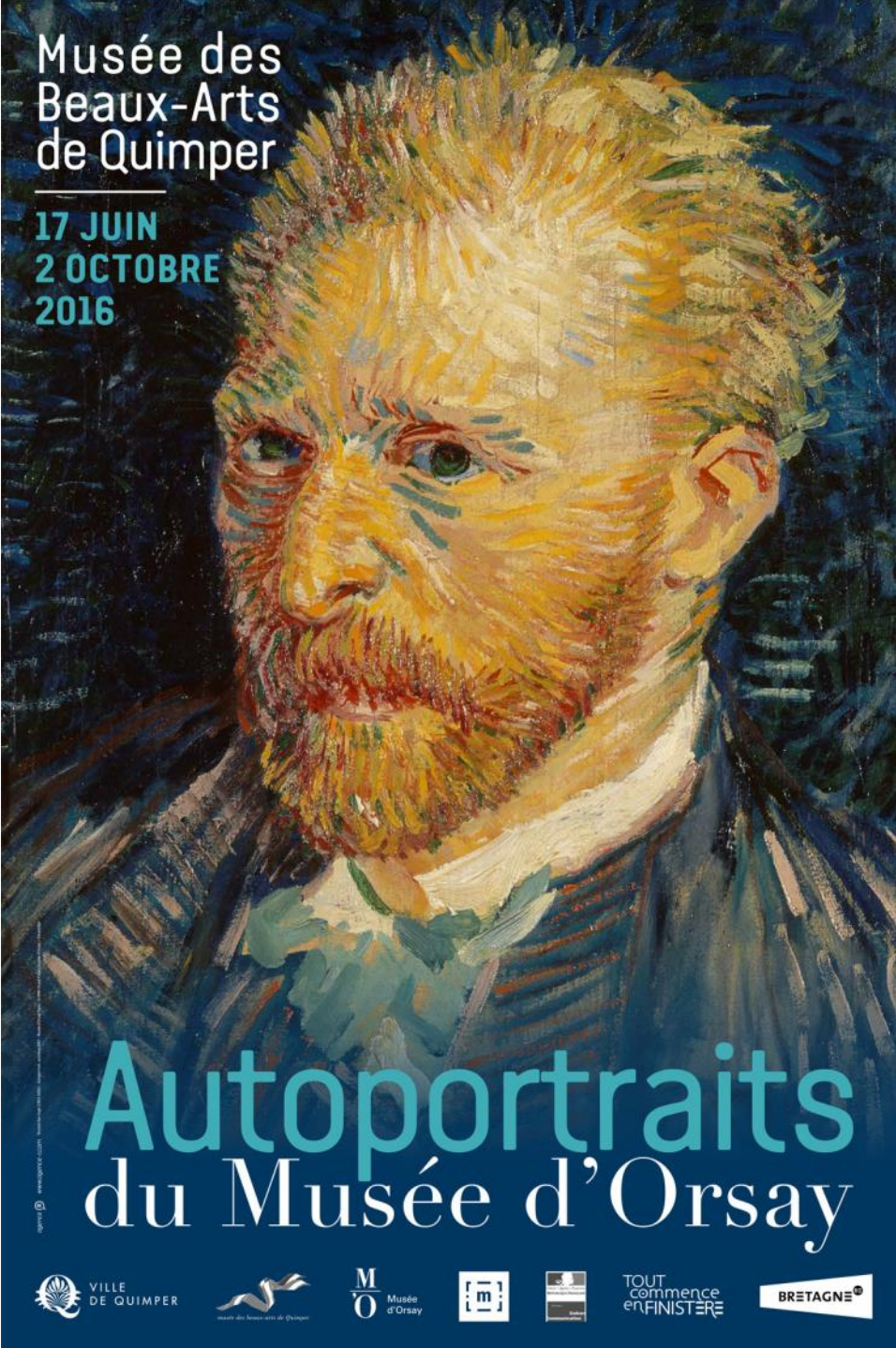


Exposition temporaire



Musée des
Beaux-Arts
de Quimper

17 JUIN
2 OCTOBRE
2016

Autoportraits
du Musée d'Orsay

VILLE DE QUIMPER

Musée d'Orsay

TOUT commence en FINISTÈRE

BRETAGNE®

Dossier pour les enseignants



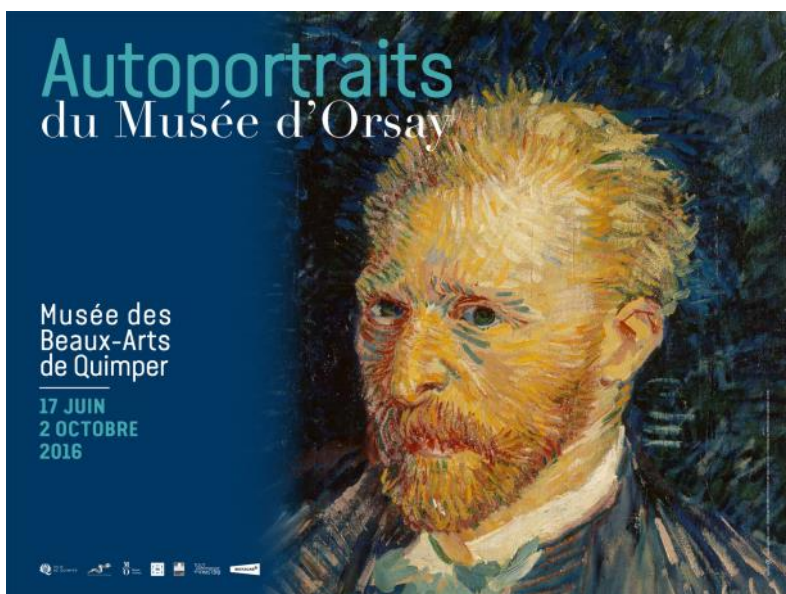
Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Introduction

Avec le soutien exceptionnel du Musée d'Orsay

Dans le cadre de sa politique de diffusion, le musée d'Orsay s'est associé avec le musée des beaux-arts de Nancy (1^{ère} étape), le musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (2^e étape) et Quimper (3^e étape) pour explorer ses collections, entre 1848 et 1914, autour du thème original de l'autoportrait en peinture. Ainsi, c'est à un nouveau regard sur des œuvres très célèbres et à une redécouverte d'œuvres moins exposées qu'invite le parcours de cette manifestation exceptionnelle. L'exposition offre au public une compréhension de la diversité des courants (romantisme, réalisme, impressionnisme, cloisonnisme, nabisme, naturalisme ou encore symbolisme) qui remettent en cause ou renouvellent la tradition de la peinture au XIX^e siècle et crée le contexte d'émergence de la peinture moderne dans les premières années du XX^e siècle.

Exercice d'introspection, l'autoportrait met en jeu depuis la Renaissance la vision de l'artiste par lui-même dans le contexte de création artistique de son époque. Au-delà du reflet de sa propre image, le peintre s'interroge sur son art et sa place dans la société. Au XIX^e siècle, période de bouleversements esthétiques et de rejet de l'académisme, l'autoportrait fait parfois office de manifeste d'une manière de peindre, de positionnement à l'égard d'une certaine tradition. Certains peintres, comme Courbet, mettent en avant l'image de l'artiste dans son atelier et revendiquent par ce biais la reconnaissance de leurs œuvres. D'autres, comme Carpeaux, Redon, Gauguin ou Cézanne mêlent quête picturale et observation psychologique. L'aboutissement de cette démarche revient à Van Gogh qui livre à travers ses représentations successives un récit autobiographique. En contrepoint de cette exposition, Quimper valorisera plusieurs autoportraits de ses propres collections au sein de son accrochage permanent.



Sommaire

Introduction	p.2
I L'histoire de l'autoportrait	p.5
A/ Evolution et métamorphose d'un genre	p.5
-Des origines mythiques	
-au XIII ^e siècle, des portraits génériques	
-Au XIV ^e siècle, des portraits « in assistenza »	
-Aux XV ^e et XVI ^e siècles, l'autoportrait pour célébrer l'artiste	
-Aux XVII ^e et XVIII ^e siècles, l'autoportrait pour célébrer le tempérament et le métier	
- Au XIX ^e siècle, l'autoportrait comme exercice d'introspection	
- Au XX ^e siècle, célébration, négation de l'autoportrait et « représentation »	
B/ Au-delà de l'inventaire, une approche interprétative	p.8
C/ L'autoportrait : quelques repères chronologiques	p.9
II Une approche thématique	p.11
A/ Mises en scène de l'autoportrait	p.11
B/ Lectures de l'exposition « Autoportraits du musée d'Orsay »	p.12
III la peinture au XIX^e siècle	p.13
A/ Les principaux mouvements picturaux au XIX^e siècle	p.13
- Académisme	
- Réalisme	
- Impressionnisme	
- Naturalisme	
- Symbolisme	
- Synthétisme	
- Nabis	
B/ La formation des artistes au XIX^e siècle	p.17
- De l'atelier aux académies libres en passant par l'Ecole des Beaux-Arts de Paris	
- L'atelier	
- Le Salon	
IV Biographies abrégées	p.21
V Lexique	p.31
VI Bibliographie	p.33
VII Propositions pédagogiques	p.35
A/ 1^{er} degré	p.35
B/ 2nd degré	p.41
VIII/ Informations pratiques	p.44

L'histoire de l'autoportrait

A/ Evolution et métamorphose d'un genre

L'histoire de l'autoportrait s'inscrit dans l'histoire du portrait que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans des dossiers précédents, notamment lors de l'exposition intitulée *La Galerie des portraits dans les collections du musée* (2010-2011). Comme le portrait, l'autoportrait a une dimension métaphysique. Il exprime le souci de l'individu de traverser le temps, de marquer les mémoires. Il se pense également en termes de reconnaissance, de connaissance et d'exemplarité. Tout comme le portrait, il se développe surtout à partir du XV^e siècle avec la Renaissance et l'affirmation de l'individu. A la différence du portrait dont les curiosités sont multiples, au regard des différentes personnes portraiturees, il révèle essentiellement le monde de l'art, le statut de l'artiste, l'espace clos de l'atelier et les affres de la création.

Comme toujours des origines mythiques...

Pour expliquer la pratique de l'autoportrait, on peut se rappeler que la création de la peinture a été associée au récit légendaire de Narcisse se contemplant dans la surface de l'eau. Avec une telle filiation, l'autoportrait acquerrait naturellement une légitimité. Au-delà de sa dimension introspective, l'autoportrait fut d'abord une manière commode d'exercer sa pratique, le modèle le plus facilement disponible étant soi-même.

Au XIII^e siècle, des portraits génériques

On note l'apparition des premiers autoportraits dès le XIII^e siècle dans les enluminures, mais ils s'apparentent en fait à un procédé de signature : c'est une sorte de représentation de type générique qui affirme l'appartenance à un groupe. On est encore loin de souligner l'expression singulière d'un individu.

Au XIV^e siècle, des portraits « in assistenza »

Le procédé de « l'autoportrait situé », consistant à se peindre parmi les personnages d'un événement religieux ou historique, aurait été utilisé dès 1359 par Andrea Orcagna dans *l'Assomption de la Vierge* (1359). La primeur incontestable du procédé pourrait cependant revenir à Benozzo Gozzoli, qui se met en scène, s'avancant parmi la foule, coiffé d'un bonnet sur lequel son nom est inscrit, dans la fresque de *L'Adoration des mages* (Chapelle des mages, 1459, à Florence). De même, Piero della Francesca se représente en soldat, lourdement endormi, dans sa *Résurrection* (vers 1463-1465, Sansepolcro). Sandro Botticelli, lui, a fait le choix de ne plus se dissimuler totalement dans le groupe et se tourne orgueilleusement vers le spectateur, dans une *Adoration des mages* (Florence, 1475).

