



# Le portrait

## Les portraits par Courbet et leur réalisme

L'enthousiasme de Bruyas pour ce qu'il appelle « l'école actuelle » l'amène en mai ou juin 1853 à rencontrer Courbet devant qui il pose pour un nouveau portrait appelé peu après *Tableau Solution* (fig. 7).

Dans les milieux intellectuels de l'époque, le mot Solution était à la mode pour désigner une idée nouvelle. Pour Courbet la Solution était la liberté que lui offrait ce mécène providentiel; pour Bruyas c'était de s'associer à ce nouveau venu, dont on parlait déjà plus que Ingres et Delacroix réunis.

La critique du temps reconnaît à Courbet le talent de reproduire (les matières); elle lui refuse celui de comprendre (le modèle). Pour Silvestre, Courbet est un bon ouvrier pas un artiste.

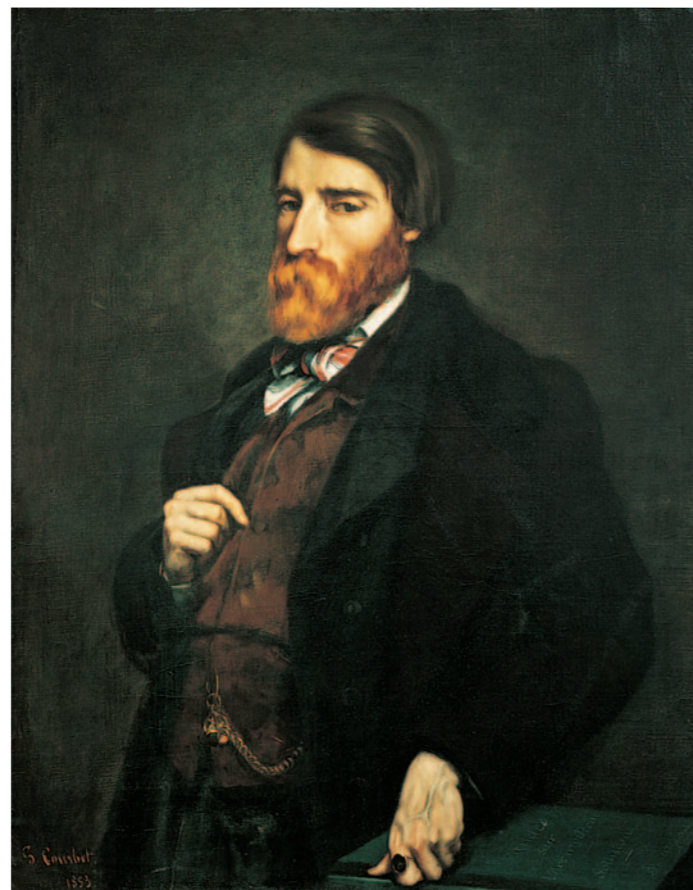
Courbet aborde effectivement le portrait par la reproduction des apparences, sans idée préconçue sur le modèle. C'est la précaution nécessaire pour échapper aux habitudes de vision, aux conventions picturales qui confortent les conventions sociales. Celles-ci établissent une image de Bruyas, la peinture de Courbet en donne une autre. L'élévation morale et intellectuelle du sujet n'est plus certifiée comme elle l'était par un portrait académique. Le grand bourgeois est un modèle pour peintre, il n'est plus un modèle social. Le peintre Courbet se permet, lui, de construire la vérité de Bruyas; la réalité devient subjective: c'est l'ordre du monde qui est déstabilisé avant d'être remis en cause par la peinture à venir.

Paradoxalement, Bruyas fait bon accueil au *Tableau Solution*. Avoir une nouvelle image de lui-même ne le libère-t-il pas d'une image ancienne? N'est-ce pas déjà se libérer du conformisme dans lequel sa famille entendait le maintenir?

## Portraits et autoportraits: Bruyas et Courbet

Jusqu'en 1854, tout en interrogeant le style de ses illustres prédécesseurs (Rembrandt, Zurbarán, Titien,...), Courbet ne cesse d'interroger son image. *Le guitarero*, *Le violoncelliste*, *L'homme au chien noir*, *L'homme blessé* sont autant d'autoportraits qui ponctuent la formation de son identité. Aussi quand il rencontre Bruyas qui collectionne les portraits de lui-même, il croit se reconnaître. Ne sont-ils pas tous deux à la même étape de leur vie, celle où l'on se débarrasse de toute influence pour mener à bien des projets personnels?

