

## Petite histoire du portrait

Le portrait, la représentation sculptée ou peinte de la figure humaine, est un genre profondément enraciné dans la culture occidentale, présent dès la plus haute antiquité, à l'articulation entre le sacré et le profane, la société et l'individu.

### L'Antiquité – Naissance du portrait

La représentation de l'individu est étroitement liée aux croyances religieuses. Le portrait a essentiellement une fonction de substitution et une fonction funéraire.

#### > La fonction de substitution

Dès le III<sup>e</sup> millénaire, dans les temples sumériens, autour de la statue du dieu, on plaçait celle des fidèles qui entretenaient ainsi une adoration permanente. Si toutes ces statues ont les yeux grands ouverts, le regard extatique en présence de la divinité, on peut cependant distinguer des traits individualisés : ce sont peut-être déjà des « portraits » de notables.

#### > La fonction funéraire

Dans l'Égypte pharaonique, il fallait préserver l'apparence en vue de la vie dans l'au-delà ; c'est pourquoi la statue représentant le défunt revêtait une grande importance car elle recevait son « ka » (l'énergie vitale qui avait besoin d'un support pour se perpétuer). Sous l'Ancien Empire, les statues ne reproduisaient pas les traits individuels du défunt mais répondaient à un canon idéal de jeunesse et de beauté.



XVIII<sup>e</sup> dynastie thébaine, *Couple assis avec leurs enfants*,  
Calcaire et rehaut polychrome,  
Toulouse, musée Georges-Labit.

Au Nouvel Empire, sous la XVIII<sup>e</sup> dynastie, les statues et bas-reliefs représentant le pharaon hérétique Aménophis IV – Akhénoton, son épouse Néfertiti et leurs enfants sont très différents : les têtes ont des crânes allongés, les corps sont déformés avec des épaules étroites, des hanches larges, des ventres proéminents... Ce « maniérisme » n'est sans doute pas le reflet de

la réalité mais plutôt une autre convention, plus conforme aux exigences du nouveau culte du dieu Taon instauré par Akhéaton.

Dans l'Égypte romaine, aux II<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> siècles de notre ère, les portraits peints à l'encaustique sur panneaux de bois et déposés sur les momies du Fayoum produisent une très forte impression de réalité et de vie avec leurs yeux grands ouverts pour l'éternité ; ils étaient certainement réalisés du vivant du modèle.

### > La fonction de mémoire

Mais le portrait a aussi une fonction de mémoire : il garde le souvenir des êtres chers, il perpétue celui des grands hommes.

Dans son *Histoire Naturelle*, Pline l'Ancien rapporte un des mythes fondateurs du portrait, la poétique légende qui attribue à une jeune fille amoureuse l'invention de la peinture et la réalisation du premier portrait. La fille du potier Dibutadès de Sicyone établi à Corinthe, voulait garder l'image de son amoureux qui devait partir pour un lointain voyage. Elle dessina sur le mur de la chambre le profil du jeune homme grâce à l'ombre projetée sur le mur par une lampe. Son père, appliquant de l'argile sur cette esquisse en fit un relief modelé qu'il fit cuire avec ses poteries.

### > La fonction politique

Le portrait en Grèce rend hommage aux grands hommes de la cité, il en perpétue le souvenir. Mais contrairement à ce que pourrait laisser supposer le mythe fondateur rapporté par Pline, la civilisation grecque n'a guère développé l'art du portrait réaliste : les bustes de Périclès ou de Démosthène sont fortement idéalisés. Cette idéalisation se poursuit à l'époque helléniste : les statues, les bustes et les portraits monétaires d'Alexandre le Grand, puis de ses successeurs les Diadoques qui régnèrent sur l'Égypte et la Syrie, présentent des souverains éternellement jeunes et beaux. Ces images contribuent au développement d'un véritable culte monarchique dont les empereurs romains s'inspireront.

La fonction funéraire, la fonction de mémoire et la fonction politique se retrouvent à l'origine du portrait romain, bien différent du portrait grec, influencé sans doute par l'art des Etrusques.

A Rome, lors des funérailles des patriciens, des masques de cire peints, les « imagines »<sup>1</sup>, étaient portés par des hommes de même taille que les défunts, au cours d'une procession funèbre, la « pompa ». Ces effigies très réalistes n'étaient pas déposées dans les tombes, mais restaient chez les vivants. En effet, les familles patriciennes, et elles seules, avaient le « jus imaginum », le droit à l'image et elles exposaient ces « imagines maiorum » (portraits d'ancêtres) dans l'atrium de leurs demeures qui préfiguraient ainsi les galeries de portraits des châteaux. Mais ces têtes de cire étaient difficiles à conserver ; au I<sup>er</sup> siècle avant Jésus-Christ on les remplaça par des bustes de marbre, en gardant toujours le souci du réalisme car ainsi que l'écrivait Cicéron, « imago animi vultus est »<sup>2</sup>.

Puis, on fit des statues et des bustes des hommes politiques, consuls, empereurs ou bienfaiteurs de la cité (évergètes) car « les statues des hommes illustres peuvent éveiller dans les âmes nobles le désir de les imiter »<sup>3</sup>. On les érigea dans les lieux publics, forum, basilique,

<sup>1</sup> Pluriel de « imago », image.

<sup>2</sup> « Le visage est le miroir de l'âme » - Cicéron, *De oratore*, III, 221.

<sup>3</sup> Salluste, *Guerre de Jugurtha*, IV.

thermes, mur de scène du théâtre... A Rome, au Capitole, s'élevait la statue équestre en bronze doré de Marc-Aurèle, empereur de 160 à 180 après Jésus-Christ. Les monnaies et les médailles véhiculaient dans tout l'empire, avec les effigies des empereurs et impératrices, l'idéologie, les mots d'ordre propres à chaque règne sous forme d'inscriptions ou d'allégories (« Victoria », « Felicitas », « Concordia » ...).

Au musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse, est rassemblée une exceptionnelle collection de portraits impériaux allant du I<sup>er</sup> au début de V<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ.



*Buste de Marc Aurèle jeune*, Chiragan, vers 145, Toulouse, musée Saint-Raymond.



*Buste de Marc Aurèle âgé*, Chiragan, vers 170-180, Toulouse, musée Saint-Raymond.