Aux XV^e et XVI^e siècles, l'autoportrait pour célébrer l'artiste

Ce n'est qu'à partir du début de la Renaissance, au milieu du XV^e siècle, que les artistes se représentent comme le sujet principal ou comme des personnages importants dans leur travail. Cela est en partie lié au perfectionnement des techniques de miroiterie, les miroirs devenant ainsi des objets accessibles : on assiste à l'avènement de l'autoportrait. Dès lors, de nombreux peintres, sculpteurs et graveurs s'essayent à cette pratique. Albrecht Dürer franchit un palier supplémentaire en produisant un premier autoportrait autonome, encore appelé « détaché » ou dit « au naturel » : l'artiste se représente seul et de face. L'essor de l'autoportrait coïncide avec l'acquisition d'un nouveau statut : depuis qu'il exerce une activité noble, « libérale », l'artiste s'estime digne d'intérêt. Il peut être représenté à l'exemple des puissants. La promotion de l'autoportrait s'insère dans un contexte culturel et moral plus large, celui de l'affirmation de l'individu sous l'effet notamment du nominalisme qui prône une connaissance empirique du monde. Les grands maîtres de l'autoportrait sont Dürer, Rubens, Van Dyck et Rembrandt. Les artistes italiens ont laissé moins d'images d'eux-mêmes, à l'exception du Titien et des maniéristes. Les Médicis, sans doute influencés par Giorgio Vasari, auteur de *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, ont constitué une collection d'autoportraits d'artistes. Elle doit beaucoup à Léopold Médicis (1617-1675) dont près de soixante agents visitèrent les collections et le marché de l'art en Italie, en France et en Flandres en quête de tableaux. A sa mort, sa collection comptait soixante-dix-neuf autoportraits peints. Celle-ci fut exposée pour la première fois dans son ensemble en 1681, classée par écoles régionales. Pour la circonstance, les tableaux furent réduits à une taille standard et encadrés de manière identique.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'autoportrait pour célébrer le tempérament et le métier

A partir du XVIII^e siècle, les artistes ont éprouvé le besoin de se représenter en faisant de l'autoportrait une sorte de démonstration de leur tempérament et de leur style, d'une manière plus générale de leur vocation.

Dans la continuité de l'esprit de la Renaissance, qui a établi la noblesse de son art, l'artiste ne dédaigne pas de valoriser son caractère ombrageux, de se présenter comme un « enfant de Saturne ». L'art est le fait d'un génie qui se dévoile de temps à autre comme un artiste démiurgique, au caractère fantastique et mélancolique.

L'autoportrait moderne cherche presque toujours, par la pose, les accessoires et l'expression, à définir l'artiste. Des objet-symboles dispersés çà et là dans la composition donnent des indices supplémentaires sur l'âme du personnage.

Au XVIII^e siècle, on voit apparaître les premières séries d'autoportraits. L'artiste produit des autoportraits multiples tout au long de sa vie. Cette attitude a été rapprochée de la philosophie empiriste de David Hume (1711-1776) qui a formulé une nouvelle vision de l'homme dans le *Traité de la nature* (1739), où il définit l'individu comme « *un faisceau, une collection de perceptions différentes, qui se succèdent avec une rapidité inconcevable et sont dans un flux et un mouvement perpétuel* ».

Bien évidemment, l'artiste ne dédaigne pas de se représenter comme technicien de la peinture : il se saisit dans l'exercice même de son métier et peut proposer un point de vue élargi à l'atelier. Dans ce registre, il peut aussi faire preuve d'humour, à l'exemple de Chardin qui se représente avec bonnet et lorgnons, et mieux encore sous les traits d'un singe ! (*Le Singe peintre*, 1740).



Gustave Courbet (1819-1877)
L'Homme blessé
Paris, musée d'Orsay
© RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Au XIX^e siècle, l'autoportrait comme exercice d'introspection

Au XIX^e siècle, les peintres ont largement pratiqué l'autoportrait : Ingres, Courbet, Manet, Monet, Degas, Cézanne, Van Gogh et Gauguin ont cédé au plaisir de se représenter à des âges différents. En France, l'importance de l'autoportrait est souvent associée aux événements révolutionnaires, plus précisément à la fuite des élites et aux recompositions sociales qui en découlèrent. Ne disposant plus de commandes suffisamment nombreuses, les artistes pratiquèrent volontiers l'autoportrait. Ainsi, Ingres a célébré ses réussites et exhibé ses médailles (*Autoportrait*, 1859). D'une manière différente, Courbet, Manet et Monet ont fait d'eux-mêmes des exposés de leur pratique picturale. Mais le souci de la forme n'empêche nullement l'expression de l'intériorité à l'exemple du *Désespéré* (1854-1855) de Courbet. Gauguin s'est volontiers assimilé au Christ (*Autoportrait au Christ jaune*, et *Le Christ au jardin des oliviers*). Van Gogh a composé 37 autoportraits entre 1886 et 1889. Il s'y montre soucieux de se comprendre lui-même et son visage laisse toujours percer une inquiétude profonde, un tourment psychologique. Ces différents autoportraits constituent aussi une sorte de récit, le journal de sa vie puisqu'il en dévoile les crises et les accidents (*Autoportrait à l'oreille bandée* (1889)). Avec la pensée freudienne, les contours du moi s'obscurcissent. Dès lors, l'autoportrait connaît un nouvel essor et s'oriente vers l'introspection.

Au XX^e siècle, célébration, négation de l'autoportrait et « représentance »

L'attirance pour l'autoportrait ne se dément pas au XX^e siècle. On constate même une recrudescence d'autoportraits immédiatement après la Première Guerre mondiale dans le cadre du « retour à l'ordre ». Les principaux acteurs en sont Derain, Balthus et Chirico. A travers leurs portraits, ces artistes réaffirment d'abord la magie et la passion de peindre.

Matisse et Picasso ont dépassé l'observation d'eux-mêmes en composant des autoportraits manifestes qui témoignent d'abord de l'évolution formelle de leur travail.

On peut également citer l'exemple des expressionnistes allemands et autrichiens. Kokoshka et Schiele ont produit des autoportraits intimidants qui révèlent une introspection profonde, des confessions dérangeantes.

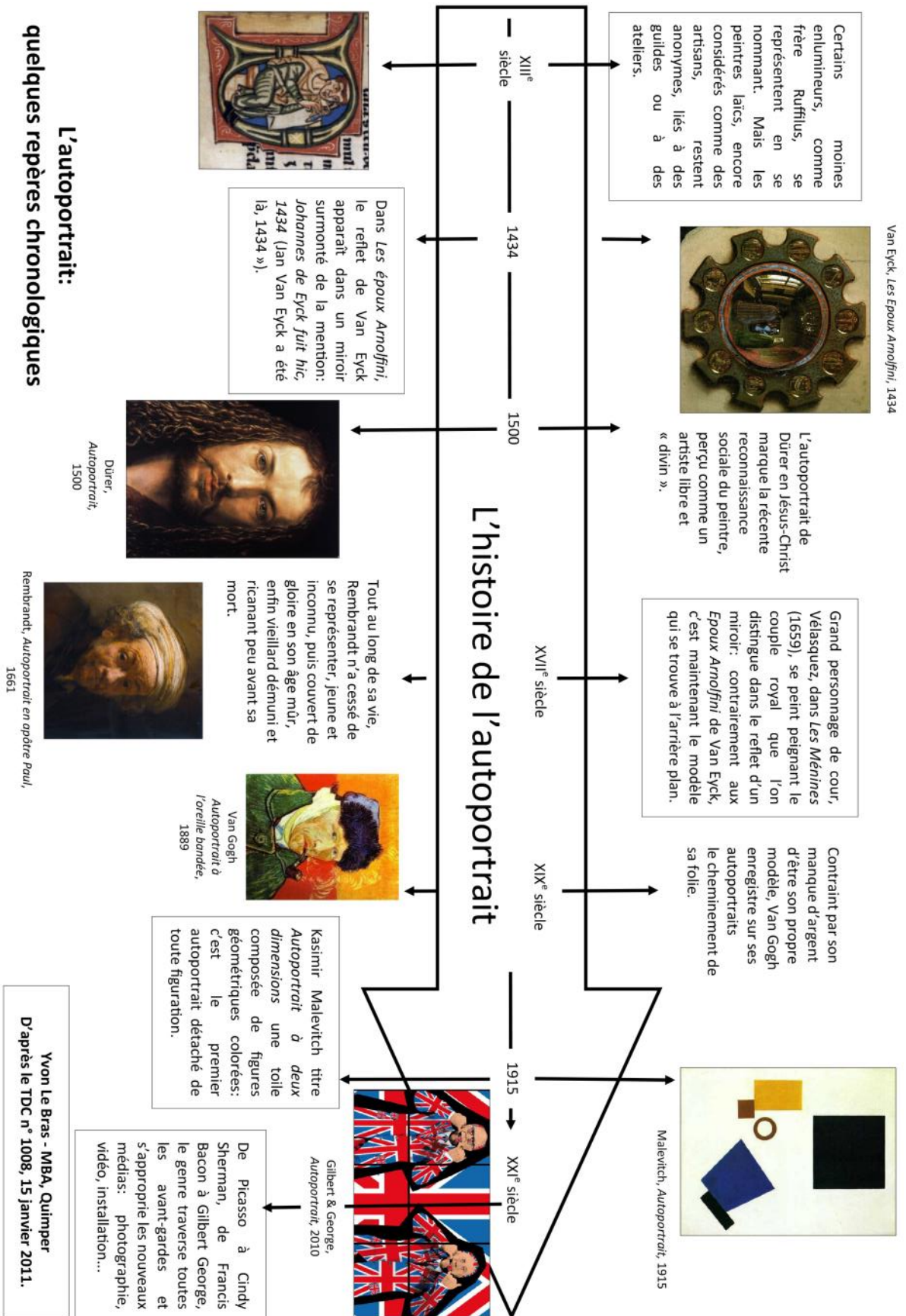
Plus récemment encore, Bacon nous a proposé des autoportraits en écorché qui rappellent notre condition biologique, « l'être viande » de l'homme.

Ces dernières années, les artistes ont joué avec l'autoportrait en cherchant paradoxalement à parler d'eux-mêmes en échappant aux règles ordinaires du genre. Ainsi, certains se représentent de dos ou par des indices. Omar Calabrese parle à ce sujet de « représentance ». Rauschenberg nous propose ainsi une radiographie complète de sa personne (*Autoportrait*, 1967).

B/ Au-delà de l'inventaire, une approche interprétative

Les évocations de l'histoire de l'autoportrait sont la plupart du temps chronologiques. Cette mise en perspective mérite d'être complétée par une approche interprétative. Omar Calabrese, historien de l'art, linguiste et sémioticien, et élève d'Umberto Eco, s'est livré à cet exercice avec beaucoup de talent. Il propose la typologie suivante.

- 1/ L'autoportrait comme la manifestation d'une identité générique.
- 2/ L'autoportrait « in assistenza » (caché à l'intérieur des scènes narratives).
- 3/ L'autoportrait en personnage historique (« Je est un autre »).
- 4/ L'autoportrait comme signe de l'autonomie intellectuelle (« Ipse me finxit »).
- 5/ L'artiste et son double (l'autoportrait et les contradictions du miroir).
- 6/ L'autoportrait comme signe de gloire.
- 7/ Les femmes et l'autoportrait.
- 8/ Tautologie : l'artiste en technicien, en train de (se) peindre.
- 9/ Les enfants de Saturne : l'autoportrait et l'intimité des passions.
- 10/ L'autoportrait comme autobiographie.
- 11/ Le tableau comme négation de l'autoportrait.



Une approche thématique

A/ Mises en scène de l'autoportrait

L'autoportrait suppose en principe l'utilisation d'un miroir. Toutefois, les premiers miroirs utilisés étaient convexes, entraînant des déformations que l'artiste s'est parfois plu à conserver, à l'exemple d'un amusant tableau réalisé par Parmigianino en 1524 (*Autoportrait au miroir*). Le miroir permet des compositions surprenantes comme celle du *Triple autoportrait* de Johannes Gump (1646), ou plus près de nous celle de Dali, *Dalí de dos peignant Gala de dos éternisée par six cornées virtuelles provisoirement réfléchies dans six vrais miroirs* (1972). Ce principe fut également utilisé par Matisse.