Fig. 7  
Gustave COURBET  
**Alfred Bruyas** dit **Tableau Solution**  
1853  
Huile sur toile, 0,92 x 0,74 m.  
Inv. 868.1.21  
Montpellier, musée Fabre, don Bruyas 1868.



À l'époque où Bruyas constitue sa collection, les peintres perpétuent la tradition du portrait, et les critiques poursuivent, eux, les querelles qui ont émaillé son histoire, n'hésitant pas à reprendre des arguments vieux de plusieurs siècles.

Lorsqu'en 1876, Théophile Silvestre, rédacteur du catalogue de la galerie Bruyas, légitime le goût de ce dernier pour le portrait: « M. Bruyas se connaissait assez lui-même pour ne pas plus s'inquiéter d'être compris que de se faire connaître », il répond à l'Arétin (1492-1556): «... ne faites pas les portraits de ceux qui à peine se connaissent eux-mêmes et que personne ne connaît ».

Le même Silvestre reprend la distinction établie par Danti (*Traité des Arts*, 1567) entre imiter, démarche intellectuelle qui extrait la vraie forme de ses apparences imparfaites, et reproduire, acte mécanique donc inférieur, travail d'un ouvrier, pas d'un artiste.

Les critiques souvent déçus par les peintres qui, à leurs yeux, trahissent la vérité, ne manquent pas l'occasion de se lancer dans de véritables portraits littéraires qui entrent en compétition avec les portraits peints.

C'est que la déception est à la mesure de l'attente. En ce milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'espère-t-on du portrait? Tout simplement qu'il poursuive la tradition, qu'il continue de glorifier l'homme, de montrer sa supériorité sur les autres créatures, qu'il rende perceptible l'existence de cette âme qui fait de chacun de nous un être unique, qu'il soit le dépositaire du message de la personne représentée affirmant ainsi sa haute valeur morale.

Le cas de Bruyas est exemplaire. Dans son désir de multiplier son image (une quarantaine de portraits en vingt ans) on peut, avec Champfleury, romancier adepte du Réalisme, voir de la vanité. On peut y déceler aussi de l'inquiétude et le désir de se rassurer sur sa condition d'homme, de se rassurer sur la légitimité de sa condition privilégiée dans la société du XIX<sup>e</sup> siècle.



Fig.1  
Alexandre CABANEL  
**Portrait d'Alfred Bruyas**  
1846. Huile sur toile, 0,74 x 0,62 m.  
Inv. 868.1.4  
Montpellier, musée Fabre, don Bruyas 1868







Fig. 2  
Charles MATET  
**Portrait d'Alfred Bruyas**  
Photographie 1845/1850  
Inv. 876.3.62  
Montpellier, musée Fabre,  
legs Bruyas, 1876.

### Les portraits académiques de Bruyas

Pour son portrait, Bruyas s'adresse fréquemment à des peintres qu'il nomme classiques et que nous appelons aujourd'hui académiques: Cabanel, Glaize, Tassaert, Ricard. Ces artistes conservent la position prise par Alberti dès 1435 considérant qu'il est plus important de montrer la beauté de l'homme en général, créature divine, que de produire une image ressemblant à un modèle particulier. Dans le portrait académique, nulle trace des doutes et des tourments dont nous font part les écrits de Bruyas. Celui-ci d'une douceur et d'une amabilité inaltérables prend la pose avec complaisance, il se présente de léger trois-quarts, laissant à côté de lui un espace où le regard du spectateur pourra découvrir un élément significatif de ses préoccupations artistiques: Villa Borghèse pour Cabanel (fig. 1), statuette ou tableaux pour Glaize (fig. 2) ou

Tassaert (fig. 3). Mais en glorifiant le modèle de la sorte, ces portraits ne le trahissent-ils pas? Ne font-ils pas plutôt l'éloge d'une bourgeoisie en qui la société reconnaît tant de dignité?

Remarquons aussi que dans le portrait académique, tout est lisse, le modèle comme la facture du

peintre. Dans un ouvrage majeur pour l'histoire de l'art, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Edmund Burke (1729-1797) nous fournit une première explication: « Une autre propriété qu'on voit constamment jointe au beau est celle du lisse. Cette qualité est si essentielle que je ne me rappelle pour l'instant rien de beau qui ne soit lisse... ». Ainsi dans un portrait classique le modèle et la peinture peuvent prétendre à la beauté puisqu'ils sont lisses. Mais si la peinture est lisse, c'est aussi pour se faire oublier.

