoir plus sur [Atala au tombeau](#).

Fiche d'œuvre 20^e

Salle 2

James RIELLY

Wrexham (Royaume-Uni), 1956

Curious

1997

Huile sur toile de coton, 182 x 152 cm

Achat à la Galerie Laurent Delaye avec la participation de l'Etat en 1997

Inv. : 997.6.1.P

Gérard Blot/Agence photographique de la RMN-GP © James Rielly



L'œuvre

Cette œuvre a été réalisée pour l'exposition personnelle de James Rielly au Musée des beaux-arts de Nantes en 1997. La peinture a été acquise à cette occasion. L'œuvre représente une figure d'enfant issue d'une coupure de presse. L'anonymat du modèle, le format de la toile et le geste du garçon créent un décalage avec les codes du portrait. Mais s'agit-il à proprement parler d'un portrait ?

Un portrait paradoxal

Sur un fond monochrome, un petit garçon nous regarde fixement. Sa pose emprunte à la tradition du portrait peint ou photographique : portrait en buste, de trois-quarts, visage frontal. La monumentalité de la toile intensifie la composition et l'absence d'arrière-plan décontextualise la scène. Le portrait est pourtant anonyme. L'artiste s'inspire des tabloïds, journaux à sensation dans lesquels les enfants angéliques sont parfois criminels.

Une image irréaliste

Bien que l'œuvre soit figurative, la décontextualisation et la monumentalisation de la figure retirent à l'image une part de sa réalité. De plus, la touche visible souligne la dimension picturale de l'œuvre. La peinture est appliquée en couches horizontales et verticales sur le visage et les bandes rouges du maillot de corps, tandis qu'elle est tamponnée à l'éponge sur le bleu du vêtement.

La fin de l'innocence

La couleur bleu ciel de l'arrière-plan évoque le bleu layette habituellement associé aux petits garçons. Les couleurs pastel rappellent les images publicitaires des années 1950 et renvoient à l'innocence supposée du monde de l'enfance. Leur douceur contraste avec le geste brutal effectué par la figure. Le garçon enfonce son doigt dans une profonde blessure au flanc droit. Indique-t-il l'endroit où il a mal ? Ou nous rend-il complice ? L'opposition questionne la bonne conscience sociale d'une société qui refuse d'associer l'enfance à la violence.

Corps social

Le format de l'œuvre, le type de représentation et les couleurs choisies par l'artiste rappellent le genre de la peinture d'histoire, dont les sujets illustrent des scènes historiques, bibliques ou mythologiques. Ainsi, la marinière rayée évoque les couleurs du drapeau britannique. Alors qu'il fait ses études à Belfast, en Irlande du Nord, l'artiste est frappé par les images de propagande irlandaise entre unionistes et nationalistes. Le vêtement est devenu signe d'appartenance politique. De plus, le geste de l'enfant rappelle celui de saint Thomas qui, dans l'Évangile de Jean, incrédule, est invité par Jésus à glisser sa main dans sa plaie afin de vérifier la réalité de la Résurrection. La mise en scène souligne avec ambiguïté la violence contenue à l'intérieur de ce personnage générique, passé du corps individuel au corps social.

L'artiste

Formation

James Rielly est né à Wrexham, au nord-est du Pays-de-Galle, en 1956. Dans les années 1970, son père lui offre un chevalet. L'artiste fait ses études à l'École d'art de Deeside, au Pays-de-Galle, puis au Gloucester College of Art and Design, avant de poursuivre sa formation au Belfast College of Art de 1980-1981. Le conflit nord-irlandais entre les républicains nationalistes, essentiellement catholiques, et les loyalistes, principalement protestants, atteint alors son apogée. Ces tensions politiques le marquent particulièrement. Il est influencé par les pancartes de slogans politiques réalisées dans un style proche de la bande-dessinée, mêlant la propagande politique et l'iconographie religieuse des saints martyrs chrétiens.

Collage de références

Les sources visuelles de l'artiste sont issues de contextes variés. Ses références culturelles reposent autant sur des modèles classiques (Rembrandt, Michel-Ange) que sur la contre-culture américaine, allant des bandes dessinées de Robert Crumb au groupe de musique punk les Sex Pistols. Son imaginaire emprunte à la culture populaire (la série télévisée de science-fiction Doctor Who, par exemple). Depuis les années 1990, l'artiste a recours à l'imagerie médicale et aux images de presse à sensation (les quotidiens britanniques qualifiés de tabloïds, tels que le *Daily Mirror* ou le *Sun*) qu'il remobilise dans ses peintures. La photographie est le point de départ de ses peintures. L'artiste prend ensuite de la distance sur l'image d'origine en la recomposant dans plusieurs séries de dessins.

Une reconnaissance tardive

C'est à 41 ans que James Rielly accède à la notoriété. En 1997, l'artiste participe à l'exposition Sensation organisée à la Royale Academy of Arts de Londres et qui présente la collection du publicitaire Charles Saatchi. L'exposition fait scandale en raison du caractère sexuel de plusieurs pièces. L'artiste est alors associé au groupe des Young British Artists, dits YBAs, dont cette exposition marque la reconnaissance officielle. La même année, il est invité à réaliser sa première exposition personnelle en France au Musée des beaux-arts de Nantes : *Sensible ways*. Au tournant des années 2000, il s'installe dans le Gers où il vit désormais, et devient chef d'atelier à l'École des beaux-arts de Paris en 2006.

Ressources

- Site internet de l'artiste : <http://www.jamesrielly.com/>