Toujours parmi les représentations audacieuses, on peut également citer celles qui ont pour cadre l'atelier et qui montrent l'artiste dans l'exercice de son art. Les exemples abondent : Rembrandt, Van Ostade, Vermeer, Vigée-Lebrun, Lovis Corinth, etc. Le décor ajoute une réflexion sur le processus créatif. Dans ce registre, l'autoportrait de Diego Vélasquez devant le cadre retourné des *Ménines* constitue un chef-d'œuvre.

Plus simplement, l'artiste aime se représenter les attributs à la main. La palette et les pinceaux sont alors les instruments obligatoires de l'autoportrait. Celui-ci peut se métamorphoser en nature morte et en vanité et, en ce cas, les accessoires du métier et les objets de l'atelier deviennent le sujet principal en prétendant représenter l'artiste. Au mieux, ce dernier glisse son effigie sous la forme d'un petit dessin (Adriaen Valck, *Vanité avec autoportrait* (1660)).

Pour la composition proprement dite, le peintre peut choisir de se montrer en buste, sans attributs particuliers, parfois de face mais le plus souvent de trois-quarts. Cependant, les autoportraits à la palette ou au pinceau ne manquent pas, de même que les représentations de l'artiste dans son atelier. Dans cette catégorie, l'exemple le plus connu est peut-être *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet (1855), regroupement d'objets et de personnages aussi hétéroclites que symboliques. La représentation de l'atelier et sa mythologisation est assez tardive. En effet, dans un premier temps, les artistes furent surtout soucieux d'insister sur les aspects nobles et conceptuels de leur travail. D'ailleurs, l'artiste s'y représente élégamment habillé, occupé à dessiner car cette activité est considérée comme une « cosa mentale ». C'est surtout à partir du XX^e siècle que l'atelier a été valorisé, présenté comme une sorte d'ancre mystérieux et magique où se comprend le procès de l'art.

L'artiste se plaît parfois à se déguiser, ou du moins à revêtir un costume qui n'est pas le sien habituellement. C'est déjà le cas avec Dürer, et Rembrandt multipliera ce genre de métamorphoses. Il peut aussi se peindre avec un ou des amis, ou encore évoquer sa vie familiale. Rubens se représente avec trois de ses proches dans *Les Quatre Philosophes* (1615), mais aussi avec sa première femme Isabella Brant en 1610, puis avec la seconde, Hélène Fourment en 1639.

Nombreux sont les artistes qui se sont mis en scène avec un instrument de musique, par exemple Lavinia Fontana jouant du clavicorde (1578), Courbet du violoncelle (1847) ou Beckmann du saxophone (1930). D'autres ont préféré évoquer des moments importants de leur vie, notamment des maladies : Goya se fait soigner par un docteur (1820), et Munch se peint convalescent après avoir échappé à la grippe espagnole (1919). Beckmann et les autres artistes expressionnistes se représentèrent volontiers dans des décors qui évoquent la misère et la cruauté de leur époque.

B/ Lectures de l'exposition « Autoportraits du musée d'Orsay »

On peut proposer les deux lectures suivantes :

1/ L'autoportrait à travers les mouvements picturaux qui traversent le XIX^e siècle. En l'occurrence, c'est le choix adopté dans l'exposition.

- Autoportrait académique (Bonnat, Hébert, Meissonier)
- Autoportrait réaliste (Cals, Courbet, Ribot, Vollon)
- Autoportrait naturaliste (Bastien-Lepage, Forain, Jeanniot)
- Autoportrait impressionniste (Cézanne, Monet, Pissarro, Van Gogh)
- Autoportrait synthétique (Bernard, Gauguin, Laval, Monfreid, Sérusier)
- Autoport symboliste (Carrière, Motte, Redon)
- Autoportrait nabi (Denis, Vallotton, Vuillard, Bonnard)
- Autoportrait à la charnière de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (Axilette, Dufau, Martin, Prinnet)

2/ L'autoportrait et ses variantes thématiques (autre possibilité qui peut se combiner à la proposition précédente).

- Autoportrait introspectif (l'artiste exprime la profondeur de sa personnalité).
- Autoportrait avec l'artiste mis en scène (l'artiste se représente en démiurge ou comme un sujet mélancolique)
- Autoportrait avec mise en abyme (l'autoportrait intègre des représentations d'images).
- Autoportrait avec attributs (l'artiste porte les attributs de son métier).
- Autoportrait avec références (l'artiste fait référence à des autoportraits célèbres).
- Autoportrait manifeste (l'artiste affirme tout autant sa manière que lui-même).



La peinture au XIX^e siècle

A/ Les principaux mouvements picturaux du XIX^e siècle

Académisme

(Texte de l'exposition)

Le terme d'académisme s'applique à une partie de la production artistique, placée sous l'influence de l'Académie des Beaux-arts qui, au cours du XIX^e siècle, commence à se scléroser et à exclure toute nouveauté. L'Académie contrôle l'enseignement de l'École des Beaux-arts et le droit de participer au Salon, rouage essentiel de cet art officiel : cette exposition annuelle est un passage obligé pour tout artiste cherchant à être connu et à obtenir des commandes de l'État.

Les artistes dits « académiques », comme Léon Bonnat, Ernest Meissonier ou Ernest Hébert s'appuient sur les principes enseignés à l'École des Beaux-arts : le respect de la hiérarchie des genres, l'importance de l'exactitude du dessin, de l'anatomie humaine et des faits historiques représentés. Dans la continuité du néoclassicisme de David et Ingres, ils emploient une touche lisse avec une grande précision illusionniste.

Dès le milieu du XIX^e siècle, l'académisme est critiqué par ceux qui ne se reconnaissent plus dans ses principes. La vision négative de ce courant artistique a longtemps prévalu parmi les critiques et historiens d'art, avant la redécouverte, dans les années 1980, de toute la richesse et la complexité de cet art.

Réalisme

Le réalisme est apparu en France durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Ce mouvement est difficile à définir, car il ne présente pas un aspect monolithique, ni une doctrine stable. Cependant, on peut dire que les artistes réalistes avaient pour ambition de restituer le réel avec fidélité, sans user des artifices habituels de la peinture académique. Gustave Courbet en est considéré comme le chef de file.

Ils rejettent le « réalisme idéalisé » des néo-classiques et des pompiers ainsi que la vision sensible des romantiques et prônent une vision objective du monde extérieur. De ce fait, Ils refusent d'en proposer une vision adoucie et d'en occulter la laideur. Ces choix choquèrent le public qui jugea cette peinture provocatrice et vulgaire.

Les peintres réalistes sont des peintres de la modernité. A ce titre, ils délaissent le « grand genre » et composent des scènes de genre. Ils représentent leurs contemporains dans leurs occupations quotidiennes en adoptant volontiers le grand format jusqu'alors réservé à la peinture d'histoire. Le prosaïsme des sujets irrita la critique et le public qui estimaient que la recherche et l'expression de la beauté devaient avoir un autre décor. Millet exprima merveilleusement cet état d'esprit en affirmant qu'il « *s'agissait de faire servir le trivial à l'expression du sublime* ». Il composa ainsi de nombreux tableaux sur le travail des paysans.

Impressionnisme

Le mot « impressionniste » fut inventé en 1874 par un journaliste du « Charivari » à l'occasion d'une exposition organisée par la « Société Coopérative des Artistes Indépendants » dans l'atelier du photographe Nadar. En fait, c'est un tableau de Monet, *Impression au soleil levant*, qui le poussa à inventer ce néologisme. Ce terme finit par désigner tous les jeunes artistes qui rejetaient l'art académique et qui proposaient une nouvelle peinture désireuse de reproduire le réel, les phénomènes fugitifs de la nature notamment (la mer et ses horizons mouvants, le soleil et ses vibrations, la fumée et ses impondérables) par une science exacte de la couleur.

Contrairement à ce que pourrait laisser supposer le nom qu'on leur attribua, ces artistes ne voulaient pas du tout proposer une vision subjective du monde. Ils désiraient représenter la réalité telle qu'elle est perçue par la rétine et conformément à la physiologie. N'oublions pas qu'à la fin du XIX^e siècle, la science imposa de reconsidérer le rapport au monde, la conception de la lumière, en démontrant la complexité et la mouvance du réel par la découverte d'un monde invisible composé d'atomes. Ces révélations imprégnèrent la pensée collective et l'on peut considérer la peinture impressionniste comme l'expression plastique de ce nouvel univers. En accord avec la science, les impressionnistes renoncèrent à une vision permanente du monde et à la technique académique pour inventer une « manière » qui corresponde à la réalité physique du monde.

La technique des impressionnistes donne aux œuvres un aspect d'inachevé qui choqua profondément le public et les critiques. Ceux-ci furent hostiles aux innovations de ces artistes et firent preuve d'une grande intolérance. On accusa les artistes d'être des provocateurs, des barbouilleurs, voire d'être des malades mentaux. La postérité répara cette injustice. Il est vrai que le groupe des impressionnistes fut rapidement dépassé par des mouvements encore plus audacieux qui finirent par les faire considérer comme des « classiques ».

Aujourd'hui on apprécie la peinture impressionniste pour :

- ⇒ la modernité de ses sujets.
- ⇒ sa conception de l'espace.
- ⇒ ses inventions techniques.
- ⇒ l'importance qu'elle accorde à la couleur et sa volonté de produire une peinture purement visuelle.
- ⇒ l'idée que la couleur et l'œuvre valent pour elles-mêmes et non pour leur valeur représentative.

L'impressionnisme est suivi par le post-impressionnisme : ce terme rassemble plusieurs courants qui marquent les années 1885-1905, et qui se créent par réaction d'impressionnisme, tout en ayant été très marqués par lui : le néo-impressionnisme, le symbolisme, le synthétisme, les Nabis ...

Naturalisme

(Texte de l'exposition)

Le terme « naturalisme » vient de la critique littéraire. Il est aussi appliqué au domaine pictural, pour désigner un mouvement qui marque les années 1870-1890, prolongeant le réalisme des années 1850 : les peintres naturalistes continuent à représenter des sujets de vie rurale, mais s'intéressent aussi à la vie urbaine et industrielle. À la différence des réalistes, leur peinture refuse l'allégorie et s'attache à une description plus stricte des faits et des êtres ; leur style est souvent proche d'un rendu photographique. Jules Bastien-Lepage, qui peint principalement la vie paysanne avec une grande précision, est l'un des protagonistes majeurs du mouvement. D'autres artistes comme Jean-François Raffaëlli, peintre de la banlieue parisienne et Léon Lhermitte, sont représentatifs du naturalisme.

Au XIX^e siècle, le mot « naturaliste » a aussi été utilisé pour désigner la peinture d'artistes que l'on rassemble plutôt, de nos jours, sous la bannière de l'impressionnisme. Le critique Castagnary, en 1866, qualifie de naturalistes Pissarro, Manet, Monet, au même titre que Courbet ou Ribot, parce que leur peinture cherche à « exprimer la vie ». En 1880, Émile Zola utilise le terme « naturaliste » pour évoquer les expositions impressionnistes et l'art de Monet, Renoir, Degas, également au sens où ces artistes cherchent à représenter la vie de leur époque. Ces exemples montrent qu'il est souvent complexe de rattacher un artistes à un mouvement : en effet d'une époque ou d'une personne à l'autre, les mêmes mots ne revêtent pas toujours le même sens. Et de manière plus générale, la réalité des œuvres est toujours plus subtile que l'étiquette que l'on cherche à leur associer.

Symbolisme

Le symbolisme s'est affirmé en réaction à la peinture académique et impressionniste. Il apparaît au début des années 1890. D'un point de vue littéraire, il a pris naissance en 1886 à l'initiative de Jean Moréas et de la publication d'un manifeste dans le Figaro. En 1891, le critique Albert Aurier s'en inspira pour publier une déclaration propre aux arts plastiques. Toutefois, certains historiens font remonter le symbolisme pictural au début du XIX^e siècle, à l'œuvre de Füssli.