Pour Thomas Couture, peintre en vogue que Bruyas sollicite en 1850, un portrait est avant tout un beau morceau de peinture. La ressemblance est moins importante que l'expression du talent. C'est la vivacité de la touche, bien visible, qui donne vie à la peinture.

Cependant, pour Théophile Silvestre: « Le portrait au lieu de rappeler avec intensité les traits, le tempérament, la physiologie, le caractère du modèle, en est l'altération systématique au physique et au moral. L'artiste a dessiné et peint pour lui-même, pour lui seul, pas le moins du monde pour la vérité. » (fig. 4).

Fig. 4  
Thomas COUTURE  
**Portrait d'Alfred Bruyas**  
1850  
Huile sur toile (ovale), 0,60 x 0,50 m.  
Inv. 868.1.11  
Montpellier, musée Fabre, don Bruyas, 1868



Fig. 3  
Octave TASSAERT  
**Portrait de Bruyas dans son intérieur**  
Huile sur toile, 0,41 x 0,32 m.  
Inv. 876.3.64  
Montpellier, musée Fabre,  
legs Bruyas 1876.



Fig. 5  
Auguste-Barthélémy GLAIZE  
**Intérieur du cabinet de Bruyas**  
1848  
Huile sur toile, 0,50 x 0,60 m.  
Inv. 876.3.43  
Montpellier, musée Fabre, legs Bruyas, 1876.



génération futures, ou l'enfant est-il là simplement pour égayer la scène? La lumière ne provient pas de l'extérieur; elle baigne et entoure d'une sorte d'aura les personnages au centre desquels se tient Bruyas. Sa pose est quelque peu vaniteuse, mais le visage grave et pensif montre sa résolution. Il vient de réussir à réunir des œuvres et par elles des êtres, première étape de ce qui sera la grande pensée et le but de sa vie.

### Les portraits de groupe ou portraits historiés

La mode des portraits de groupe apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils sont perçus alors de façon fragmentaire, comme une somme de portraits. Au siècle suivant, un tel tableau est aussi appelé portrait historié; le mot historié perd peu à peu de sa signification première (embelli, enjolivé) si bien que vers 1750, un portrait collectif est considéré comme un tableau d'histoire grâce à l'action qui lie entre eux tous les personnages. Ainsi dans le tableau de Glaize (fig. 5), les personnages sont placés devant le spectateur, plutôt que devant la peinture qu'ils sont censés admirer. On reconnaît A. Bimar, H. Bricogne, A. Bruyas, son père et son ami Louis Tissié. Le personnage de dos n'a pas accès à la reconnaissance publique et ne regarde que Bruyas. Un enfant se dissimule au milieu des œuvres. Sa présence signifie-t-elle que la collection de Bruyas est destinée aux

### Les portraits romantiques d'Alfred Bruyas

En 1852, Bruyas est à Paris. Sa famille, jugeant ses dépenses exagérées, limite ses ressources pour lui interdire tout nouvel achat de tableau. Bruyas dramatise ce conflit; il se sent privé de liberté. Pour poursuivre sa passion qu'il considère être une mission, il emprunte à son ami Louis Tissié et commande un portrait de lui-même à Marcel Verdier, ancien élève d'Ingres; celui-ci le représente dans une facture pleine de fougue en Christ de douleur (fig. 6).

Bruyas est dans le même état d'esprit lorsqu'il rencontre Delacroix qui achève son portrait le 5 juin 1853. Pas plus que Verdier, Delacroix ne se soucie de la vérité du personnage. Le peintre voit en Bruyas un homme qui doute et lutte malgré sa faiblesse pour poursuivre sa tâche, un héros de tragédie shakespearienne, un autre lui-même.

Remarquons que les amis de Bruyas l'ont souvent mieux reconnu dans les interprétations par Verdier et Delacroix que dans ses portraits officiels ou réalistes. L'empathie serait-elle nécessaire pour atteindre l'âme de celui dont on fait le portrait?



Fig. 6  
Marcel VERDIER  
**Le Christ couronné d'épines**  
1852  
Huile sur toile, 0,73 x 0,79 m.  
Inv. 876.3.65  
Montpellier, musée Fabre, legs Bruyas, 1876.