Dans l'Antiquité tardive, le portrait est encore très présent sous ses formes traditionnelles, mais il apparaît sur de nouveaux supports : les médaillons de verre peints et les mosaïques polychromes.

Avec la fin du paganisme, le triomphe du Christianisme, le portrait individuel va disparaître pendant presque un millénaire, pendant la plus grande partie du Moyen Age.

## Le Moyen Age et l'éclipse du portrait

Comme tous les monothéismes, le Christianisme entretient des relations ambiguës avec l'image. Rappelant la recommandation biblique « Tu ne feras pas d'images taillées », les Pères de l'Eglise s'en méfient ou les condamnent par crainte de l'idolâtrie. La législation des empereurs chrétiens de la fin du IV<sup>e</sup> siècle, Théodose et ses fils Honorius et Arcadius, aboutit à la destruction de beaucoup de statues<sup>4</sup>. Cependant, le dogme de l'Incarnation est au centre du Christianisme, « Le Verbe s'est fait chair »<sup>5</sup>. L'art paléochrétien représente le Christ parmi ses apôtres, sculpté sur les cuves des sarcophages (musée Saint-Raymond) ou le « Bon Pasteur », peint sur les murs des catacombes.

<sup>4</sup> La plupart des portraits antiques conservés sont des sculptures ou des monnaies, médailles, camées. Des portraits peints ont existé, mais la peinture antique a en grande partie disparu.

<sup>5</sup> Evangile selon saint Jean.

Bientôt des légendes se forment autour du portrait du Christ « non fait de main d'homme » (acheiropoietos). La première est celle du Mandylion d'Edesse. Le roi Abgar d'Osroène<sup>6</sup>, contemporain du Christ, aurait souhaité qu'il vienne à Edesse, soit pour le protéger de ses persécuteurs, soit pour le guérir (les versions diffèrent). Le Christ ayant refusé, Abgar envoya auprès de lui le peintre Hannan avec mission de faire le portrait du Messie ; mais Hannan, ébloui par le visage divin, n'y parvint pas. Le Christ appliqua un linge sur son visage et ses traits s'imprimèrent sur le tissu. Le Mandylion (de mindil, mouchoir) fit office de palladium à Edesse qu'il protégea contre l'assaut des Perses au VI<sup>e</sup> siècle, puis à Constantinople. Mais les Croisés s'en emparèrent en 1204 et l'amènèrent en Occident. (Il serait conservé à l'Eglise San Silvestro in Capite de Rome).

Le deuxième de ces portraits « acheiropoietes » est le voile de Véronique<sup>7</sup>. Selon l'évangile apocryphe de Nicodème (sans doute écrit au V<sup>e</sup> siècle, mais avec des interpolations plus récentes), au cours de la montée du Christ au calvaire, une femme compatissante aurait essuyé la sueur de son visage avec son voile ; l'empreinte de la Sainte Face resta sur le tissu. Mais ce n'était pas le portrait du Christ triomphant comme sur le Mandylion, c'était le Christ de douleurs, couronné d'épines. « Le voile de Véronique » fut conservé à Saint-Pierre de Rome dès le VIII<sup>e</sup> siècle. A la fin du Moyen Age, sous l'influence des Franciscains, on porta un intérêt croissant à l'humanité du Christ et à sa Passion ; les images de Véronique et de la Sainte Face se multiplièrent.



*Pierre funéraire de Philippe Pitei : La Sainte Face*  
(détail),  
2<sup>de</sup> moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, pierre,  
Toulouse, musée des Augustins.  
Photo : © STC – Mairie de Toulouse.

A ces empreintes miraculeuses préfigurant la photographie, on peut rattacher un autre mythe chrétien du portrait : celui de l'évangéliste saint Luc peignant la Vierge à l'Enfant.<sup>8</sup>

L'empire byzantin fut agité pendant plus d'un siècle par des crises iconoclastes (730–843). Mais le deuxième concile de Nicée, en 787, rétablit l'usage des images religieuses. Il proclama la légitimité de la vénération des images du Christ, de la Vierge et des saints ; quant à l'homme, s'il est bien fait à l'image et ressemblance de Dieu (« similitudo Dei »), c'est une image très

<sup>6</sup> Abgar V Ucomo (Le Noir), 13-57 ap. J-C. L'Osroène, région du Nord-Ouest de la Mésopotamie (Syrie actuelle) avait pour capitale Edesse.

<sup>7</sup> Le nom de Véronique, mi-grec mi-latin, « vera icona » (la véritable image), atteste le caractère légendaire de cette sainte, patronne des photographes.

<sup>8</sup> Saint Luc, patron des peintres, donna son nom à des guildes et des Académies.

imparfaite à cause du péché, on ne porte pas d'intérêt à l'individu dans sa singularité, on ne fait pas son portrait.

Quand les puissants, papes, évêques, rois et princes, font reproduire leur apparence sur les monnaies, les sceaux ou les manuscrits enluminés, ce sont des archétypes ; l'aspect personnel s'efface au profit du cadre institutionnel ; on n'identifie le personnage que grâce aux insignes de sa fonction (mitre, crosse, couronne...) aux inscriptions qui l'accompagnent et, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, au blason (mais celui-ci est commun à tout un lignage).



*Le comte Alfonse Jourdain (Amfos Jordan en occitan), Toulouse, Archives municipales.*

## Le retour du portrait aux derniers siècles du Moyen Age

Une justification religieuse avait provoqué le refoulement du portrait ; une autre a permis sa réintroduction progressive dans un contexte sacré : le don à Dieu ou à ses saints.

Le donateur, le grand personnage qui fait construire ou embellir une église, se fait parfois représenter agenouillé, offrant au Christ, à la Vierge ou à un saint patron le modèle réduit du sanctuaire. Cette pratique existait déjà au Haut Moyen Age, mais l'image du donateur était stéréotypée ; elle devint de plus en plus personnalisée aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles.

Au musée des Augustins, des œuvres de la première moitié du XIV<sup>e</sup> siècle peuvent être considérées sinon comme de véritables portraits, au moins comme des « protoportraits ». Un tableau à double face, *Le Christ en croix avec l'orant du cardinal Guilhem Peire Godin* (entre 1324 et 1334), représenterait ce prélat de la cour pontificale d'Avignon, bienfaiteur de l'église des Jacobins de Toulouse, humblement agenouillé au pied du crucifix. « Le portrait du cardinal est extrêmement réaliste. Il est représenté comme un bossu et l'on sait par les témoignages de l'époque qu'il était difforme »<sup>9</sup>.