Le symbolisme est anti-naturaliste. A ce titre, il valorise l'imaginaire et refuse l'idée d'une peinture mimétique. La peinture illustre des idées et la vie intérieure du créateur; c'est pourquoi cette peinture est dite « idéiste ». Elle est également définie comme « symboliste » car elle exprime des idées par des formes. Celles-ci sont des « symboles » car elles signifient autre chose que ce qui est donné à voir. Aussi, la peinture symboliste affirme être subjective puisque l'objet représenté n'est pas considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée.

L'artiste doit, non pas représenter, mais faire remonter des « visions intérieures ».

Le mouvement symboliste est multiple, protéiforme. Il regroupe plusieurs tendances. On y rattache le romantisme noir, le préraphaélisme, le symbolisme académique (Puvis de Chavanne), l'École de Pont-Aven (Paul Gauguin, Emile Bernard), Les Nabis (Maurice Denis, Paul Sérusier), le Groupe des XX (Féli cien Rops).

Le symbolisme recherche l'expression d'une beauté singulière:

- ⇒ apaisante par son mysticisme (Puvis de Chavanne)
- ⇒ fascinante par ses dimensions métaphysiques et mélodiques (Paul Gauguin)
- ⇒ dérangeante et scandaleuse par ses excès, l'étrangeté d'une beauté dangereuse, morbide et perverse (Gustave Moreau, Félicien Rops).

Synthétisme

(Texte de l'exposition)

Le synthétisme est une théorie plastique fondée sur le rejet des détails et l'adoption de couleurs en aplats cernés de noir. Leurs sources d'inspiration formelle sont l'art du vitrail, les estampes japonaises et les images d'Épinal. Ils cherchent à synthétiser l'apparence extérieure des formes et les sentiments qu'elles inspirent à l'artiste. Leur usage de la couleur n'est pas réaliste, mais au contraire symbolique.

Ils exposent leurs œuvres au café Volpini à Paris en 1889 sous le titre de « Groupe impressionniste et synthétiste ». Le synthétisme est adopté par des artistes à Paris et en Bretagne pendant une très courte période (1889-1890). Il se fond ensuite dans le symbolisme et disparaît avec le départ de Gauguin pour Tahiti en 1891.

Nabis

(Texte de l'exposition)

Depuis l'été 1888, un groupe d'artistes se surnomment les Nabis (le mot voulant dire « prophète » en hébreu et en arabe) : s'y trouvent notamment Paul Sérusier, Maurice Denis, Paul Ranson, Pierre Bonnard, Henri-Gabriel Ibels, Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard, Félix Vallotton. Ils se réunissent dans des dîners mensuels, s'intéressent au symbolisme littéraire et se veulent novateurs en peinture. Un tableau peint par Paul Sérusier en 1888 à Pont-Aven, sur les conseils de Gauguin, et qui représente une vue d'un bois breton, devient le manifeste du groupe et est symboliquement nommé *Le Talisman*. Sur le plan formel, l'esthétique des Nabis est très proche du synthétisme élaboré au même moment : formes simplifiées et épurées, couleurs intenses et en aplats.

Maurice Denis théorise cette nouvelle approche dès 1890 : « Se rappeler qu'un tableau - avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote - est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

Au sein du groupe, les thèmes abordés sont différents. Alors que Denis peint des sujets d'inspiration chrétienne, Vuillard peint des intérieurs bourgeois, et Vallotton la vie parisienne.

Le groupe se sépare vers 1903, lors de la dissolution de *La Revue blanche* qui les avait fait connaître.

B/ La formation des artistes au XIX^e siècle

De l'atelier aux académies libres en passant par l'Ecole des Beaux-Arts de Paris

Au XIX^e siècle, l'apprentissage de la peinture se fait dans le cadre des ateliers privés. Les élèves intègrent l'atelier d'un peintre et, à son contact, apprennent le métier. L'entrée y est plus ou moins sélective selon la réputation du peintre. Ceux qui postulent possèdent les rudiments de l'art car ils déjà ont suivi des cours de dessins ou de peinture dispensés par les municipalités. Au début du XIX^e siècle, les ateliers de Jacques-Louis David et d'Anne-Louis Girodet sont particulièrement réputés. Ceux d'Achille Etna Michallon, de Jean-Victor Bertin, de Léon Cogniet, Paul Delaroche et Charles Gleyre prendront le relais.

Apprendre le métier dans un atelier n'est pas une fin en soi. Le jeune peintre ambitionne souvent d'intégrer l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. La réussite au concours lui permettra de suivre une formation exigeante. Par ailleurs, cela lui donne aussi la possibilité de participer au Prix de Rome. L'aura de ce Prix facilite grandement la carrière. Il établit une réputation, facilite les expositions régulières au Salon, permet d'obtenir des commandes publiques et rassure les commanditaires potentiels de la haute bourgeoisie.

L'enseignement repose d'abord sur la pratique du dessin : le dessin d'après nature, réalisé à partir d'un modèle professionnel posant sur une estrade, et le dessin d'après la bosse, à partir d'un moulage en plâtre d'une statue antique. A cela s'ajoutent des cours sur l'anatomie, la perspective et les maîtres. La vie de l'école et le cursus de l'étudiant sont rythmés par des concours : les concours d'émulation, spéciaux, de composition et d'exécution. Le plus prestigieux est assurément celui du Prix de Rome.

Le Prix de Rome est un concours institué par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663. De tous les concours organisés par l'Académie, le prix de Rome était de loin le plus prestigieux. Il donnait au lauréat le privilège de passer quatre années à la Villa Médicis à Rome pour y parfaire sa formation, se familiariser avec l'Antiquité gréco-romaine et la Renaissance italienne. Ce concours se maintint au XIX^e siècle en dépit des changements politiques et des évolutions culturelles. Il s'adressait aux étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts. En raison de la difficulté, ils pouvaient se présenter au concours plusieurs années de suite. Le jury pouvait décider ne pas attribuer le prix quand il estimait la qualité des productions insuffisante (ce fut le cas en 1822). En conséquence, il pouvait attribuer deux premiers grands prix l'année suivante. Le lauréat était récompensé en grande pompe lors d'une cérémonie qui se déroulait sous la coupole du quai Conti. C'est à l'Ecole des Beaux-Arts qu'il incombait d'organiser le concours. La durée du concours était de soixante-douze jours. Il comprenait une composition sur esquisse et une exécution sur modèle vivant qui permettaient de procéder à une première sélection et enfin une épreuve définitive, elle-même scindée en deux : esquisse préparatoire et exécution. Les concurrents conservaient les loges qu'on leur avait attribuées précédemment. Elles étaient ouvertes à sept heures du matin et fermées à vingt heures. Les concurrents n'étaient pas tenus de s'y enfermer toute la journée. Ils ne pouvaient y recevoir de visite ni communiquer entre eux. Les loges étaient regroupées dans un bâtiment spécial : le bâtiment

des loges. Les sujets étaient obligatoirement tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne, sacrée ou profane.

L'Ecole des Beaux-Arts de Paris dispense un enseignement académique. En dépit de la réforme de 1863, l'Ecole est vivement critiquée durant la seconde moitié du XIX^e siècle par les tenants de la « modernité ». On lui reproche une organisation défectueuse et un enseignement désuet qui obligerait les élèves à fréquenter des ateliers privés.

A défaut de pouvoir intégrer l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, les jeunes peintres après 1870 prirent l'habitude de fréquenter des académies privées, qui présentent l'avantage d'être peu onéreuses et « libres », à savoir « dégagées » du modèle académique. Deux d'entre elles ont traversé la postérité :

-L'Académie Suisse : Charles Suisse était un ancien élève de David. Pour 40 francs par mois, les élèves pouvaient travailler tous les jours. Des modèles masculins et féminins y posaient régulièrement. Elle était située sur l'île de la Cité, quai des orfèvres. Daumier, Corot, Manet, Bazille, Monet, Pissarro y sont passés.

-L'Académie Julian : elle fut ouverte en 1867 par Charles Julian au Passage des Panoramas (II^e arrondissement). On y trouve Paul Cézanne, Edouard Vuillard, Pierre Bonnard, François Ker-Xavier Roussel notamment.

On peut y ajouter les académies suivantes :

-L'Académie Camillo : Gustave Moreau et Eugène Carrière y donnèrent des cours.

-L'Académie Colarossi : elle était dirigée par Guisepppe Camillo, ancien modèle, et se situait sur le cours du Vieux-Colombier. Elle fut notamment fréquentée par Henri Matisse.

-L'Académie Ranson : elle fut l'un des foyers du mouvement nabi.

Au XIX^e siècle, les artistes produisent pour exposer au Salon. Cependant, l'entrée y est sélective. Il faut se soumettre au jugement d'un jury acquis à l'académisme.

A la fin du XIX^e siècle, un nouveau système voit le jour. Il fait une place grandissante à la modernité et aux galeries.

L'atelier

Il est difficile d'en dresser un modèle. Il varie selon la réputation de l'artiste. Il peut prendre la forme modeste d'une mansarde froide et humide. C'est d'ailleurs l'un des lieux communs de la représentation romantique. Bien souvent, l'atelier se confond plus banalement avec la chambre d'habitation de l'artiste. Par ailleurs, il n'est pas forcément négligé et en désordre. Manet, qui désirait donner du crédit à son métier, avait dit-on l'atelier « le plus propre et le mieux rangé qu'on puisse voir ». Certains ateliers sont assurément plus pittoresques. On pense notamment aux peintres académiques, fidèles à la peinture d'histoire ou sensibles à la vogue de l'orientalisme. En effet, la production des « grandes machines » nécessitent de disposer d'accessoires - armures, tapis, moulages- qui encombraient les ateliers. De nombreux tableaux et de nombreuses photographies témoignent de ces décors spectaculaires. Mais ces dispositifs participent aussi d'une mise en scène : il s'agit d'impressionner, de répondre à l'attente supposée du visiteur. Quoi qu'il en soit, les peintres de la modernité ont des besoins plus modestes. Le refus de l'artifice implique le rejet

du décorum. D'ailleurs, beaucoup d'entre eux passent de moins en moins de temps dans l'atelier pour pratiquer la peinture en plein-air. Au début du XX^e siècle, dans certains quartiers de Paris certains immeubles furent destinés à l'accueil des artistes peintres, à l'exemple, impasse Dantzig, de la Ruche. Les habitations furent notamment dotées de verrières avantageuses.

L'atelier était un lieu de sociabilité. L'artiste y recevait volontiers ses amis, les clients et les « raseurs » (les visiteurs inopportuns selon Courbet). Ainsi Courbet y organisa régulièrement des réunions, y célébra notamment le 1^{er} octobre 1859 la « Grande fête du réalisme ». Au début du XX^e siècle, le Bateau-Lavoir fut conjointement un espace actif de création, le laboratoire du cubisme, et un lieu quotidien de rencontres.

Le Salon

Le Salon est une exposition de peinture organisée dans le Salon Carré du Louvre à l'initiative de l'Académie royale de peinture et de sculpture, réservée aux Académiciens et aux artistes agréés. Il est momentanément ouvert à tous sous la Révolution, sous prétexte que son organisation n'était pas conforme au principe d'égalité. Cependant, la Commune des Arts s'avérant incapable de gérer l'afflux massif des tableaux, on rétablit discrètement une sélection dès 1795. Au XIX^e siècle, le Salon connaît un succès grandissant : il est annuel et expose des artistes sélectionnés par un jury dont les membres sont nommés par l'Académie. Il se tient comme au siècle précédent dans le Salon Carré du Louvre puis s'étend à la Grande Galerie. En 1849, il se déplace aux Tuileries, puis en 1850 au Palais-National (le Palais-Royal); enfin il se transporte sur les Champs-Élysées, dans le palais de l'industrie construit pour l'Exposition universelle de 1855 (détruit en 1897, il sera remplacé en 1900 par l'actuel Grand Palais).

Le Salon est l'un des moments majeurs de la vie artistique et culturelle au XIX^e siècle car à cette époque, il représente le seul moyen mis à la disposition des artistes pour montrer leur travail. C'est pourquoi, le fait d'être refusé au Salon était particulièrement mal vécu par les artistes. D'autant que la sélection s'opérait sur les critères d'un classicisme académique que beaucoup d'artistes rejetaient. Ainsi les premiers réalistes, puis les impressionnistes, furent régulièrement refusés. Face à leur mécontentement, Napoléon III leur donna en 1863 l'autorisation d'ouvrir un contre-salon : « le salon des Refusés ». Quoi qu'il en soit, pour les artistes régulièrement admis, le Salon était une publicité opportune. Ils pouvaient espérer en retirer un surcroît de notoriété, notamment par l'obtention d'une médaille. Les polémiques suscitées par le Salon incitèrent l'Etat en 1881 à se désengager totalement de son organisation. Il s'en remet alors aux artistes qui s'organisent en société civile et anonyme : c'est dorénavant à la « *Société des artistes français pour l'Exposition des Beaux-Arts* » qu'il incombe d'organiser le Salon.

Biographies abrégées

Alexis Axilette (1860-1931)

Alexis Axilette est né à Angers. Il a été l'élève de Gérôme, a fréquenté l'école des Beaux-Arts de Paris et a obtenu le Grand Prix de Rome en 1885. Après avoir séjourné à la villa Médicis, il entame une carrière de peintre académique. Il se distingue pour son goût pour la peinture décorative. Il produit beaucoup de portraits notamment des personnalités littéraires et artistiques de l'époque (Coppée, Barrès, Corot etc.). Il finit par adopter une manière singulière qui le rapproche à la fois des symbolistes et des fauves !

Jules Bastien Lepage (1848-1884)

Jules Bastien Lepage est originaire de Lorraine. Il est passé par l'atelier de Cabanel et a été admis à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1868. Il s'est progressivement détaché de la peinture académique pour suivre la voie du naturalisme. Il s'est spécialisé dans la représentation de scènes paysannes et du quotidien de la vie rurale. Il a, par ailleurs, produit beaucoup de portraits. : Sarah Bernhardt, Juliette Drouet. Il meurt prématurément d'un cancer. La brièveté de sa carrière ne l'a pas empêché d'être remarqué par Zola.

Emile Bernard (1868-1941)

Après avoir été exclu de l'atelier Cormon pour indiscipline, Emile Bernard voyagea en France et aboutit en Bretagne, à Pont-Aven. Il rencontre Gauguin qui se montre vivement intéressé par sa peinture et sa technique cloisonniste. De là naît une amitié vite contrariée, du fait que chacun revendique la paternité de la synthèse. *L'Autoportrait symboliste* a été produit en 1891. L'artiste traverse alors une période de solitude et de remise en cause. Il vient de perdre son ami Van Gogh et a rompu avec Paul Gauguin, sans que l'importance de son rôle au sein de l'école de Pont-Aven ait été reconnue. Sa vie sentimentale n'est pas plus heureuse et Bernard, en proie à nombreux doutes, se tourne vers une expression mystique et religieuse. Après 1905, il opère un retour vers la tradition, la grande peinture, l'art classique.

Léon Bonnat (1833-1922)

Léon Bonnat est originaire de Bayonne. C'est l'un des maîtres du portrait académique à l'instar de William Bouguereau, de Carolus Duran ou d'Alexandre Cabanel. Il est membre de l'Institut (1881) et directeur de l'école des Beaux-Arts de Paris (1905). Il mène une carrière brillante et réunit une prestigieuse collection d'art qu'il lègue à sa mort à sa ville natale. Il a portraituré Victor Hugo, Alexandre Dumas, Léon Gambetta, Jules Ferry, etc.

Adolphe Félix Cals (1810-1880)

Adolphe-Félix Cals s'est formé aux côtés de Léon Cogniet. Il pratique essentiellement le paysage et le portrait et mène une carrière très discrète. Les paysages produits en Normandie lui ont valu d'être considéré comme un précurseur de l'impressionnisme.

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

Jean-Baptiste Carpeaux est surtout réputé comme sculpteur. Mais il a pratiqué régulièrement la peinture. Il confiait « *l'aimer avec passion et avoir barbouillé beaucoup de toiles* ». Il a composé de nombreux autoportraits. Il a scruté son apparence avec intérêt et vérité, laissant apparaître un tempérament complexe, une « beauté douloureuse » oscillant constamment entre l'enthousiasme et l'abattement.

Eugène Carrière (1849-1906)

Eugène Carrière a été l'élève d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-arts de Paris. Il fut l'ami d'Auguste Rodin et d'Antoine Bourdelle. Carrière est également lié à des écrivains dont il exécute les portraits, comme Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Alphonse Daudet, Anatole France ou Henri Rochefort. Il a exprimé des convictions socialistes et s'est joint au mouvement dreyfusard. Son œuvre a influencé Henri Matisse et Pablo Picasso. On le classe volontiers dans la famille des symbolistes. Son travail montre une manière singulière : le sujet est traité par un camaïeu de bruns, proche de la monochromie dans une lumière rousse, ouateuse et atomisée.

Paul Cézanne (1839-1906)

Comme Rembrandt ou Courbet, Cézanne fait partie de ces peintres qui ont produit beaucoup d'autoportraits : on en compte précisément 25. Ces autoportraits témoignent des évolutions de sa quête artistique. En l'occurrence l'autoportrait exposé au musée des Beaux-Arts de Quimper révèle la première manière de l'artiste, qu'il appelait lui-même « couillarde ». C'est une peinture grasse, généreuse, travaillée en pâte avec un couteau et avec des touches encore riches et nombreuses qui témoignent de l'appropriation de la pratique impressionniste. A cette même époque, l'artiste produit des paysages progressivement investis par les principes d'une stylisation géométrique.

Gustave Courbet (1819-1877)

Le maître de la peinture réaliste a beaucoup pratiqué l'autoportrait. Dans le dernier en date, l'artiste s'est montré en captivité à la prison de Sainte-Pélagie peu après la répression de la Commune de Paris. L'autoportrait dit *L'Homme blessé* fut présenté au Pavillon du réalisme que Courbet fit construire en marge du Salon officiel en 1855. Le réalisme fut théorisé par Champfleury qui préconisait de porter un intérêt égal à tous les sujets, de représenter la réalité sans faire de concession au beau idéal.

Charles Cottet (1863-1925)

Charles Cottet étudie la peinture à l'atelier d'Émile Maillard, puis à l'Académie Julian. En 1886, il voyage une première fois en Bretagne, puis y retournera plusieurs années de suite en séjournant à l'île d'Ouessant et à Camaret. Après 1900, il fait partie, avec Lucien Simon, Edmond Aman-Jean, André Dauchez, George Desvallières, Maurice Denis d'un groupe de jeunes peintres surnommé « la Bande noire » par les critiques d'art car ils rejettent les toiles claires des impressionnistes. *Douleur, victime de la Mer* (1908) illustre majestueusement cette manière. L'autoportrait du musée des Beaux-Arts de Quimper le montre concentré dans un exercice d'écriture. Il se détache d'un fond noir sur lequel on distingue une frise de Bretonnes portant des coiffes.

Pierre de Belay (1890-1947)

Pierre Savigny ou Pierre de Belay est originaire de Quimper. Il s'initie à la peinture aux côtés de Max Jacob. Il le rejoint à Paris, au Bateau-Lavoir en 1903. Dès lors, il s'adonne totalement à la peinture et fréquente l'avant-garde : cubiste, futuriste, dadaïste et surréaliste à Montmartre. Il revient fréquemment en Bretagne. On lui doit l'invention du « treillisme » - une technique proche de la gravure (qu'il pratique depuis 1926) -, un entrecroisement de traits qui donne une certaine profondeur à ces œuvres. Il en fait une exposition à Paris en 1943. Peu à peu, il reprend la tradition classique. À partir de 1940, il séjourne dans le midi. En 1947, il retourne à Ostende où il monte une exposition avec James Ensor. C'est là qu'il meurt d'une crise cardiaque.

Alfred Dehodencq (1822-1882)

Alfred Dehodencq est surtout connu comme peintre orientaliste. En effet, après avoir fréquenté l'atelier de Léon Cogniet, il a longuement séjourné en Espagne et au Maroc. Ses portraits d'enfants et ses scènes domestiques inspirèrent, dit-on, Renoir. L'autoportrait de l'exposition, peint immédiatement après les événements révolutionnaires de 1848 auxquels l'artiste a participé, accuse une dette envers le romantisme finissant. Il est aussi inspiré d'un autoportrait de Diego Velasquez, conservé au musée des Beaux-Arts de Valence.

Maurice Denis (1870-1943)

Maurice Denis est l'une des grandes personnalités du mouvement Nabis qui lui-même s'inscrit dans la mouvance symboliste. Il s'est simultanément formé à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Académie Julian. La rencontre avec Sérusier fut, selon ses dires, décisive. C'est en effet ce dernier qui lui fit découvrir la synthèse, la leçon de Pont-Aven. Maurice Denis fut également un théoricien de la peinture. Il porta la parole des Nabis puis se fit l'ardent défenseur du renouveau de l'art sacré. Au cours de sa carrière, il a composé une quinzaine d'autoportraits. L'exposition montre l'artiste à 18 et à 60 ans. Dans la deuxième œuvre, l'artiste se tient dans l'atelier extérieur qu'il avait fait construire par l'architecte Auguste Perret dans le parc de sa belle demeure du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye.

Marcellin Desboutin (1823-1902)

Marcellin Gilbert Desboutin, né à Cérilly (Allier) le 26 août 1823 et mort à Nice le 18 février 1902, est un peintre, graveur et écrivain français. Il s'est formé dans l'atelier de Thomas Couture. Il a beaucoup voyagé en Europe grâce à l'aisance familiale. Il se fixe à Montmartre où il fréquente les cafés Guerbois et de la Nouvelle Athènes. Il devient l'une des figures de la bohème montmartroise et fréquente Manet et Degas. Il posa volontiers pour ses amis. Ainsi Degas appréciait sa physionomie, idéal-type de l'artiste fauché mêlant misère ordinaire et dignité. On le retrouve d'ailleurs dans *L'Absinthe* conservée au Musée d'Orsay. *Le Portrait d'artiste* dit aussi *L'Homme à la pipe* suscita l'admiration de Huysmans.

Clémentine-Hélène Dufau (1869-1937)

Clémentine-Hélène Dufau est originaire de Bordeaux. Elle s'installe à Paris, accompagnée de ses parents, pour apprendre le métier de peintre. Elle s'inscrit à l'académie Julian où elle suit les cours de William Bouguereau. En 1895, elle expose au Salon des artistes français et obtient le prix Marie Bashkirtseff avec le tableau *L'Amour de l'Art*, ce qui lui permet d'avoir ses premières commandes pour des affiches publicitaires. En 1898, elle adhère à la Société des artistes français et obtient une bourse pour un voyage d'études d'un an en Espagne. De retour à Paris, elle expose les œuvres réalisées et obtient un très bon accueil critique. Elle signe ses travaux « C.H. Dufau ». Elle se spécialise dans la production de décors et participe au chantier de la nouvelle Sorbonne. Au fil des années, elle donne à son travail une justification ésotérique et mystique. L'œuvre ici présentée, à rebours de ses compositions sensuelles et vaporeuses, montre un parti-pris stylistique plus affirmé qui nous ramène vers l'affiche et ses productions décoratives.