L'auteur de ce tableau est sans doute un peintre toscan, influencé par Giotto et Simone Martini. Or Giotto et Simone Martini sont considérés comme des « pionniers » du portrait.

<sup>9</sup> Axel Hemery, *La peinture italienne au musée des Augustins*, catalogue raisonné – Toulouse, 2003, p. 129. Mais selon un spécialiste italien, ce tableau pourrait être plus tardif, peut-être du début du XV<sup>e</sup> siècle.



Giotto (1267 ? – 1337) « ressuscita l'art de la belle peinture telle que la pratiquent les peintres modernes en introduisant le portrait sur le vif »<sup>10</sup>. Simone Martini aurait fait le portrait de Laure, l'amante de Pétrarque ; le poète y fait allusion dans deux sonnets<sup>11</sup>.

Au siècle suivant, le *Retable du Parlement de Toulouse*<sup>12</sup> (entre 1460 et 1470) représente le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean ; au pied de la croix sont agenouillés d'illustres donateurs qui seraient peut-être le roi Charles VII et le Dauphin, futur Louis XI, les deux fondateurs du Parlement en 1444. Le visage de Charles VII, extrêmement endommagé, n'a pu être restauré, mais celui du dauphin est bien individualisé. Les armoiries qui figurent de part et d'autre de la scène et les draperies brodées de fleurs de lys et de dauphins contribuent à identifier les deux princes ; introduits dans cette scène sacrée, ils sont représentés à plus petite échelle que le Christ, la Vierge et saint Jean.



*Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, le roi Charles VII et le Dauphin*, provient du Parlement de Toulouse, Toulouse, musée des Augustins.  
Photo : © Daniel Martin.

Cette modestie, héritée de la tradition, n'était déjà plus de mise dans le célèbre tableau de Jan van Eyck (1390 ? - 1441), *La Vierge du Chancelier Rolin* (1436)<sup>13</sup>. Le grand peintre flamand a bien représenté le Conseiller du duc de Bourgogne agenouillé lui aussi sur un prie-Dieu face à la Vierge assise et couronnée par les anges ; mais l'échelle utilisée est la même pour Marie, l'enfant Jésus et le donateur.

La sculpture funéraire, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle, et peut-être dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle selon certains chercheurs, permet aussi de réintroduire le portrait individuel dans les sanctuaires. L'art gothique a inventé le gisant, statue couchée du défunt, pape, roi, prince ou évêque. Au XIII<sup>e</sup> siècle, ces grands personnages ne sont identifiés que par leurs costumes, leurs armoiries, une inscription ; les visages sont très idéalisés : les yeux ouverts, ils sont entrés dans la gloire

<sup>10</sup> Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (publié en 1550 et 1568). Edition André Chastel, Paris, 1981, t. II, p. 104.

<sup>11</sup> Pétrarque, *Canzoniere*.

<sup>12</sup> Cette œuvre, restaurée, doit être exposée à partir de la fin de 2005.

<sup>13</sup> Paris, musée du Louvre.

de la Résurrection. Cependant, dès la fin de ce siècle le portrait est peut-être déjà présent : la statue d'Isabelle d'Aragon, épouse de Philippe le Hardi, présente un visage tuméfié ; or la reine était morte en 1271 des suites d'une chute de cheval. Ce détail plaiderait en faveur de la pratique du masque funéraire hérité de l'Antiquité<sup>14</sup>.

Au musée des Augustins l'évêque de Rieux, Jean Tissendier, est représenté en donateur présentant la chapelle funéraire qu'il avait fait construire et en gisant (deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle). S'agit-il seulement de « l'image de l'évêque » ou bien du double portrait de cet autre prélat de la cour pontificale d'Avignon qui a fait figurer de façon insistante ses armes parlantes dans le décor de sa chapelle funéraire ? « Un tombeau est une possession personnelle. Le mécène du XIV<sup>e</sup> siècle voulut marquer sa sépulture comme il marquait sa chapelle, son armure ou sa demeure d'un signe intelligible d'appropriation. Il souhaitait ainsi prolonger son souvenir... Il exigea des artistes que son effigie portât les traits ressemblants de son visage... Les vivants du XIV<sup>e</sup> siècle n'étaient plus satisfaits de ces abstractions (les portraits idéalisés). Ils entendaient être reconnus »<sup>15</sup>.

Mais cet acte d'orgueil suscitait encore des critiques. Ainsi, vers 1300, le roi Philippe le Bel reprochait à son vieil adversaire, le pape Boniface VIII d'oser se faire représenter en statue peinte très personnalisée et l'accusait d'idolâtrie. (En 1295, Giotto avait déjà représenté dans une fresque ce pape prenant possession du Latran).

Dès la deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, le portrait s'émancipe, se laïcise, devient un genre autonome. C'est d'abord le portrait royal. Vers 1355 ou 1360, un artiste anonyme représente Jean II le Bon (roi de France de 1350 à 1364) en buste, de profil sur fond neutre<sup>16</sup>. Le souverain ne porte aucun des insignes royaux (les « regalia ») mais ce profil hiératique, isolé sur un fond d'or, fait référence aux médailles antiques et souligne la majesté du modèle. Cette peinture de chevalet est sous doute le premier véritable portrait avec celui de l'archiduc Rodophe IV de Habsbourg, peint lui aussi vers 1360. L'artiste inconnu l'a également représenté en buste mais dans une position plus novatrice (de trois-quarts).

Vers la même époque, sans doute sous l'influence de Pétrarque, l'humaniste Paolo Giovio créait à Padoue un musée privé de quatre cents « portraits » de rois, savants, artistes...

Le portrait individualisé n'était donc plus réservé aux princes laïcs ou ecclésiastiques ; dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Peter Parler, l'architecte de la cathédrale Saint-Guy de Prague n'hésitait pas à signer son œuvre par la représentation de son buste dans le sanctuaire, affirmant ainsi sa dignité d'artiste.