Jean-Louis Forain (1852-1931)

Jean-Louis Forain est un peintre, graveur et illustrateur que l'on qualifie également de « goguettier » tant sa peinture relate les ambiances des lieux de sociabilité et de plaisir : les théâtres, les cafés, les guinguettes et les maisons closes. Il a suivi les cours de Jean-Léon Gérôme aux côtés de son ami Carpeaux. C'est un dessinateur talentueux et c'est d'ailleurs à ce titre qu'il fut reconnu. Il travaille ainsi comme illustrateur dès 1876 dans la revue *La Cravache parisienne*, et publie régulièrement des caricatures, dans différents journaux tels que *Le Scapin*, *La Vie Moderne*, *Le Monde Parisien* et *La République des Lettres*, où il fait preuve d'une ironie pleine de verve. L'autoportrait de l'exposition révèle pleinement le génie graphique de l'artiste. Comme chez Degas, on a le sentiment d'une « peinture dessinée ». Il fut admiré par les plus grands : Degas, Toulouse-Lautrec et Cézanne notamment.

Paul Gauguin (1848-1903)

Le Portrait de l'artiste est une œuvre exécutée à l'hiver 1893-1894 à l'atelier de la rue Vercingétorix. Gauguin est alors de retour de Tahiti. Il reste quelques mois en France avant de repartir définitivement pour la Polynésie. Gauguin reprend ici le principe de la mise en abyme déjà adopté pour plusieurs de ses autoportraits : *L'Autoportrait au Christ jaune* (1889) et *L'Autoportrait à l'idole* (1892). L'artiste se représente aux côtés d'une œuvre jugée importante pour sa création. 24 On reconnaît à droite *Manao Tupapau* (*L'esprit des morts veille*).

Auguste Goy (1812-1875)

Auguste Goy est un élève de Jean-Auguste-Dominique Ingres pendant quelques mois au cours de l'année 1834. Faute de ressources, il ne peut suivre celui-ci à Rome alors qu'il le lui propose. Portraitiste à Paris puis paysagiste, il illustre un livre sur la Creuse et séjourne ensuite en Angleterre jusqu'en 1845. En 1847, Auguste Goy se fixe à Quimper où, à partir de 1861, il est professeur de dessin au collège de la ville. La bourgeoisie locale lui commande des portraits. Il vit très isolé et fréquente les milieux artistiques parisiens.

Il peint les paysages des environs de Quimper et ceux du Pays Bigouden, des scènes de genre, des intérieurs de café ou de maisons, des portraits de paysans en costume traditionnel. Son œuvre présente un intérêt documentaire qui illustre la vie quotidienne en Cornouaille au XIX^e siècle.

Ernest Hébert (1818-1908)

Ernest Hébert a fréquenté l'École des Beaux-Arts de Paris et obtenu le Grand Prix de Rome en 1839.

De retour à Paris, après un long séjour italien, il obtient un premier succès au Salon en 1850. Il reçoit de nombreuses commandes officielles sous le IInd Empire. Il dirige à deux reprises l'Académie de France à Rome puis intègre l'École des Beaux-Arts. Ce fut l'un des portraitistes les plus appréciés de la grande bourgeoisie de la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est donc assez logiquement qu'il se prit plusieurs fois comme modèle. Avec *L'Autoportrait à la cravate rouge*, l'artiste se présente avec une barbe épaisse, un regard ténébreux aux accents légèrement romantiques.

Pierre-Georges Jeannot (1848-1934)

Son éducation artistique a été assurée par son père qui dirigea l'école des Beaux-Arts de Dijon. En dépit d'un certain talent, Pierre-Georges s'est d'abord orienté vers une carrière militaire. Il continue néanmoins à peindre : il produit des scènes militaires et des batailles dans l'esprit de Detaille. En 1881, il démissionne de l'armée pour se consacrer exclusivement à la peinture. Il s'installe à Paris où il devient un proche de Degas qui viendra souvent passer de longs moments dans la maison familiale de Diénay en Côte-d'Or. Il fut un partisan de la nouvelle peinture. Il s'activa pour l'entrée de *l'Olympia* de Manet dans les collections nationales. Il fut ainsi proche des impressionnistes mais comme Degas et ses amis naturalistes, il fut un constant défenseur du dessin dans ses dimensions constructives et classiques. Il a produit beaucoup d'autoportraits.

Charles Laval (1862-1894)

Lors de son passage à l'École des Beaux-Arts de Paris, il fréquente l'atelier de Léon Bonnat et de Fernand Cormon. Il fait alors la connaissance de Toulouse-Lautrec, de Louis Anquetin et d'Emile Bernard. Il rencontre Gauguin à Pont-Aven et développe sous son influence un style « synthétiste ». Il en devient un ami fidèle et sera notamment son compagnon d'infortune lors du voyage à Panama et en Martinique en 1887. *L'Autoportrait* de 1889 montre déjà les marques de la tuberculose qui le ronge et provoquera sa mort prématurée en 1894 à l'âge de 32 ans.

Henri Martin (1860-1943)

Henri Martin effectue son apprentissage à l'école des Beaux-Arts de Toulouse dans l'atelier de Jules Garipuy. Muni d'une bourse municipale, il part en 1879 pour Paris où il devient l'élève de Jean-Paul Laurens. En 1885, il parcourt l'Italie. Il y étudie les primitifs et rencontre Giovanni Segantini. Ce voyage marque un tournant dans son art et oriente l'artiste vers une inspiration poétique. Dès lors, sa technique s'éloigne des modèles académiques, au profit d'un divisionnisme original qui révèle l'influence du pointillisme des néo-impressionnistes et de la touche vermiculée et vibrante des Macchiaioli. Cette approche plus sensible du sujet le rapproche du symbolisme et du mouvement rosicrucien. Le *Portrait d'artiste* produit en 1912 montre une touche papillonnante tantôt constituée de bâtonnets verticaux tantôt de gros points serrés, ou encore étalée en forte épaisseur dans le ciel. Elle engendre une superbe modulation de couleurs froides, notamment le vert et le bleu. Cette palpitation générale anime l'exercice silencieux du peintre qui s'observe et se décrit.

Ernest Meissonier (1815-1891)

Peintre et sculpteur, spécialisé dans la peinture historique et militaire, il produisit également beaucoup de portraits. On le considère volontiers comme le modèle de l'artiste académique célébré par le IInd Empire et la III^e République. Par sa manière détaillée et minutieuse, on l'oppose aussi à la modernité naissante. C'est ainsi que Baudelaire le qualifia de « géant des nains ». Dans l'autoportrait exposé l'artiste se représente sous les traits avantageux du Moïse de Michel-Ange et adopte la richesse des coloris de la Renaissance.

Claude Monet (1840-1926)

Claude Monet s'est formé au Havre au contact d'Eugène Boudin puis à Paris à l'Académie Suisse et au cours de Charles Gleyre. Il se distingue par une technique particulière. *Impression, soleil levant* (1872) exposé chez Nadar lui vaut d'être considéré comme l'un des chefs de file d'une nouvelle école : l'impressionnisme. L'œuvre de Monet est importante et décline notamment des séries : *Les Peupliers*, *Les Meules*, *La Cathédrale de Rouen*, *Le Parlement de Londres*. Le *Portrait de l'artiste* réalisé en 1917 dégage une impression de sérénité souriante. La tête de l'artiste se détache du fond de la toile qui n'a pas été recouvert de peinture à la périphérie. Cette œuvre a été produite alors que l'artiste s'apprêtait à travailler les Grandes Décorations de Nymphéas.

Daniel de Monfreid (1856-1929)

Daniel de Monfreid est un peintre et un collectionneur d'art. Il fut ainsi, de manière très avisée, l'un des premiers collectionneurs de Gauguin. Il en fut l'ami, le confident et le mécène. Il est passé par les académies Julian et Colarossi. Ses premières œuvres ont été produites dans un esprit pointilliste puis peu à peu, au contact de Gauguin, il adopta une manière plus synthétique.

Emile Motte (1860-1931)

Emile Motte est un artiste belge que l'on rattache au symbolisme. Il s'est formé à Anvers et à Paris dans l'atelier de Jean-Paul Laurens. *L'Etude autopsychique* (1895) affirme clairement l'influence du Greco. Emile Motte lance un regard nacré à l'attention du monde, affectant la pose du *Christ aux outrages* de Henry de Groux.

Camille Pissarro (1830-1903)

Peintre impressionniste et néo-impressionniste, Pissarro a surtout produit des paysages des campagnes des environs de Paris, de Pontoise, Louveciennes et Auvers-sur-Oise, Osny, Eragny-sur-Epte. Il a participé à toutes les expositions des impressionnistes en conservant une grande fraîcheur d'esprit et le souci d'un constant renouvellement. Son travail fut porté par Zola qui appréciait « *le tempérament du peintre, fait d'exactitude et de gravité* ».

René-Xavier Prinet (1861-1946)

Peintre d'origine franc-comtoise qui s'est formé aux côtés de Jean-Léon Gérôme, il voyage en Italie et Espagne. A son retour, il se rapproche momentanément de la Bande noire (Lucien Simon et Charles Cottet notamment). Il participe à la création de l'Académie de la Grande-Chaumière où il donne des cours jusqu'en 1920. C'est le peintre des intérieurs cossus et des plages normandes. Ces tableaux dégagent une atmosphère proustienne. Le *Portrait de l'artiste* (1910) montre d'ailleurs une silhouette élégante qui se détache d'un camaïeu de tons éteints, animés cependant par les contours argentés de la porte. Cette œuvre joue avec brio de l'art de distribuer la lumière et oser les touches.

Odilon Redon (1840-1916)

Odilon Redon est un peintre et un graveur symboliste de la fin du XIX^e siècle. Son art singulier explore les aspects de la pensée, la dimension sombre et ésotérique de l'âme humaine et emprunte des mécanismes au rêve. Il passe rapidement par l'atelier de Jean-Léon Gérôme dont l'enseignement ne convenait pas à sa nature. Par contre, il fréquente longuement le graveur Rodolphe Bresdin qui contribue à forger sa véritable personnalité artistique. *Mon portrait* est une œuvre de jeunesse où l'artiste s'est représenté en buste en costume de bourgeois. On a à ce jour répertorié 14 autoportraits de l'artiste. De son vivant, l'artiste a publié une intéressante biographie : *A soi-même*.

Théodule Ribot (1823-1891)

Théodule Ribot a suivi un enseignement artistique dans l'atelier d'Auguste-Barthélémy Glaize. Il admire le travail de Courbet et fréquente Henri Fantin-Latour et James Abbott McNeill Whistler. L'artiste accède véritablement à la reconnaissance lors de l'Exposition universelle de 1878 lors de laquelle il est décoré de la Légion d'honneur. Dans cet autoportrait tardif, l'artiste s'est représenté vieilli sans complaisance. Il observe son reflet dans le miroir et en train de se peindre comme le suggère la présence d'un appui-main au premier plan.

Gustave Ricard (1823-1873)

Originaire de Marseille, il s'installe à Paris en 1842 pour suivre l'enseignement de Léon Cogniet. Il voyage en Europe et visite Rome, Venise la Belgique, les Pays-Bas et Londres. Il est alors soucieux de connaître la technique des anciens. Il étudie particulièrement les portraits de Reynolds et de Gainsborough. Il se lie d'amitié avec Gustave Moreau, Félix Ziem et Eugène Fromentin. L'artiste s'est ici représenté d'une manière austère dans un format ovale. Par son sens de la mesure et de l'honnêteté, cette œuvre convoque les meilleurs représentants du portrait hollandais.

Paul Sérusier (1864-1927)

Paul Sérusier s'est formé à l'Académie Julian où il s'est lié d'amitié avec Maurice Denis. Son séjour à Pont-Aven en 1888 marque une rupture : après la leçon de Gauguin -*Le Talisman*- il adopte les principes de la synthèse. Il devient l'une des principales personnalités du mouvement Nabi dont il théorise la pratique autour du nombre d'or. En 1921, il publie *ABC de la peinture*, un court traité dans lequel il développe une théorie des courbes et des formes simples, une théorie des couleurs et une méthode de recherche des couleurs sourdes. Il s'agit du mémoire de toutes ses recherches esthétiques. *La Nature morte à l'atelier* fait ici office d'autoportrait. C'est aussi une sorte d'hommage à Cézanne et Gauguin.

Félix Vallotton (1865-1925)

Félix Vallotton est artiste talentueux qui fut tout à la fois peintre, graveur, illustrateur, sculpteur et critique d'art. Il est passé par l'académie Julian puis dans les ateliers de Jules Lefebvre et de Gustave Boulanger. Il fréquente le cénacle des Nabis et expose à leurs côtés. Dans *L'Autoportrait* de 1897, l'artiste s'est représenté avec acuité et intransigeance. La netteté de la forme révèle l'influence d'Holbein dont l'artiste a pu admirer les œuvres au musée de Bâle. La pureté de la ligne caractérise assurément la manière de l'artiste. Ici les traits sont soigneusement modelés, la lumière subtilement utilisée pour créer des ombres habilement restituées. L'arrière-plan, neutre et épuré, met la figure en valeur. Partout, on sent l'emprise de la ligne sur la couleur.

Vincent Van Gogh (1853-1890)

Après avoir essayé d'être marchand d'art et aspiré à devenir pasteur, Vincent Van Gogh s'est consacré à la peinture au début des années 1880. Il s'installe en France en 1886 et y achève sa formation au contact des nombreux artistes qu'il côtoie. Il y découvre intrigué et émerveillé les impressionnistes, les néo-impressionnistes et les Nabis. A la faveur de ces découvertes, il se renouvelle et affirme une manière singulière. Dans cet autoportrait, il se représente « comme un soleil brillant dans un ciel bleu nuit ». Le visage tout entier rayonne. La spontanéité de la facture, la brusquerie de certaines touches incitent à classer cette toile dans la catégorie des « autoportraits sauvages ».

Vincent Vidal (1811-1887)

Peintre originaire de Carcassonne, il a suivi les cours de Paul Delaroche et fut peintre à la cour de Napoléon III. On appréciait alors ses qualités de portraitiste. Il exécuta ainsi un portrait de l'impératrice Eugénie de Montijo qui fut exposé au salon en 1857. Il vécut en Bretagne à Bannalec où il résida au manoir de Kergaladic. Il y reçut de nombreux peintres dont Camille Bernier.

Antoine Vollon (1833-1900)

Antoine Vollon est un peintre réaliste. Il a été l'élève de Théodule Ribot. Il a séjourné de longues années en Normandie avant de s'installer en région parisienne. Il expose régulièrement au Salon et se spécialise dans la nature morte et le paysage. Ses goûts le portent vers la peinture hollandaise et les Espagnols du Siècle d'or, c'est d'ailleurs dans cette continuité qu'il a conçu son autoportrait. Il fut nommé membre de l'Institut en 1898.

Edouard Vuillard (1868-1940)

En 1885, il quitte le lycée Condorcet pour rejoindre un ami - Ker-Xavier Roussel - à l'atelier du peintre Diogène Maillart. Il y reçoit les rudiments de l'enseignement artistique. Vuillard commence alors à fréquenter le musée du Louvre et se décide à suivre une carrière artistique, cassant ainsi avec la tradition familiale qui le destine à l'armée. En 1886, il entre à l'Académie Julian. En juin 1887, à sa troisième tentative, il est admis à l'École des Beaux-arts de Paris où il a pour professeur Jean-Léon Gérôme. Pendant ses études, Vuillard s'intéresse aux natures mortes réalistes et aux intérieurs domestiques. En 1889, Maurice Denis le convainc de se joindre à un petit groupe dissident de l'Académie Julian, qui réalise des œuvres empreintes de symbolisme et de spiritualité, et qui s'autoproclame « confrérie des Nabis ». Paul Sérusier développe dans le groupe nabi un amour de la méthode synthétiste, qui repose sur la mémoire et l'imagination plus que sur l'observation directe. *Autoportrait, étude de visage* montre « un visage lumineux avec un regard anxieux dirigé vers l'intérieur », un visage paradoxal qui révèle le talent et la clairvoyance psychologique de l'artiste, capable de mêler une forme d'assurance et une inquiétude insaisissable.

Lexique

Académisme : doctrine, système tendant à donner aux œuvres d'art la forme préconisée par une académie au sens où il s'agit d'une institution imposant à l'artiste des règles, un idéal parfaitement défini, des moyens proclamés seuls légitimes, tout ce qui s'écarte des règles ainsi posées étant condamné. Au XIX^e siècle, l'académisme défend l'idée d'un art classique tel qui fut pratiqué par les artistes de la Renaissance et du XVII^e siècle.

Autoportrait : portrait d'un artiste par lui-même.

Autoportrait allégorique : autoportrait dans lequel le modèle apparaît avec des attributs symboliques.

Autoportrait générique : l'artiste représente un groupe avant de se représenter lui-même.

Autoportrait en gloire : l'artiste célèbre sa pratique, son métier.

Autoportrait délégué, déguisé ou caché : l'artiste se représente sous les traits d'une autre personne, un personnage historique, un musicien, etc.

Autoportrait en abyme : l'artiste se présente de dos mais son portrait apparaît dans le reflet d'un miroir.

Attribut : objet, symbole caractérisant la fonction du personnage.

Buste (représentation en): le modèle est coupé au niveau de la poitrine.

Demi-grandeur (représentation en): le modèle est coupé au niveau des cuisses.

Effigie : représentation d'un personnage par la peinture ou la sculpture.

Emblème : animal, plante ou objet qu'une personne, une famille, une autorité choisit pour représentation symbolique.

Expression : signes qui traduisent un sentiment, geste, traits du visage.

Genre artistique : catégorie de sujets de même nature, tels que : le portrait, le paysage, la nature morte.

Habitus : manière d'être se manifestant par l'apparence physique, le vêtement, la voix, le maintien.

Hiératique : pose majestueuse, d'une raideur solennelle.

Identité : caractère fondamental de quelque chose ou de quelqu'un ; signalement exact, données permettant d'individualiser quelqu'un.

Impressionnisme : mouvement pictural qui se développe durant la seconde moitié du XIX^e siècle et dont l'objectif principal fut, par l'utilisation de techniques particulières, de donner une traduction picturale à la sensation optique

Miroir : pendant longtemps, le miroir - inventé au XV^e siècle - a été le seul moyen de se voir soi-même. Mais le miroir triche : l'image qu'il nous renvoie est une image inversée.

Mise en abyme : une image dans l'image, un tableau reproduit comme attribut dans un tableau. Le procédé est employé dans de nombreux autoportraits.

Narcisse : Narcisse, fils d'un dieu et d'une nymphe, tomba amoureux de son reflet dans l'eau et en mourut.

Personnalité : caractère propre et particulier à chaque personne ; personne connue en raison de ses fonctions, de son influence.

Pied (représentation en) : représentation d'un personnage, debout ; visible des pieds à la tête.

Physionomie : ensemble des traits du visage ayant un caractère particulier et exprimant l'humeur, le tempérament.

Portrait : représentation d'une personne à l'aide de traits physiques ou d'éléments caractéristiques permettant de lui reconnaître une identité.

Pose : Attitude donnée à un modèle par un peintre ou un sculpteur qui le reproduit. Le sujet est représenté en pied (des pieds à la tête), à mi-corps, aux genoux, en buste. Il peut aussi être saisi de profil, de face (avec des angles légèrement variés), voire de dos.

Réalisme : mouvement littéraire et pictural du XIX^e siècle dont le souci fut de produire un art qui procède de l'observation du réel et le restitue avec sincérité en rejetant les artifices de l'art académique.

Romantisme : mouvement littéraire et pictural de la première moitié du XIX^e siècle qui valorise l'imaginaire, exalte la sensibilité et désire restituer le réel avec une intensité affective.

Silhouette : portrait de profil exécuté en suivant l'ombre projetée par une personne ; dessin aux contours schématiques ; du nom de Monsieur de Silhouette, Contrôleur général des Finances de Louis XV, qui ne fit que passer en 1759.

Symbolisme : mouvement littéraire pictural de la fin du XIX^e siècle qui rejette le réalisme et le naturalisme, valorise l'imaginaire et le rêve, sonde les zones crépusculaires de la pensée et cherche à distinguer le mystère du réel.

Bibliographie

Autoportrait

- Catalogue d'exposition, *Chefs-d'œuvre de la collection du musée d'Orsay*, Flammarion, 2015
- Bonafoux Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Skira, 1984.
- Calabrese Omar, *L'art de l'autoportrait*, Citadelles et Mazenod, 2006 (ouvrage passionnant produit par un sémioticien de qualité qui sait merveilleusement lire les tableaux et propose une approche thématique de l'autoportrait qui évite l'écueil de la compilation).
- Moulin Joëlle, *L'autoportrait au XX^e siècle*, Adam Biro, 1999.
- Guéron Martial, *Visages*, Hazan, 2015 (une approche singulière de la figure qui peut susciter des approches pédagogiques intéressantes).
- Guégan Stéphane/Madeline Laurence/ Schlessner Thomas, *L'autoportrait dans l'histoire de l'art*, Beaux-Arts Editions, 2009.
- Ramond Sylvie, Paccoud Stéphane, *Autoportraits de Rembrandt au selfie*, Snoeck, 2015.
- TDC, *L'autoportrait*, SCEREN CNDP-CRDP, n°1008, janvier 2011 (comme tous les TCD, un numéro intelligemment conçu avec de bons articles synthétiques par des intervenants de qualité, Paul Ardenne notamment. A cela, on ajoute des propositions pédagogiques pertinentes).

Formation des peintres et ateliers

- Bonnet Alain, Nerlich France, *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Presses Universitaires François Rabelais, 2013.
- Bonnet Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, PUR, 2006.
- Cappock Marfarita, *Francis Bacon : l'atelier*, La Bibliothèque des arts, 2005.
- Desveaux Delphine, Gallego Cuesta Susanna, Reynaud Françoise, *Dans l'atelier. L'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, Paris Musées, 2016.
- Lacambre Geneviève, Cazeaux Thierry, Peylhard Aurélie, *La maison musée de Gustave Moreau*, Somogy, 2015.
- Martin-Fugier Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Audibert, 2007.
- Wat Pierre, *Portraits d'ateliers. Un album photographique fin de siècle*, INHA, 2013.

Propositions pédagogiques

A/ Pour le 1^{er} degré



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, **le livret-jeu de l'exposition** est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Le livret-jeu est complété au crayon à papier, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.
12 pages , en couleurs

Les écoliers exposent aussi au musée !

« Me, myself and I » : les élèves de CM1-CM2 des écoles Paul Langevin et Penanguer de Quimper proposent leur autoportrait en version plastique et littéraire, option slam. L'exposition a eu lieu au musée en mai et à la MPT de Penhars en juin. Un extrait du travail est visible dans la salle « Secrets d'atelier ».

Idée d'atelier d'arts plastiques par Sylvie Anat

« La touche Van Gogh »

Dans l'exposition, l'enfant est sensibilisé aux proportions et caractéristiques du visage. L'enfant choisit ensuite le portrait d'un artiste et le représente à la manière de van Gogh, avec des longues touches de couleurs.

Technique : crayon gris / feutres / carte postale cartonnée



Autoportraits du musée d'Orsay
Pistes pédagogiques



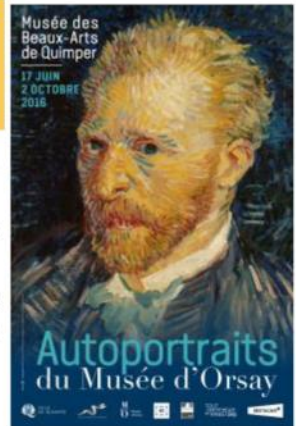
Secrets d'atelier : les autoportraits

« Secrets d'atelier » : un module d'exposition en accès libre pour les enfants

Depuis 2008, le musée produit ses propres modules d'exposition destinés à un public familial, de 4 à 77 ans !

« Secrets d'atelier » est une salle ludique à vocation pédagogique qui accompagne les expositions.

Permis de toucher ! « Secrets d'atelier » propose jeux et manipulations (sans se salir !) pour découvrir la démarche d'artistes en prolongement de l'exposition temporaire.