Après la noblesse de la naissance ou du talent, c'est la riche bourgeoisie marchande qui souhaite se faire représenter. En 1434, Jan van Eyck peignait *Les Epoux Arnolfini*<sup>17</sup> dans un intérieur flamand et introduisait sa propre image dans le reflet d'un miroir circulaire surmonté de l'inscription « Jan van Eyck fut ici 1434 » (« johannes de eyck fuit hic 1434 »). Ce portrait d'un couple avait-il alors valeur d'acte de mariage comme on l'a longtemps pensé ou voulait-il commémorer le souvenir d'une épouse défunte selon une récente interprétation ? Ce tableau fascinant reste très mystérieux.

<sup>14</sup> Communication de Dominic Olariu, Colloque International *Le Portrait individuel, réflexion autour d'une forme de représentation du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 6-7 février 2004. (Actes à paraître. Source : Internet [www.msh-paris.fr](http://www.msh-paris.fr) et [www.netzpannung.org](http://www.netzpannung.org)).

<sup>15</sup> Georges Duby, *Le Moyen Age, fondement d'un nouvel humanisme 1280 – 1440*. Genève, Skira, 1995, p. 143.

<sup>16</sup> Paris, musée du Louvre.

<sup>17</sup> Londres, National Gallery.

## La Renaissance : « L'homme est le modèle du monde »

### (Léonard de Vinci)

La Renaissance a commencé en Italie dès le XIV<sup>e</sup> siècle. L'un de ses principaux courants de pensée, l'humanisme, célèbre la grandeur de l'homme et prête intérêt à son individualité. Pic de la Mirandole (Giovanni Pico della Mirandola, 1463-1494) établit la charte de l'humanisme avec l'*Oratio de hominis dignitate* ; Léonard de Vinci (1452-1519) donne l'image de l'homme-microcosme, écrit que « l'uomo è modello dello mondo » ; un peu plus tard Montaigne fait dans ses *Essais* son autoportrait littéraire : « Ce ne sont pas mes gestes que j'écris, c'est moi, c'est mon essence ».

Cette époque de « l'éloge de l'individu »<sup>18</sup> est favorable à l'essor du portrait comme genre artistique à part entière. Ils se multiplient dans l'Italie du Trecento (le XIV<sup>e</sup> siècle) et du Quattrocento (le XV<sup>e</sup> siècle). Beaucoup, surtout à Florence sont en buste, de profil sur fond de paysage. C'est ainsi que Piero della Francesca (1416-1492) représente le *Duc d'Urbino Federico de Montefeltro et son épouse Battista Sforza*<sup>19</sup>, et Pisanello (vers 1395-v. 1450) une *Princesse de la famille d'Este*<sup>20</sup>. Mais c'est de face que Léonard de Vinci peint vers 1503-1505, Mona Lisa, *La Joconde*, le plus célèbre portrait du monde<sup>19</sup>. C'est cette même position, légèrement tournée sur la droite que Raphaël (1483-1520) donne à son *Portrait de Baldassare Castiglione* ; le célèbre auteur du « Livre du Courtisan » remercia son ami le peintre dans un sonnet où il faisait parler sa femme devant le tableau : « Seule l'image peinte de la main de Raphaël me rappelle votre visage et soulage mes peines. J'en fais mon enchantement, je lui souris, je joue avec elle... » C'est une nouvelle affirmation de la valeur mémoriale du portrait qui « rend présents les absents et les morts » ainsi que l'écrivait Léon-Battista Alberti dans son *De Pictura*<sup>21</sup>.

Si les Italiens avaient souvent une préférence pour le portrait de profil, les peintres du Nord, flamands, hollandais et allemands préféraient généralement le portrait de trois-quarts très réaliste. C'est ainsi que Quentin Metsys (1466-1530) représente en 1517 le grand humaniste *Erasme de Rotterdam*. Hans Holbein (1497-1543) fait lui aussi son portrait à plusieurs reprises vers 1523 ainsi que celui de leur ami commun, Thomas More autre grande figure de l'humanisme. Albrecht Dürer (1471-1528) grave en 1526 les portraits d'Erasme et du réformateur Philippe Mélanchton ; à ce dernier, il ajoute une inscription en latin dans laquelle il reconnaît les limites de son art :

« Dürer a pu représenter de façon vivante les traits de Philippe mais sa main savante n'a pu représenter son esprit »<sup>22</sup>.

Ce désir de l'artiste peintre ou sculpteur d'aller au-delà des apparences pour exprimer la vie intérieure de son modèle, Domenico Ghirlandaio (1449-1494) l'avait déjà éprouvé ; dans le

<sup>18</sup> Tzvetan Todorov, *Eloge de l'individu, essai sur la peinture flamande de la Renaissance*. Adam Biro, Paris, 2000.

<sup>19</sup> Florence, musée des Offices.

<sup>20</sup> Paris, musée du Louvre.

<sup>21</sup> Léon-Battista Alberti (1404-1472), architecte et écrivain, est le type de l'artiste humaniste.

<sup>22</sup> Cité dans Edouard Pommier, *Théorie du portrait, de la Renaissance aux Lumières*, Bibliothèque des Histoires, Paris, Gallimard, 1998, pp. 194-195.



portrait de Giovanna Tornabuoni (1488)<sup>23</sup> il a placé derrière le profil très pur de la jeune fille une inscription inspirée du poète latin Martial :

« Art, pourquoi ne pourrais-tu représenter le caractère et l'âme ? Il n'y aurait pas sur la terre de peinture plus belle ».

C'est à travers l'autoportrait que le peintre peut chercher à représenter « le caractère et l'âme ». Dürer se prend lui-même pour modèle, montrant l'évolution de sa personnalité, se donnant même un visage christique dans une étonnante œuvre de 1500<sup>24</sup>. Mais aucun peintre ne s'est autant livré à cet exercice d'introspection que Rembrandt (1606-1669), tout au long de sa vie. « Rembrandt peignit des autoportraits d'abord pour son travail d'atelier puis pour lui-même et pour le marché. A ses yeux, les deux dernières options n'en faisaient qu'une »<sup>25</sup>.

Avec Titien (Tiziano Vecellio, vers 1488/1490–1576), l'art du portrait au XVI<sup>e</sup> siècle connaît son apogée. Il peint les plus grands personnages de l'Eglise, l'empereur, les rois et les princes. Son *Portrait du Pape Paul III tête nue*<sup>26</sup> exposé au soleil sur une terrasse, trompe les passants qui le saluent ! Le prodigieux talent de Titien est salué par Pietro Bacci, dit l'Arétin (1492-1556) : dans un de ses poèmes, il le félicite d'avoir donné de son modèle, Elisabetta Querini Massola, non seulement l'image, mais aussi « les pensées généreuses, le cœur sincère... ainsi le portrait n'est pas moins vrai que le vrai »<sup>27</sup>.

Ce portrait d'Elisabetta Querini Massola par Titien est perdu, mais au musée des Augustins, il en existe une copie par un artiste inconnu.



*Portrait d'Elisabetta Querini Massola, copie d'après Titien*

XVI<sup>e</sup> siècle, Huile sur toile,

Toulouse, musée des Augustins.

Photo : © Daniel Martin.

<sup>23</sup> Madrid, musée Thyssen-Bornemisza.

<sup>24</sup> *Autoportrait* (1493), Paris, musée du Louvre ; *Autoportrait à la pelisse* (1500), Munich, Ancienne Pinacothèque etc.

<sup>25</sup> Svetlana Alpers : *Rembrandt*, Cologne, 1989, p. 259 (en Allemand).

<sup>26</sup> Naples, musée de Capodimonte.

<sup>27</sup> Cité par Edouard Pommier, op. cit. p. 100

## Le portrait d'apparat

Dans l'Europe des Temps Modernes qui voit la formation des monarchies absolues, le portrait peint, sculpté ou gravé célèbre le souverain, devient pour le pouvoir politique un moyen de propagande. Holbein, Titien, Rubens, van Dyck, Mignard, Rigaud ont été chacun à sa manière, « peintre du Roi ».

Le genre du portrait équestre, abandonné depuis l'Antiquité et dont le modèle était la statue de Marc-Aurèle au Capitole, avait été remis à l'honneur par la Renaissance italienne. Donatello avec la statue du Condottiere Gattamelata à Padoue (1453) et Andrea del Verrochio, avec celle de Bartoloméo Colleoni à Venise, en avaient donné une nouvelle interprétation. Titien la transpose dans le domaine pictural avec *L'Empereur Charles Quint après la bataille de Mühlberg* (1548)<sup>28</sup>. Ce superbe portrait équestre aura une remarquable postérité avec ceux de Rubens, van Dyck, Velazquez, Goya et David...

Des peintres d'origine flamande, les Clouet, travaillèrent pour la cour des Valois. Jean Clouet (vers 1485-1541) et son fils François (vers 1505/1510-1572) ont laissé des portraits de François I<sup>er</sup>, Catherine de Médicis, Charles IX... d'une grande finesse. Ces portraits princiers étaient souvent échangés à l'occasion d'alliances ou de mariages. Vivant dans la familiarité des princes et des ministres, les portraitistes étaient parfois chargés de missions diplomatiques ; cela avait déjà été le cas de van Eyck et de Dürer, ce fut celui de Pierre-Paul Rubens (1577-1640). Le statut de l'artiste s'en trouvait renforcé. D'ailleurs les princes n'hésitaient pas à honorer leurs portraitistes favoris, les anecdotes à ce sujet sont nombreuses.

Henri VIII d'Angleterre avait pris Holbein à son service ; le peintre ayant un jour jeté dans l'escalier un courtisan qui l'avait dérangé dans son travail, le roi pardonna cette brutalité : « De sept rustres, je peux faire sept comtes, mais de sept comtes, pas un Holbein ! »<sup>29</sup>. Charles-Quint sur l'empire duquel « le soleil ne se couchait jamais », n'aurait pas hésité à ramasser le pinceau échappé des mains de Titien vieillissant ; peut-être est-ce apocryphe, mais en 1533, il fit du peintre un comte palatin.

Le portrait des grands assurait donc honneurs et revenus confortables. Mais il soumettait aussi l'artiste aux caprices du modèle. Était-ce un genre inférieur ? servile ?

Rubens, envoyé en Espagne, écrivait qu'il trouvait peu honorable la mission qu'on lui avait confiée faire des portraits « œuvres de genre infime à mon goût et à la hauteur du talent de tous »<sup>30</sup>.

## Le portrait, « genre secondaire » ?

Dans une vision hiérarchique inspirée d'Aristote et allant des objets inanimés aux figures humaines, le portrait n'est pas trop mal placé. Mais les Académies de peinture et de dessin, nées en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle, accordent la primauté à la peinture d'histoire, genre noble qui comprend aussi la peinture religieuse et mythologique. En 1648 fut créée en France une Académie Royale de Peinture et Sculpture qui reprit cette hiérarchie des genres ; le secrétaire de l'Académie, André Félibien, l'a exposée en la plaçant dans un contexte théologique :

<sup>28</sup> Madrid, musée du Prado.

<sup>29</sup> Edouard Pommier, op. cit. p. 303

<sup>30</sup> Edouard Pommier, op. cit. p. 169

« Comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres [...] Néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants, il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable... »<sup>31</sup>.

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, un amateur toulousain, Bernard Dupuy du Grez<sup>32</sup> rappelait que le portrait n'était pas un « grand genre » car il consiste à copier exactement tout ce que l'on voit dans le naturel et à lui donner vie, l'air, la grâce, la physionomie et même la couleur qui font le véritable caractère d'une personne. Ainsi le portrait est plutôt une exacte imitation qu'une véritable composition ». Mais on peut ennoblir le portrait, en faisant le portrait du Roi car il n'est pas une simple image de vanité mais l'image du représentant de Dieu sur terre, ou en transformant le portrait d'un simple mortel en portrait allégorique.

Dans ces deux cas, le portrait accède alors au « grand genre ». Au musée des Augustins, *La réception d'Henri d'Orléans, duc de Longueville, dans l'ordre du Saint-Esprit* de Philippe de Champaigne (1634), n'est pas seulement le portrait collectif de six hauts personnages. La présence au centre de la composition du roi Louis XIII éclairé par la colombe du Saint-Esprit en fait un grand « tableau d'histoire » qui célèbre la monarchie absolue et l'alliance du trône et de l'autel.



Philippe de Champaigne, *Réception d'Henri d'Orléans Duc de Longueville, dans l'ordre du Saint-Esprit par le Roi Louis XIII, le 15 Mai 1633, 1634*, Huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins.

Photo : © Daniel Martin.

Louis XIV fut l'homme le plus portraituré du royaume. D'innombrables portraits célèbrent sa majesté. Le Bernin fit son buste, Rigaud le représenta *en costume du sacre* (1701)<sup>33</sup>. Les Capitouls de Toulouse lui rendirent hommage en commandant son buste au jeune sculpteur

<sup>31</sup> André Félibien, *Préface aux conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture pour l'année 1667* – Paris, 1668 – voir le texte dans « Documents ».

<sup>32</sup> Dupuy du Grez (1641-1720) notable toulousain, fut le fondateur d'une des premières écoles publiques de dessin de province, qui devint en 1750 l'Académie Royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse.

<sup>33</sup> Paris, musée du Louvre.

Marc Arcis. Celui-ci le revêtit d'une cuirasse et d'un manteau à l'antique, transformant le roi emperruqué en une sorte d'imperator romain ou de dieu Mars.

En 1670, le peintre Jean Nocret réussit l'exploit de représenter Louis XIV et tous les membres de la famille royale « sous les figures des dieux de l'Olympe »<sup>34</sup>.

La vogue du portrait allégorique ou mythologique ne se démentit pas tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les courtisans, les notables de province se firent représenter en Hercule, en Mars, en Diane, en Vénus etc, avec les accessoires indispensables. Au musée des Augustins, Jean Chalette (1581-1644) a représenté son ami *Jean de Caulet en Apollon couronné*.



Jean Chalette, *Portrait de Jean de Caulet en Apollon couronné*, 1635, Huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins.  
Photo : © STC – Mairie de Toulouse.

Chalette était Peintre de l'Hôtel de ville et avait pour mission principale de faire, chaque année, un portrait collectif des Capitouls, et huit portraits individuels de ces magistrats municipaux qui depuis le Moyen Age bénéficiaient du « droit d'image ».

Cependant, certains moralistes dénoncent la vanité du portrait. Pour les Jansénistes de Port-Royal, il est même le signe du péché, l'image du corps corrompu<sup>35</sup>. Philippe de Champaigne, dont deux filles étaient religieuses à Port-Royal, a peint en 1662 *La mère Catherine-Agnès Arnault et la sœur Catherine de Sainte Suzanne de Champaigne*, mais cet austère double portrait est un ex-voto qui commémore la guérison de sa fille grâce aux prières de la mère Supérieure. C'est donc un « tableau d'histoire »<sup>36</sup>.

Avec la fin du « Grand Siècle », le portrait d'apparat rigide et pompeux laisse de plus en plus la place à des portraits moins solennels, plus naturels.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le portrait au pastel est à la mode ; cette technique d'exécution plus rapide, qui réduit les séances de pose, a été introduite en France par la Vénitienne Rosalba Carriera (1675-1757). Maurice Quentin de La Tour l'adopte et la pousse à la perfection dans son grand *Portrait de la marquise de Pompadour* (1752-1755) où la favorite de Louis XV est représentée en protectrice des arts<sup>37</sup>. Pour d'autres portraits au pastel plus libres, il ne traite que la tête du modèle. Diderot, rendant compte du Salon de 1767, admire son talent : « C'est certes un grand mérite aux portraits de La Tour de ressembler ; mais ce n'est ni leur principal, ni leur seul mérite. Toutes les parties de la peinture y sont encore. Le savant, l'ignorant les admire sans

<sup>34</sup> Musée de Versailles.

<sup>35</sup> Pierre Nicole, *Lettre sur les portraits*, cité dans Edouard Pommier, op. cit. p 272.

<sup>36</sup> Ce tableau, appelé aussi *L'ex-voto de 1662*, est au musée du Louvre.

<sup>37</sup> Paris, musée du Louvre.



avoir vu les personnes ; c'est que la chair et la vie y sont ... Dans les ouvrages de La Tour, c'est la nature même, c'est le système de ses incorrections telles qu'on les voit tous les jours. »

C'est pourtant Jean-Honoré Fragonard que Diderot choisit pour faire son portrait vers 1769<sup>38</sup>. Avec sa touche nerveuse et fluide, le peintre a su rendre le caractère de l'écrivain qui se décrivait tour à tour « serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste ».

Le portrait laisse par contre Voltaire indifférent : « Qu'importe après tout que l'image d'un pauvre diable qui sera bientôt poussière soit ressemblante ou non. Les portraits sont une chimère comme tout le reste »<sup>39</sup>. Il fut cependant très portraituré, peint par La Tour, sculpté par Pigalle et Houdon, etc.

Mais tous les portraitistes n'ont pas le talent d'un La Tour, d'un Chardin ou d'un Fragonard. Le chroniqueur Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), se plaint de la prolifération au Salon de portraits de gens insignifiants, exécutés par « une foule de barbouilleurs vivant de leurs pinceaux ignares mais qui sont assortis à une classe nombreuse : ils peignent comme certains perruquiers coiffent »<sup>40</sup>.

La deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle voit le triomphe du néoclassicisme et la naissance d'un sentiment de la nature qui annonce le romantisme. « Etudiez l'antique ou la belle nature » recommande Elisabeth Vigée Le Brun (1755 – 1842), portraitiste favorite de la reine Marie-Antoinette dont elle sait rendre la grâce majestueuse. Avec ses aristocratiques clientes elle fait preuve de psychologie : « Je tâchais autant qu'il m'était possible de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie ; celles qui n'avaient pas de physionomie, on en voit, je les peignais rêveuse et nonchalamment appuyées »<sup>41</sup>.



Elisabeth Vigée-le-Brun, *Portrait de la Baronne de Crussol*, 1785, Huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins.  
Photo : © Daniel Martin.

La Révolution française prive beaucoup de portraitistes mondains de leur noble clientèle qui émigre massivement. Madame Vigée Le Brun quitte elle aussi la France et poursuit son activité dans les cours d'Europe ; à la fin de sa vie, elle avait fait six-cent soixante portraits !

D'autres peintres se sont adaptés à la nouvelle clientèle révolutionnaire.

<sup>38</sup> Paris, musée du Louvre.

<sup>39</sup> Voltaire, *Correspondance – Janvier 1758-Septembre 1760*, cité dans Edouard Pommier, op. cit. p 411.

<sup>40</sup> Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris* – cité par Edouard Pommier, op. cit., pp. 324-325.

<sup>41</sup> Mme Vigée Le Brun, *Souvenirs*, Paris 1835.



Dans un premier temps, la Révolution est iconoclaste : désireux de rompre définitivement avec l'Ancien Régime, les sans-culottes détruisent les statues et portraits royaux. A Toulouse, ce vandalisme aboutit à la destruction par le feu de l'exceptionnelle série de portraits des Capitouls, le 10 août 1793. Bien peu réchappèrent à cet autodafé révolutionnaire.

Mais la Révolution avait besoin de nouveaux héros. Jacques Louis David (1748-1825) fait les portraits des députés dans *Le Serment du Jeu de Paume* (1790) et celui de *Marat assassiné* (1793)<sup>42</sup> donnant ainsi une véritable icône révolutionnaire. *La Mort de Marat* de Joseph Roques (1756-1847) lui fait écho, mais le tableau, moins dépouillé, plus anecdotique n'a pas la même force<sup>43</sup>.

David avait contribué à la suppression de l'Académie royale en 1793 et donc de la contraignante hiérarchie des genres ; mais la peinture d'histoire demeure dans les esprits supérieure au portrait. Dans ses grands tableaux contemporains, il réunit les deux genres : *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand Saint-Bernard* (1801)<sup>44</sup> ou *Le Sacre*<sup>45</sup>, impressionnante galerie des dignitaires de l'Empire. Mais on peut préférer la liberté de ses portraits de famille comme *Madame Sériziat et son fils Emile* (1796)<sup>43</sup>.

De même que David, Jean-Dominique-Auguste Ingres (1780-1867), ancien élève de Roques, préfère être considéré comme un peintre d'histoire alors que ses portraits de la famille Rivière ou celui de *Monsieur Bertin*<sup>43</sup> en font le plus grand portraitiste de son temps.

Au musée des Augustins, le *Portrait du Père Desmarets* frappe par son caractère intimiste, sa simplicité, sa vérité.

La perfection un peu glacée des portraits d'Ingres s'oppose à ceux plus enlevés des romantiques. Théodore Géricault (1791-1824) renouvelle le genre du portrait équestre avec *Officier de chasseurs à cheval de la Garde chargeant* (1812)<sup>46</sup> ; les dernières œuvres de sa brève carrière sont d'étranges portraits de malades mentaux...



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Portrait du Père Desmarets*, 1805, Huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins, MNR 156.

Photo : © STC – Mairie de Toulouse.

<sup>42</sup> Paris, musée du Louvre.

<sup>43</sup> Toulouse, musée des Augustins.

<sup>44</sup> Rueil-Malmaison, musée national des châteaux de Malmaison et Bois Préau.

<sup>45</sup> Paris, musée du Louvre.

<sup>46</sup> Paris, musée du Louvre.

Eugène Delacroix (1798-1863) n'a pas fait beaucoup de portraits. Ceux de ses amis Frédéric Chopin et George Sand, bien qu'inachevés, sont d'une intensité remarquable. Delacroix n'écrivait-il pas que « l'ébauche, l'esquisse donne une plus large carrière à l'imagination »<sup>47</sup> ?

Au musée des Augustins, *Mouley-Abd-Er-Rahman, Sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknès entouré de sa garde et de ses principaux officiers*, grand tableau d'histoire, est aussi un portrait de groupe du souverain et de ses ministres, exécuté quatorze ans après le voyage au Maroc de Delacroix, à l'aide des croquis qu'il avait faits à l'époque.

Baudelaire qui a loué ce tableau, a bien mis en évidence les démarches opposées des Néoclassiques et des Romantiques : « Il y a deux manières de comprendre le portrait, l'histoire et le roman. L'une est de rendre fidèlement, sévèrement, minutieusement le contour et le modelé du modèle, ce qui n'exclut pas l'idéalisation [...]. La seconde méthode, celle particulière aux coloristes est de faire du portrait un tableau, un poème, avec ses accessoires, plein d'espace et de rêverie »<sup>48</sup>.

« M. Delacroix peint des anges. Moi, je ne peux pas en peindre, je n'en ai jamais vu ! » dit Courbet, hostile à l'idéalisme des néoclassiques comme à celui des romantiques. Il veut peindre la réalité quotidienne. Son immense *Enterrement à Ornans*, (1850)<sup>49</sup>, présente les portraits de quarante-six habitants de cette bourgade, en pied, grandeur nature, dans un format jusque-là réservé à la peinture d'histoire. « Voici la démocratie dans l'art » écrivait un critique.

Mais loin de « faire du portrait un poème », la plupart des peintres ont à représenter une nouvelle classe, celle des « Bourgeois conquérants »<sup>50</sup> avides de reconnaissance sociale. Ingres, avec le *Portrait de Monsieur Bertin*, puissant patron de presse, en avait donné en 1832 l'image insurpassable. L'année suivante, le chroniqueur Auguste Jal notait la prolifération des portraits au Salon : « Le portrait est le pot-au-feu du peintre ; c'est avec des portraits qu'il bat monnaie, c'est sa vie entière, celle de sa famille ; c'est sa seule ressource pour sa vétérance et sa retraite ». Et le critique Jules Husson dit Champfleury (1821-1869) observait : « Le petit bourgeois veut son portrait (petite nature) par Pingret avec fond de paysage. Le bourgeois riche ou banquier ne connaît que M. Dubufe. La cour du roi Louis-Philippe a accaparé M. Winterhalter ». Franz-Xavier Winterhalter, portraitiste mondain célèbre dans toute l'Europe, restituait à la perfection les toilettes colorées de ses riches clientes<sup>51</sup>, mais la plupart des portraitistes peignaient des bourgeois dans leur uniforme noir, gage de sérieux et de respectabilité. Théophile Gautier s'en désolait : « Comment voulez-vous qu'on fasse des actions héroïques avec un frac et un pantalon ? Plus la civilisation s'avance, plus le costume s'appauvrit et se fait mesquin. Les velours, les brocards, les toiles d'or et d'argent, les diamants, les plumes disparaissent [...]. Toute couleur autre que le noir est regardée comme de mauvais goût ! »<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Delacroix, *Journal*.

<sup>48</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1849* – cf. Document en annexe.

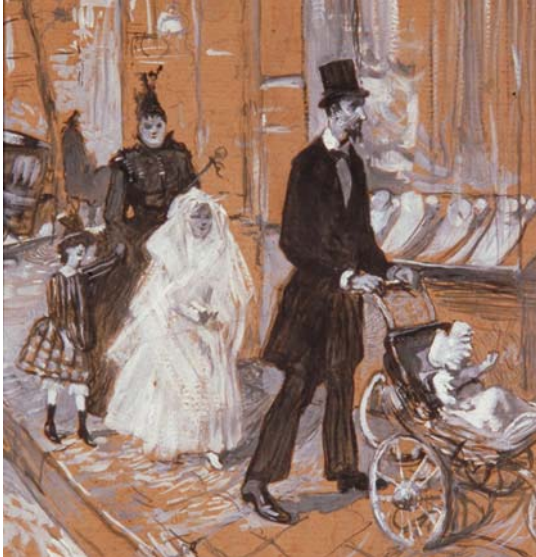
<sup>49</sup> Paris, musée d'Orsay.

<sup>50</sup> Titre d'un livre de Charles Morazé.

<sup>51</sup> Par exemple dans le portrait collectif de *L'Impératrice Eugénie parmi ses dames d'honneur*, 1855 – Château de Compiègne.

<sup>52</sup> Théophile Gautier, *De la mode*, l'Artiste, 14 mars 1858

Cependant, Charles Blanc voit dans l'uniformité du costume masculin au XIX<sup>e</sup> siècle une conquête sociale, « une affirmation extérieure des principes d'égalité civile et de liberté inaugurés dans le monde par la Révolution française. Je dis de liberté, car autrefois, tout était rangé, ordonné, classé selon les lois d'une étiquette sévère ». <sup>53</sup>



Henri de Toulouse-Lautrec, *La première communion* (détail), 1888, peinture sur carton, Toulouse, musée des Augustins.

Photo : © Daniel Martin.

Présenté officiellement en 1839 devant l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts, la photographie <sup>54</sup> allait contribuer à la démocratisation et à la multiplication du portrait. Photographie anthropométrique, utilisée par Bertillon inventeur de la « police scientifique » pour l'identité judiciaire, ou portraits « tirés » chez Nadar (Félix Tournachon), Disdéri ou Le Gray, ce « miroir qui se souvient » aboutit à la multiplication des visages dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce nouveau mode d'expression pouvait-il être considéré comme un art ? « La photographie est une si belle chose qu'il ne faut pas trop le dire » ; Ingres, auteur de ces propos, signe en 1862 avec d'autres artistes un manifeste qui relègue la photographie au rang de simple technique (« Elle ne peut être assimilée aux œuvres fruits de l'intelligence et de l'étude de l'art »). D'autres peintres comme Delacroix s'y intéressent. Il y a des échanges réciproques : les « pictorialistes » utilisent des procédés empruntés à la peinture pour ennoblir la photographie <sup>55</sup> ; les peintres académiques rivalisent avec le rendu photographique par une facture lisse (« le fini qui fait l'admiration des imbéciles » écrit Cézanne à sa mère) ; les plus novateurs, libérés par la photographie de la contrainte de la ressemblance, s'inspirent de ses cadrages, de ses angles de vision, du flou, pour explorer de nouvelles voies ; ils renouvellent l'art du portrait que l'on considérait comme un genre en crise et même en voie d'extinction dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Charles Blanc, *L'art dans la parure et dans le vêtement* – Paris, 1875, p. 185 (Charles Blanc, frère du socialiste Louis Blanc fut directeur des Beaux-Arts sous la II<sup>e</sup> République).

<sup>54</sup> Invention collective des Français Nicépore Niepce et Jacques Daguerre et de l'Anglais William Henry Ford Talbot.

<sup>55</sup> Le Pictorialisme est né en Angleterre. Son nom est emprunté au latin pictura, la peinture.

<sup>56</sup> C'était le point de vue de l'historien d'art, Jacob Burckhardt dans *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860.

Pour ses portraits, Edouard Manet (1832-1883) renonce souvent au format traditionnel vertical et adopte celui, horizontal réservé au paysage (*Mme Edouard Manet sur un canapé bleu*, *Stéphane Mallarmé*)<sup>57</sup>. Il a inscrit le *Portrait de Melle de Conflans* dans un ovale horizontal<sup>58</sup>.



Edouard Manet, *Marguerite de Conflans*,  
vers 1875, Huile sur toile,  
Toulouse, musée des Augustins.  
Photo : © Daniel Martin.

Les Impressionnistes dissolvent les traits du visage dans la lumière. Les Néo-impressionnistes, utilisant le contraste des couleurs complémentaires et le mélange optique, peignent par petites touches juxtaposées, laissant à l'œil du spectateur le soin de recomposer la forme. Au musée des Augustins, le sévère *Portrait de femme* d'Achille Laugé est un exemple de cette peinture divisionniste<sup>59</sup>.

Avec le *Portrait de Mme Auguste Bonheur*, Eugène Carrière (1849-1906) suggère les traits du modèle ; le flou et la quasi monochromie évoquent la photographie<sup>60</sup>.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle le portrait est devenu prétexte à exprimer la vision personnelle de l'artiste qui décompose et recompose la figure humaine. Les portraits de Cézanne réduisent les figures à des volumes simples, construit avec la couleur. Picasso, faisant le portrait de Gertrude Stein, anguleux comme un masque ibérique ou africain, dit à son modèle : « Vous finirez par ressembler à votre portrait ! » Henri Matisse « sent par la couleur », qu'il utilise sans mélange, pure et arbitraire. « Je ne fais pas un portrait, je fais un tableau » écrit-il...

<sup>57</sup> 1876 – Paris, musée d'Orsay.

<sup>58</sup> Toulouse, musée des Augustins.

<sup>59</sup> Toulouse, musée des Augustins.

<sup>60</sup> Toulouse, musée des Augustins.