Du 17 juin au 2 octobre 2016
Secrets d'atelier : les autoportraits



Ces « Secrets d'atelier » version 2016 familiarisent le jeune public avec l'autoportrait. Ils ont été conçus d'après l'exposition temporaire « Autoportraits du musée d'Orsay ».

Comment les peintres du 19^e siècle se sont-ils peints ? Pour le découvrir, les enfants sont invités à participer à 8 jeux :

- 1- Entrer dans le photomaton et revêtir les accessoires de 4 autoportraits sélectionnés pour faire son selfie en artiste ;
- 2- Dessiner et faire deviner une expression autour du portrait ;
- 3- Observer puis dessiner son demi-reflet et celui de son voisin dans un miroir étrange ;
- 4- Recomposer en magnets le regard de Van Gogh ;
- 5- Colorier une sélection d'autoportraits ;
- 6- Recomposer un puzzle d'un autoportrait à 2 personnages ;
- 7- Trouver un artiste grâce à un « Qui est-ce ? »
- 8- Découvrir les autoportraits plastiques d'élèves de CM1-CM2 et écouter leur slam autobiographique.



Secrets d'atelier : permis de toucher !

Secrets d'atelier : les autoportraits



Photomaton

Viens découvrir, seul ou à plusieurs, dans la cabine du photomaton les accessoires qui te permettent de te transformer en Clémentine-Hélène Dufau, Alexis Axilette, Paul Gauguin ou Ernest Messonier. Imite la position de ces artistes. A l'aide de ton smartphone, vise le miroir et photographie-toi. Publie, avec l'autorisation de tes parents, les photos sur les réseaux sociaux du musée : mbaqofficiel.



Dessine-moi ! Le jeu des expressions

Se joue à plusieurs. Tu as à disposition des cartes de niveau 6/8 ans, 9/12 ans, ou à partir de 12 ans. Pioches-en une et lis dans ta tête l'expression portant sur le visage. Prends un crayon et dessine sur le visage transparent à ta disposition ce que tu as lu. Le gagnant est celui qui devine le plus vite l'expression ! Puis, efface ton dessin avec le chiffon et recommence.



Tête à tête

2 personnes s'assoient face à face. Un demi-miroir mobile se trouve au centre de la table. Prends un crayon et une feuille blanche. Dessine la moitié de ton visage en t'observant dans le miroir puis ajoutes-y l'autre moitié du visage de la personne qui est face à toi. Tu obtiens un autoportrait mixte ! Tu peux emporter ton dessin ou l'accrocher sur les fils à côté de la porte. Tu peux recommencer en faisant pivoter le miroir.

Secrets d'atelier : les autoportraits

Secrets d'atelier : 6 jeux et manipulations



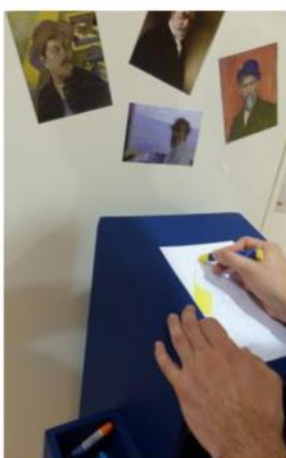
La touche Van Gogh

Voici le regard issu de l'autoportrait de Vincent Van Gogh. Cet artiste impressionniste utilise des touches de toutes les couleurs en forme de bâtonnets pour se représenter. Prends des morceaux magnétisés dans la boîte et reconstitue le puzzle. N'oublie pas de ranger après toi.



Seul ou à plusieurs ?

Voici l'autoportrait d'Emile Bernard qui s'est peint avec sa femme. C'est un choix original : le plus souvent, un artiste se représente seul. Ici, seul le regard d'Emile est tourné vers nous. Reconstitue le puzzle de 12 morceaux. N'oublie pas de le défaire pour le suivant.



Portraits d'artistes

Voici les autoportraits d'Alexis Axilette, Paul Gauguin, Paul Cézanne, Léon Bonnat et Henri Martin et Clémentine-Hélène Dufau. Ce sont presque tous des portraits d'hommes. En effet, le métier de peintre, comme bien d'autres, était dominé par les hommes au 19^e siècle. Colorie le peintre de ton choix à ta façon. Tu peux emporter ton dessin ou l'accrocher sur les fils à ta droite.

Secrets d'atelier : les autoportraits

Secrets d'atelier : 6 jeux et manipulations



Qui est-ce ?

Se joue à 2. Un joueur choisit secrètement dans la boîte à l'arrière un autoportrait et le fixe sur le meuble. L'autre joueur est debout, face au plateau, où 28 cartes sont tournées face visible. Le but du jeu est de deviner le prénom de l'artiste choisi par l'adversaire en lui posant des questions sur son apparence. L'adversaire répondra par oui ou par non. D'après la réponse, le joueur élimine certains personnages en retournant les cartes. S'il devine le nom du personnage, il remporte la partie. On inverse ensuite les rôles en remettant toutes les cartes face visible.



MOI

Moi je m'appelle Zeynep et j'aime la vie
La France c'est mon pays comme la Turquie

J'aime la capitale de mon pays Ankara
Moi mon nom de famille c'est Kara

Moi je suis née le 26 mars en France
Moi ma région préférée est l'Île-de-France

Je vais à l'école et j'ai dix ans
Avant d'y aller je me brosse les dents



Me, myself and I !

Voici Les élèves de CM1-CM2 des écoles Paul Langevin et Penanguer de Quimper proposent leur autoportrait en version plastique et littéraire. Mets un casque sur tes oreilles et écoute le slam des artistes en herbe.



B/ Pour le 2nd degré

La diversité des œuvres exposées nous oblige à proposer des pistes pédagogiques diversifiées regroupées thématiquement.

Français et arts plastiques

Exercice d'écriture et commentaire sur des autoportraits singuliers :

1. Autoportrait « déguisé » : Lucas Cranach et Andrea Solario se sont représentés sous les traits de la tête décapitée de saint Jean-Baptiste et d'Holopherne.

-Andrea Solario, *Tête de saint Jean-Baptiste* (1507).

-Lucas Cranach, *Judith et Holopherne* (1530).

2/ Autoportrait avec mise en abyme et images de référence

-Norman Rockwell, *Triple autoportrait* (1960).

3/ Autoportrait tautologique : l'artiste se représente en train de peindre

-Rembrandt, *Jeune peintre dans son atelier* (1628).

4/ Autoportrait anamorphosé

-Francesco Mazzola dit Le Parmesan, *Autoportrait* (1523).

-Maurits Cornelis Escher, *Nature morte dans une sphère* (1935).

5/ Autoportrait comme négation du « je ».

-Pieter Claesz, *Vanité, nature morte* (1634).

-Simon Luttichuys, *Allégorie de la vanité* (1646).

-Robert Rauschenberg, *Booster* (1967).

Français

Autoportrait : de la littérature à la peinture

En amont de la visite, on étudie aux choix quelques extraits de textes autobiographiques célèbres (Montaigne, Scarron, Diderot, Leiris, etc.). On dresse une typologie des autoportraits et on essaie de trouver leur équivalence à l'exposition du musée.

Français

Composer son autoportrait à partir d'un questionnaire. Celui de Proust peut constituer la base d'une réflexion, au professeur de l'adapter.

Le principal trait de mon caractère.

La qualité que je préfère chez un homme

La qualité que je préfère chez une femme.

Ce que j'apprécie le plus chez mes amis.

Mon principal défaut.

Mon occupation préférée.

Mon rêve de bonheur.

Quel serait mon plus grand malheur ?

Ce que je voudrais être.

Le pays où je désirerais vivre.

La couleur que je préfère.

La fleur que j'aime.

L'oiseau que je préfère.
Mes auteurs favoris en prose.
Mes poètes préférés.
Mes héros dans la fiction.
Mes héroïnes favorites dans la fiction.
Mes compositeurs préférés.
Mes peintres favoris.
Mes héros dans la vie réelle.
Mes héroïnes dans l'histoire.
Mes noms favoris.
Ce que je déteste par-dessus tout.
Personnages historiques que je méprise le plus.
Le fait militaire que j'admire le plus.
La réforme que j'estime le plus.
Le don de la nature que je voudrais avoir.
Comment j'aimerais mourir.
État présent de mon esprit.
Fautes qui m'inspirent le plus d'indulgence.
Ma devise.

Arts plastiques

Production d'un autoportrait avec une tablette ou un portable

- Réalisation d'un autoportrait vidéographique avec un téléphone portable ou une tablette. L'exercice prendra pleinement son sens s'il repose sur des contraintes, des règles précises.
- Produire un autoportrait indirect, constitué d'indices, construit à la manière d'un rébus.
- Produire un autoportrait en faisant référence à un grand autoportrait de l'art classique.
- Produire des autoportraits en s'inspirant des « têtes d'expression » de Léopold Boilly ou de Franz-Xaver Messerschmidt.

HIDA

- L'histoire de l'autoportrait

Cette étude qui repose sur l'observation de quelques tableaux emblématiques est un prétexte pour mettre en perspective le statut de l'artiste et développer une réflexion sur les principes de la création.

- L'atelier mis en scène ou l'atelier reconstitué

La matière est abondante. De nombreux tableaux évoquent l'atelier. On dispose également de nombreuses photographies sur le sujet (Cf références bibliographiques). Ces différents documents permettent d'évoquer le procès de l'œuvre d'art mais aussi la représentation de l'artiste. On peut aussi considérer les reconstitutions d'ateliers : l'atelier de Francis Bacon à la Hugh Lane Gallery de Dublin, l'atelier d'Alberto Giacometti au Centre Georges Pompidou (événement temporaire) et le bureau d'André Breton au Centre Georges Pompidou.

- La maison d'artiste

La plus exemplaire est assurément celle de Gustave Moreau. L'étude de cette maison-atelier permettra de découvrir une œuvre et une vie totalement dédiée à l'art. Gustave Moreau a constitué de son vivant une « maison-atelier-musée » susceptible de valoriser son travail.

Français, arts plastiques et HIDA

Les portraits du musée des Beaux-Arts de Quimper

Dans la continuité de l'exposition, on peut élargir le propos aux portraits du musée. Plusieurs approches sont possibles. On peut envisager une approche conventionnelle selon la typologie ordinaire : portrait intimiste, de société, officiel, allégorique, etc. Mais il serait sans doute intéressant d'oser des entrées plus audacieuses. Nous vous proposons celles que donne Martial Guédron dans une publication récente intitulée *Visages* (2015).

1/ Cartographie du visage :

Face, profil, crâne, proportions, hiérarchie, front, yeux, nez, bouche, joues, oreilles, menton, veines, pilosité, altérations, malformations.

2/ Le visage en action :

Animalité, réflexes, étonnement, effroi, douleur, regard, attention, mimiques, mépris, gaieté, pudeur, affliction, dissimulation, grimaces, colère, convulsions, folie.

3/ Le visage sublimé :

Sainte Face, allégorie, cosmétiques, masque, dernier portrait, caricature, standardisation, manipulation.

Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Sur place, à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil).
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), d'un thème, du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.

La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide-conférencier indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par mail.

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret et Elodie Poiraud.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2015)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 26 € / classe	52 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 46 € / classe	92 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les **forfaits** s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passeport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.

Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.

Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

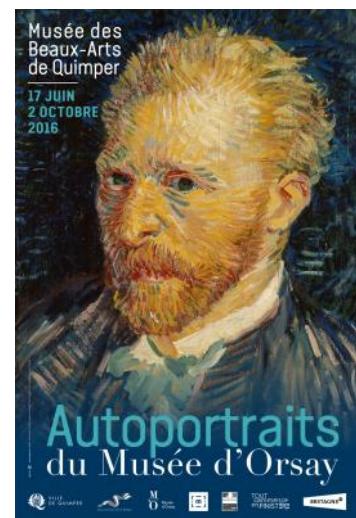
Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel : fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24



Le **professeur conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée www.mbaq.fr un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29 000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr  mbaqofficiel  @mbaqofficiel

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts