

Portraits Autoportraits

Gérard Beringer

Peintures
Pastels
Dessins



Galerie

Théâtre de Privas

21 septembre – 10 mars 2012

Cette exposition est organisée par le Théâtre de Privas-
Scène conventionnée/Scène Rhône-Alpes
Elle est soutenue par le Conseil général de l'Ardèche
Dans le cadre de sa politique départementale de diffusion
Et de sensibilisation en faveur des arts plastiques, et la Région Rhône Alpes.
Elle bénéficie du concours du rectorat de Grenoble,
De l'Inspection académique de l'Ardèche et du CDDP de l'Ardèche

Dossier pédagogique

*Ce dossier s'adresse en priorité aux enseignants
Mireille Cluzet, professeur-relais – action culturelle du Rectorat de Grenoble
Elaboration en complicité avec l'artiste*

Avant propos...

C'est l'histoire d'une rencontre, entre un directeur de théâtre, Dominique Lardenois et un entrepreneur, Gilles Devès, installé à Baix en Ardèche.

L'entrepreneur possède une collection d'œuvres d'art, qu'il enrichit régulièrement depuis 16 ans, au rythme de ses rencontres et coups de cœur. Il aime l'art figuratif.

Le directeur de théâtre a été touché par cette démarche de mécène et séduit par la qualité de cette collection.

De cette rencontre est né le désir de présenter la collection dans la Galerie et Gilles Devès a souhaité faire découvrir l'artiste phare de sa collection : Gérard Beringer.

Gérard Beringer se joue des tendances et s'applique à faire vivre une certaine idée de la peinture. Il est attaché aux conventions figuratives. Il nous présente un panorama de son travail sur le portrait, genre important dans l'histoire de la peinture.

Ancré dans la tradition par la technique et la virtuosité du geste, son travail pose un regard aigu sur les visages et les corps avec une puissance expressive, sans concession qui se joue des marges.

Nous sommes heureux d'offrir au public cette belle rencontre

Ce dossier permettra nous l'espérons de vous apporter des éléments d'information sur l'artiste ainsi que sur les questions et références liées à son travail. Des pistes aussi pouvant vous donner envie d'approfondir en classe cette rencontre.

Toute l'équipe du théâtre se joint à moi pour vous souhaiter une bonne visite en compagnie de Cyrielle Eschbach, notre nouvelle médiatrice depuis le mois de juin.

CordialementMireille Cluzet,

Coordination artistique de la Galerie/Service éducatif

Gérard Beringer ou...

L'œuvre vitale

Il dessine et peint
Comme on respire

Dans l'inspire et dans l'expire

A l'inspire son corps tous sens confondus reçoit
C'est le temps de l'absorption
Celle de l'autre en vis-à-vis : le modèle

Puis, dans l'instant, soudain la main s'active
L'immédiateté prime
Le geste précis, nerveux, crache une ligne, pose une forme, glisse une surface
Il cherche le juste
Ce qui fera émerger du vivant
Sur la toile
Comme une révélation.
Un miracle, toujours.

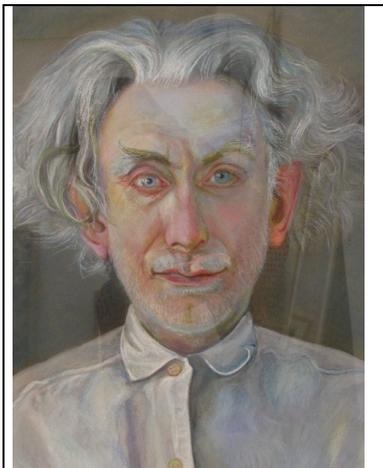
Ne pas trahir le modèle
Chercher l'essence d'une réalité, d'une présence
Incarnier

Retenir dans l'expire
Ce qui deviendra l'absence,

La peinture et rien d'autre
La peinture comme lien
Comme rencontre

*On est artiste à la condition que l'on sente comme un **contenu**, comme « la chose même » ce que tous les non artistes nomment « forme » de ce fait on appartient à vrai dire à un **monde renversé** : car désormais tout contenu devient quelque chose de simplement formel- y compris notre vie.*

F Nietzsche 1887



Mireille Cluzet Septembre 2012

L'entretien

Fragments d'une rencontre - 10 aout 2012-Paris- Mireille Cluzet

Peux-tu nous rappeler ton itinéraire ?

Je suis ardéchois, né en 1947 à St Etienne de Valoux, d'une mère italienne et d'un père luxembourgeois. Une tension nord/sud forte.

J'ai étudié à l'école des beaux arts de Valence, après un CAP de peinture en bâtiment, Fortement encouragé par mes professeurs à poursuivre après le diplôme pour continuer, je suis venu à Paris où j'ai eu la chance d'être vite soutenu et d'exposer en France comme à l'étranger.

Etant peu nomade je vis et travaille toujours à Paris.

Qu'en est-il de ta relation au dessin ?

Je ne considère pas le dessin comme une étude préliminaire à la peinture. Il est une fin en soi.

J'ai toujours beaucoup dessiné. J'aime l'économie de matériau qu'il requière : un fusain, une plume et de l'encre, des mines de toutes sortes font très vite l'affaire.

Quelle est la technique que tu emploies pour peindre ?

Particulièrement A Tempéra, de la même façon que j'aime cuisiner ce que je mange, j'apporte le même soin à préparer les couleurs en broyant des pigments naturels auxquels j'ajoute l'œuf qui sert de médium. J'aime l'aspect satinée et la souplesse d'exécution que m'offre cette technique très ancienne.

Revenons au sujet/titre de l'exposition de Privas « Portraits /Autoportraits », ce « genre » semble occuper une grande place dans ton œuvre ?

J'ai commencé par l'autoportrait, narcissisme de l'adolescence oblige, que vite d'autres visages m'ont volé la vedette. Asseoir quelqu'un devant moi des heures durant est ce que j'ai trouvé de plus motivant pour peindre. J'ai aussi un autre sujet de prédilection assez semblable au portrait : les fleurs. Travaillant toujours avec la nature devant moi, les bouquets meurent vite, je rajoute donc des fleurs fraîches qui se superposent aux fleurs mortes encore là, et ainsi de suite jusqu'à ce que la sauce prennent. Elle tourne souvent... Alors je continue et je continue... Il en est ainsi des modèles, séance après séance.

T'arrive-t-il d'utiliser la photographie comme modèle ?

Photographier le modèle et me servir ensuite de cette image défunte pour faire le portrait, rien de tel pour nier une belle histoire ! Plus aucun désir, plus aucun suspense, plus de trac. Ce trac qui installe un état nécessaire d'inconfort, d'incertitude, d'impatience et de mal être.

Parfois le modèle pleure.

Comment se construit le tableau ?

Au fil des jours, à tâtons, par superposition d'instant.

Comment travailles-tu face au modèle ?

Comment s'organise une séance ?

Que leur demandes-tu ?

Je ne leur demande rien du tout. C'est le modèle qui s'invente et propose. Mon travail est d'être attentif tout simplement.

Et à propos de la peinture ?

Je ne sais rien dire d'elle

Si j'y crois encore malgré tout, c'est par reconnaissance envers ceux qui m'ont accompagné et fait confiance jusqu'alors.

Quelle sont tes complicités artistiques, tes références ? On évoque souvent, à propos de ta peinture, l'expressionnisme mais aussi Lucian Freud, David Hockney, et la Nouvelle subjectivité... ?

Mes influences sont nombreuses et de toutes les époques

Comment te situes-tu par rapport à l'art d'aujourd'hui ?

A côté de la plaque

Pour finir, comment as-tu rencontré Gilles Devès ?

En 1995 le hasard conduit Gilles à mon travail. Ce fut une rencontre essentielle pour moi extrêmement stimulante, un fidèle soutien.

J'ai sa protection, je l'en remercie profondément.

Tentative de description

Il bambino*, ou le regard du portrait

*Il est là, devant moi
L'œil bleu liquide
Il me dévisage
Il semble me dire
Que fais-tu là ?
Tu veux vraiment me voir ?
Et bien, voilà entre !
Je suis là*

*Il sort de l'écarlate
Tel un Pierrot sorti du nid de l'enfer
Il porte, serrée, sa peluche,
Indissociable
A ne pas lâcher*

*Il me montre le petit démon impuissant
Qui s'agite et hurle
Mais lui, est fermé
Il connaît trop ses cris de l'intérieur.*

*Il est là, dans sa robe de lune austère
Ebouriffé, comme au réveil
Par la transparence opale de l'iris
Il me dévisage durement, calmement.*

*Il me dit :
Voilà, tu voulais voir ?
Et bien ... Tu as vu*



Gérard Beringer, *Il bambino*, 2002, tempéra sur papier, 106 x 75 cm

« Dans le regard du portrait-.....- le problème du rapport à soi s'expose et se dénoue dans le regard sans rapport, qui ne se regarde lui-même que dans l'exacte mesure où il se peint et ainsi sort de lui-même »

Jean Luc Nancy- Le regard du portrait - Galilée/Incises- 2000

Mireille Cluzet sept 2012-09-04

***Il bambino-** Autoportrait- Gérard Beringer 2002- Tempéra sur papier 106x75
Collection Devès

Gérard Beringer Par Jean Clair* (fragment)

« Il y a chez Gérard Beringer une aisance de style déconcertante. Face à ces grandes figures frontales campées à grands traits noirs avec autorité, mais aussi face à maint de ces visages qui ont emprunté à La Gitane leur coloris rubicond, on soufflera **Matisse**. Pourquoi pas, tout autant, **Van Dongen**, dans ces accords acides, un peu canailles, où les citrons jaunes et verts ont poussé sur des incarnats, des violets, des mauves d'une pourriture exquise de fin d'automne. Mais Beringer, dans un autre registre, c'est aussi bien **Boldini***, dans les grands coups de fouet qui zèbrent ses personnages récents pour les redresser devant nous pour un spectacle dont il est seul ordonnateur. Et c'est encore **Helleu*** dans des portraits plus anciens quand le crayon module le volume avec une **morbidezza*** exquise, quand le fusain se fait toison bouclée où s'emmêle le regard et poil de chat propre à faire jaillir des étincelles. Dans le plaisir qu'à Beringer à se couler dans n'importe quelle forme, en prédateur naïf des valeurs qu'elle recèle, noble ou ignoble, élégante ou vulgaire, contraignante ou facile, je vois plutôt le trait de cette perversité polymorphe de l'enfant dont parlait **Freud***, propre à jouer tous les rôles, à camper tous les personnages, à boire aux fleuves comme aux ruisseaux - pourvu que le désir soit toujours abreuvé. »

Jean Clair, mars 1994

Jean Clair, de son véritable nom **Gérard Régnier, né le 20 octobre 1940 à Paris, est un conservateur général du patrimoine, écrivain, essayiste volontiers polémiste¹ et historien de l'art français. Ancien directeur du musée Picasso, il est membre de l'Académie française depuis mai 2008.*



• Dans l'atelier de Gérard Beringer

Mireille Cluzet* – Août 2012

.....« *Dès lors tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirismes consonantes* » Gaston Bachelard- *La poétique de l'espace-*

Monter les étages d'un passage protégé
Sentir le lieu

Il évoque celui occupé par ces ateliers au 19^e siècle où des artisans de toutes disciplines se partageaient des surfaces de travail
Architectures enchevêtrées.

Entrer
Une belle odeur d'effluves orientaux accueille
Il y a cette sensation de plein, de chaud, de vivant

Immédiate
Elle couvre tous les espaces
Du petit salon écarlate à la cuisine

La densité des objets présents signe le chineur
L'amoureux des choses et des objets
Une forme de luxuriance

Portrait ?

Quand on passe dans la grande pièce, on découvre
L'atelier, vaste, en lumière,
L'hésitation s'installe
Comment regarder ?
Comment ne pas déranger
Tant d'intimités...

Mais l'artiste est là
Accueillant, chaleureux
Il s'est préparé à la visite,
Il s'est préparé à se donner à voir

Des tableaux, accrochés, posés, des tables de travail couvertes d'outils, de matériaux, d'images, des chevalets...
Et mêlés à cela les meubles du quotidien, la table du repas, les chaises

Tant de signes,

Une immense peinture représente un bouquet d'hortensias, je crois,
Dense, précise, ornementale
Au réalisme fulgurant
Elle trône et éclate au regard
Difficile à lâcher,
Derrière elle se cache un grand portrait au fusain
La tension des deux assemblés dans mon champ de vision est aigue -photo-

Avec vue

L'atelier s'ouvre, sur un autre espace, plus intime encore
La chambre,
On saisit vite l'usage

Conditions du travail

Espace de concentration, de distance nécessaire, de repos, de réflexion

Un écrin

Chaque objet semble posé à sa juste place,
La multitude qui peuple l'appartement rappelle le cabinet de curiosités
Au gré des déplacements se construit une histoire

Autoportrait ?

L'atelier de Gérard Beringer est ce lieu composite
De vie et de travail
Unité foisonnante faite de vie, de labeur, de mémoire et d'histoires

« La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix » ... « Tout est indice » Gaston Bachelard : La Poétique de l'espace



L'atelier de Gérard Beringer (Paris- août 2012)-- photos M C

Le peintre e(s)t son modèle

***Ogni pittore dipinge sé* Tout peintre se peint lui-même**
Attribué à Cosme de Médicis

Lorsqu'on feuillette les albums de la collection Devès réservés à l'œuvre de Gérard Beringer, on est immédiatement saisi par la présence et la récurrence d'un genre : le portrait

C'est certain, Gérard Beringer est un portraitiste.

De sa formation en école des beaux arts dans la fin des années soixante il a gardé la tradition académique du rapport au modèle, qu'il soit vivant ou inanimé : étude d'après modèle vivant, nu, plâtre, étude documentaire, usage du chevalet... Gérard Beringer excelle dans ces pratiques, alors, il s'y installe avec aisance et virtuosité, gourmand qu'il est, afin d'en explorer les espaces infinis.

GB est un peintre classique et il le revendique

Il a commencé par des autoportraits, tout d'abord dessinés puissamment, érotiquement parfois. Une façon sans doute de révéler ce qui ne pouvait se dire : La fulgurance d'une jeunesse libérée nourrie de narcissisme et d'excès Eros et Thanatos

L'autonomie absolue qu'offre l'autoportrait, ce « être à soi »* accompagne le départ de sa carrière d'artiste.

Puis très vite avec les rencontres et les amitiés, les modèles s'offrent au peintre. Cette voie du portrait lui permet de poursuivre, de construire et d'entretenir ses relations humaines.

Incarner
Fixer une perception

La force du portrait c'est qu'il n'a rapport qu'à lui même
Peindre l'autre, celui qui est devant soi, c'est le saisir dans son absence

Chez GB le portrait se saisit dans sa dimension paradoxale

Hégélienne, d'un côté, car dans le désir d'une traduction ou reproduction de la vie de l'esprit, vers le point d'équilibre entre intériorité et extériorité, entre similitude et idéalisation, cultivé Et de l'autre, pulsionnelle, détachée de toutes conventions esthétisantes – sauvage.

Il reste attaché à ce réalisme hérité des grecs, en témoignent les portraits du Fayoum qui sont pour lui une référence essentielle car ils conjuguent degré de réalisme et fonction symbolique et spirituelle, (celle de l'accompagnement du mort).

Gérard Beringer est un peintre de la tension

Séance après séance, couche par couche, strate après strate
La figure se construit
Chaque résultat est un palimpseste nourri de tous ses repentirs
Dont les signes restent visibles

Il peint dans la tradition à l'aide d'une technique picturale ancienne

Celle de l'A *Tempéra*- ce procédé de liant à l'œuf

La palette des couleurs est contrastée, l'intention coloriste
Le geste pictural est vif, précis, large, coupant, souvent
Sur la toile, la trace de son passage est indicielle
La ligne et le cerne, ponctuent et tissent la surface,
Il n'y a pas ou peu de glacis

Le tout s'unifie dans un croisement d'énergies qui naviguent en tension du graphique au pictural

Gerard Beringer a l'énergie des expressionnistes...

Ceux de cette lignée des pays du nord, ceux de *Die Brücke*
Là où le froid nourrit les profondeurs de l'âme,
Mais aussi, selon les périodes
....des *fauves* parfois, puisant vers les éclats colorés de *Die blaue reiter*
L'aile maternelle, méditerranéenne, s'active, réchauffe et allège.

Là encore, se révèle un jeu subtil de tensions contradictoires, intensifié par la puissance érotique de l'intention, toujours là, tapie, plus ou moins lisible.
Ange et démon...
Ombre et lumière,

Gérard Beringer est un homme de contrastes

Car aux confins des questions qui animent actuellement le débat sur la peinture et sa survie
Beringer reste en marge de ces débats, indifférent aux modes et tendances de l'art contemporain
Hermétique aux formes conceptuelles et aux abstractions minimales.
Il sait néanmoins ce qu'est l'épreuve du faire, celle, nécessaire, de s'abstraire du monde et faire son travail dans une dimension monacale.

Les portraits de Gérard Beringer nous arrivent comme une leçon d'humanité.
Un rappel à l'origine de la peinture, à la source de l'intention, celle de Zeuxis et de la *mimésis*
Quand on cherchait comment ne pas perdre, comment fixer la mémoire des choses.
Aux confins de *l'Imago*

« Qu'entend-on par image ? Dans le monde romain, **l'imago** désignait un portrait de l'ancêtre en cire, placé dans l'atrium et porté aux funérailles. Le droit d'images, réservé aux personnes nobles, leur permettait d'établir et de conserver leur lignage. Étymologiquement, l'image figure donc le portrait d'un mort....L'image est le langage commun de l'humanité. Elle apparaît sur les voûtes des grottes préhistoriques bien avant que l'homme songe à édifier des temples et des tombeaux. Des millénaires la séparent de l'écriture, projection abstraite de la pensée. L'image abolit le temps et l'espace. Elle est lecture instantanée et présence immédiate du monde. À travers elle l'homme se reconnaît ; pourtant sa richesse est ambiguë et son pouvoir d'aliénation extrême. L'image sert de vérité. Elle s'offre à tous et se refuse à chacun » Olivier Boulnois philosophe médiévaliste Directeur d'études à l'École pratique des hautes études

Sur Gérard Beringer..... Mireille Cluzet* Septembre 2012

L'œuvre ...

Les procédés plastiques de l'artiste et leur vocabulaire spécifique : peinture/supports

A tempera Le terme **tempera** ou **tempéra** (du latin : *temperare*, « détrempé ») désigne une technique de peinture basée sur un liant à émulsion, qu'elle soit grasse ou maigre. Cette technique de peinture a longtemps suscité une extrême confusion, les uns confondant détrempé et tempera, les autres restreignant uniquement ce terme à la peinture à l'œuf. Aujourd'hui, on distingue la tempera, évoquant l'idée d'émulsion, de la détrempé, peinture strictement aqueuse (mais incluant nécessairement un liant). La tempera est la principale technique de peinture à l'eau utilisée depuis des temps immémoriaux, notamment en Égypte, puis par les peintres d'icônes byzantines, puis en Europe durant le Moyen Âge.

Le procédé original est celui d'une peinture utilisant le jaune d'œuf, émulsion naturelle, ou l'œuf entier comme médium pour lier les pigments. On l'utilise sur du plâtre ou sur des panneaux de bois recouverts de nombreuses couches d'enduits à base de colle de collagène et de carbonate de calcium dans le nord de l'Europe, ou sulfate de calcium dans le sud de l'Europe

Quand la peinture à l'huile se développa vers la fin du Moyen Âge, la tempera continua encore à être employée pendant un certain temps en tant que sous-couche recouverte par un vernis à l'huile translucide ou transparent. Cette technique transitoire mixte fut suivie par une technique de peinture à l'huile pure, qui remplaça presque totalement la tempera au XVI^e siècle.

Gérard Beringer incorpore un peu d'huile de lin, de liquide dammar et d'antiseptique dans son mélange

Le fusain et la pierre noire

Médiums très utilisés par GB pour ses dessins, dans l'amplitude maximale de leurs potentialités

Le pastel secs Les **pastels** sont des bâtonnets de couleur utilisés en dessin et peinture. Ils sont composés de pigments, d'une charge et d'un liant.

On distingue les pastels secs (tendres ou durs) des pastels gras (à l'huile ou à la cire). Les bâtonnets de pastel sont composés : de *pigments* pour la couleur : minéraux (ocres, terre de Sienne) ou organiques (sépia, phtalocyanines, azoïques) ou végétaux (pastel des teinturiers (*Isatis tinctoria*), d'une *charge*, qui est en général de la craie ou du plâtre et qui sert à donner sa texture au pastel ; d'un *liant* qui assure la cohérence et conditionne la dureté du bâtonnet. Il s'agit de gomme arabique pour les pastels secs, et d'huile ou de cire pour les pastels gras.

- **Un grand pastelliste du 17^e Quentin de La Tour**

La technique du pastel s'apparente à la fois au dessin et à la peinture. Certains artistes utilisent une technique proche du fusain fondée sur l'utilisation de lignes et l'estompage, d'autres ont une approche picturale en superposant des couches épaisses de couleur. La possibilité du pastel est très étendue. (Wikipédia)

La gravure

GB travaille la technique de la pointe sèche en utilisant de drôles d'outils comme le clou et la seringue (l'aiguille) Il conjugue ainsi burin et pointe sèche

Pointe sèche

La gravure à la pointe sèche consiste à tailler directement dans la plaque de métal à l'aide d'une tige d'acier aiguisée, appelée du même nom que le procédé.

Caractéristiques

Cette pointe ne creuse pas un sillon net comme le burin, mais raye et laboure le métal de façon plus irrégulière. La pointe sèche laisse sur les bords du trait des barbes de métal, qui retiennent l'encre et donnent un aspect velouté à l'impression.

Les supports

Les procédés et médiums utilisés par GB l'invitent à utiliser prioritairement **le papier**

Deux peintures uniquement sont sur **toile**

Les qualités de papier sont diverses : vélin, torchon....

Côté classification (genre style, mouvement, courant...)

On associe la posture plastique de Beringer à celle de la Nouvelle Subjectivité* (voir Annexes)



vue de l'exposition en cours d'accrochage

Le portrait et l'autoportrait- repères

Aborder la question du portrait dans l'art est chose simple et périlleuse à la fois tant l'usage de ce sujet est dominant dans l'histoire de l'art, à la source, même, des questions liées à la représentation

Nous allons ici devoir resserrer notre réflexion autour de l'œuvre de G B, la peinture et du rapport à l'autoportrait, posture très présente dans la peinture de Gérard Beringer.

Qu'impliquent et qu'induisent les relations à ce sujet et à cette posture?

« Quel est le sujet du portrait ? Nul autre que le sujet lui-même, absolument. »

JL Nancy - Le regard du portrait- éd. Galilée 2000

Le seul mot qu'on connaisse de Rembrandt*est celui-ci : « Je n'ai fait que des portraits »

Matisse. Ecrits et propos sur l'art. Ed D Fourcade Paris

« Par la façade, la chose qui garde son secret s'expose enfermée dans son essence »

...« Le visage d'autrui est sa manière de signifier »

Emmanuel Levinas

Quelques rappels ...

Définitions Le Pt Robert

Portrait : 12^e s - de peindre « dessiner »

1.-Représentation d'une personne réelle, de son visage, par le dessin, la peinture, la gravure...

Autoportrait : 1950, portrait d'un dessinateur, d'un peintre exécuté par lui-même

Représenter : 1^o du latin *repraesentare* « rendre présent »

Rendre présent, rendre sensible, mettre devant les yeux, montrer

Figurer : 1^o XIIIe représenter une personne, une chose, sous une forme visible

Faire un portrait en peinture c'est donc s'intéresser à la figure et aux diverses façons de la représenter, c'est-à-dire, de la rendre présente à nos yeux

Le portrait, un genre en peinture

Dans la peinture classique, la **hiérarchie des genres** était la suivante : « L'histoire, le portrait, la scène de genre, le paysage, la nature morte. »

Cette hiérarchie des genres avait été proposée en 1667 par André Félibien dans une préface des Conférences de l'Académie :

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et **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 ...** un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore 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 ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. »

Cette hiérarchie entrera en crise au XIX^e siècle, après la disparition du système corporatiste et avec l'émergence du mouvement romantique en peinture, dont une des caractéristiques est, à l'instar de son modèle littéraire, la subversion des genres.

Dans chacune des disciplines artistiques on retrouve différents types de portraits:

- en pied (la personne entière)
- en buste (jusqu'à la taille)
- en demi-grandeur (jusqu'aux cuisses)
- assis
- de dos
- de face
- de profil
- de trois-quarts
- individuel
- de groupe



vue de l'exposition en cours d'accrochage

Les enjeux du portrait et de l'autoportrait

Réflexions- analyse

- **Avec Friedrich Hegel***, philosophe (début du 19^e)

Approfondissant l'esthétique du portrait, Hegel ajoute que **"le peintre doit posséder un sens de la physiognomie affiné pour traduire la particularité d'un individu"**.

Hegel voit en lui (le portrait) l'accomplissement véritable de la peinture (leçons d'esthétique partie III)

Traduction ou reproduction de la vie de l'esprit par l'habilité du peintre-

« Savoir rendre ce qui fait la vie de l'esprit »

On retrouve cette recherche, incessante, chez Beringer

- **Avec Jean Luc Nancy***, philosophe contemporain

Jean-Luc Nancy, né le 26 juillet 1940 à Bordeaux, est un philosophe français. Tenté par la théologie, sa rencontre de Derrida, ses lectures de Althusser, Deleuze, Heidegger, Blanchot, Hölderlin, le conduisent à penser un monde fragmenté, irréductible à la systématisme moderne. On peut le ranger parmi les penseurs postmodernes.

Extraits de l'essai : « Le regard du portrait » éd. Galilée collection Incises- 2000

Le portrait autonome (sur l'identité de la peinture, l'identité du sujet)

« Un portrait, selon la définition ou la description communes, est la **représentation d'une personne considérée pour elle-même** ; cette définition est aussi correcte qu'elle est simple. Cependant, elle est loin d'être suffisante. Elle définit une fonction ou une finalité : représenter une personne pour elle-même, non pour ses attributs ou ses attributions, ni pour ses actes ni pour les rapports où elle s'est engagée.

L'objet du portrait est au sens strict, le sujet absolu : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité. »...

....« Un soi en soi et pour soi, telle est l'affaire unique du portrait »...JLN

On a souvent répété que tout portrait est un autoportrait et que « *tout peintre se peint lui même* » (Cosme de Médicis)On peut néanmoins le rendre indissociable de son symétrique :

Ce rapport qui fait le portrait s'articule en trois temps :

Le portrait (me) ressemble, le portrait (me) rappelle, le portrait (me) regarde

Le portrait est fait pour garder l'image en l'absence de la personne, que cette absence soit un éloignement ou la mort. Il est la présence de l'absent, une présence in abstensia. JLN

- **La question de la ressemblance, par Maurice Blanchot***

Un portrait, on s'en est peu à peu aperçu, n'est pas ressemblant parce qu'il se ferait semblable au visage, mais la ressemblance ne commence et n'existe qu'avec le portrait, et en lui seul, elle est son œuvre, sa gloire ou sa disgrâce, exprimant de ce fait que le visage n'est pas là, qu'il est absent, qu'il n'apparaît qu'à partir de l'absence qui est précisément la ressemblance » (« L'Amitié », Paris Gallimard 1971)

Maurice Blanchot est un romancier, critique littéraire et philosophe français, né le 22 septembre 1907 au hameau de Quain, sur la commune de Devrouze en Saône-et-Loire, mort le 20 février 2003 au Mesnil-Saint-Denis, Yvelines. Cela n'ôte pas l'influence qu'ont eue la pensée et l'écriture de Blanchot sur tout un pan de la culture française des années cinquante et soixante et au-delà, et notamment ce qu'on appelle la French Theory.

Gérard Beringer entre dans cet espace de recherche cité par M Blanchot : restituer, au delà de la justesse des traits à saisir, la présence, à distance, d'un personnage, d'une personnalité. Pour cela tout compte, et particulièrement le choix de la position du modèle et les accessoires.

- **Sur l'autoportrait :**

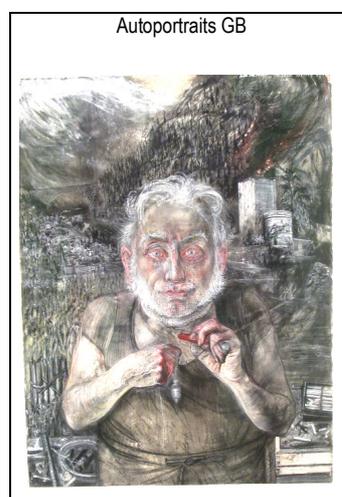
A propos de son rapport à l'autoportrait, Gérard Beringer aime à rappeler qu'il les réalise entre temps, lorsqu'il n'a pas de modèle en cours. Il profite donc de ces intermèdes pour poursuivre son travail de recherche sur la peinture en utilisant ce sujet.

*En cela on peut rapprocher sa posture de celle de Rembrandt **

L'autoportrait comme espace de recherche, non de soi, ni sur soi, mais sur la peinture

Ce qui nous renvoie à la phrase emblématique de F. Hegel* :

« Ce que peint le peintre, c'est la peinture, elle-même »



Quelques références bibliographiques (œuvres et artistes représentatifs)

Littérature : essais

- Milan Kundera et « le geste brutal du peintre » Bacon ; portrait autoportraits — Les belles lettres Archambault, 1996
- Emmanuel Levinas : « Altérité et transcendance » Fata Morgana 1995
- Philippe Lacoue –Labarthe « Portrait de l'artiste, en général » Christian Bourgeois 1979
- Philippe Lacoue –Labarthe et François Martin « Retrait de l'artiste en deux personnes » EdMEM/FRAC Rhone alpes
- M Deotte, E Van de Castele « Portraits-Autoportraits », M Servièr Ed Osiris 1987

Sur le peintre et son modèle

- d'Honoré de Balzac « Le chef d'œuvre inconnu » Téléchargeable <http://www.weblettres.net/blogs/uploads/r/Roumegoux/6901.pdf>+ Film tiré du roman : « La belle Noiseuse » Bruno Nuytten 1987
- d'Oscar Wilde « Le portrait de Dorian Gray »

Arts plastiques et visuels : artistes contemporains (XX et XXI siècle)

Photo graphie : Thomas Ruff, Cindy Sherman, Valérie Jouve, Irina Ionesco, Diane Arbus, Seydou Keita, Gillian Wearing, Nan Goldin, Yasumasa Morimura, Hiroshi Sugimoto.....

Peinture : Francis Bacon, Julian Freud, Vincent Corpet, Yan Pei Ming, Andy Warhol....

Vous trouverez aisément des éléments d'information sur ces artistes en recherche internet

Références documentaires récentes - Sceren

TDC n° 1008 l'autoportrait 2011,- L'autoportrait en classe (collège) 2010-, Le portrait photographique depuis 1960 2009

Un conseil : Consultez le site de la BNF consacré à ce sujet
<http://classes.bnf.fr/portrait/>

L'exposition, les œuvres exposées



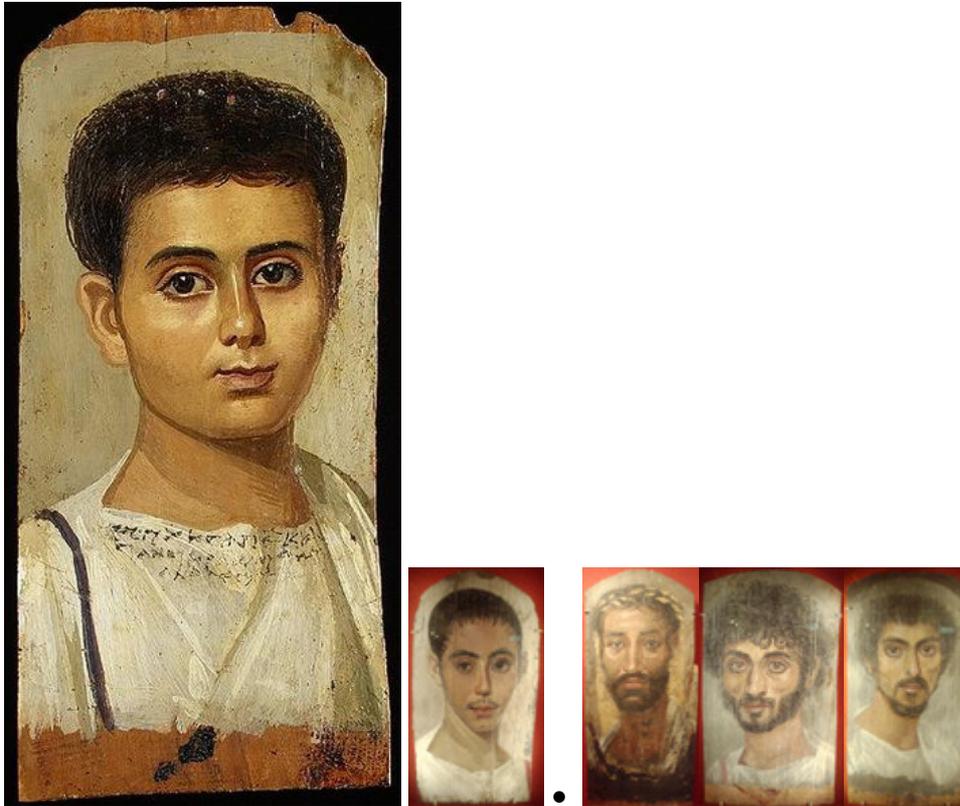
Plus de soixante portraits, répartis dans les espaces du théâtre par l'artiste et le collectionneur. L'exposition s'articule entre le hall principal, le couloir de la galerie, la galerie et son hall. Un vaste foisonnant de rencontre avec des personnes, ses modèles.



En cours d'installation

Les Annexes...

Les portraits du Fayoum



Les **portraits du Fayoum** sont une série de plus de 1 000 portraits trouvés à partir de 1888 par Flinders Petrie, puis par d'autres archéologues, principalement dans le gouvernorat du Fayoum en Égypte. Ils datent des premiers siècles de notre ère (I^{er} au IV^e siècle), et constituent des représentations visuelles des populations passant par cette région à cette époque..... Les portraits du Fayoum sont les seuls spécimens de peinture de chevalet que l'Antiquité nous a légués. Ce sont les portraits les plus anciens jamais découverts. Ils éclairent les mutations profondes qui s'opèrent au II^e siècle dans l'empire romain. Ces portraits représentent l'ultime évolution des sarcophages et masques funéraires, avec une influence évidente de l'art romain, et permettent ainsi de retracer l'évolution des techniques picturales d'époques ptolémaïques et romaines et renseignent sur les modes vestimentaires et sur les usages de cette période. La grande expressivité de ces portraits annonce sans doute l'art copte et n'est pas sans parenté avec ce que sera l'icône byzantine. L'arrivée du christianisme en Égypte, puis dans toute l'Afrique du Nord marque la fin de cet art héritier des traditions séculaires de l'Égypte ancienne et du culte des morts.

Technique

Les portraits du Fayoum étaient peints du vivant du modèle. Placés en correspondance avec la tête du mort, ils étaient glissés dans l'appareil de bandelettes ou plus rarement posés à côté de la momie. Ils étaient réalisés généralement à l'encaustique, mais moins souvent à tempera sur une planchette de bois (tilleul importé, figuier, cèdre, ou sycomore). Le peintre en plus de l'or, n'utilisait que quatre couleurs ; le noir, le rouge et deux ocres¹, la peinture naturelle mélangée à chaud à de la cire d'abeille, avec de l'huile de

lin ou de l'œuf. Le mélange ainsi obtenu était appliqué à de la toile de lin ou du bois. Les larges surfaces (fond et vêtements) étaient traitées à la brosse, et le visage était achevé à la spatule.

Rembrandt 1606-1669

Rembrandt Harmenszoon van Rijn, habituellement désigné sous son seul prénom de **Rembrandt** (15 juillet 1606¹ - 4 octobre 1669) est généralement considéré comme l'un des plus grands peintres de l'histoire de l'art baroque européen, et l'un des plus importants peintres de l'École hollandaise du XVII^e siècle

R se choisissait comme modèle afin de résoudre avec succès les problèmes d'éclairage et de clair-obscur. Auto-analyse pénétrante.

Entre 1628 et 1669 Rembrandt a exécuté environ 80 autoportraits



La nouvelle subjectivité

Origine

Expression créée par M. Reich-Ranicki en référence à un courant apparu dans les lettres allemandes au début des années 1970 : un repli sur soi lié à une crise de la littérature engagée, un retour à l'introspection. Sans avoir de porte-parole ni de principes, cette tendance semble née avec P. Handke : dans Je suis un habitant de la tour d'ivoire (1972), il refuse « la tyrannie des systèmes » ; dans Faux Mouvement (1975) s'expriment une méfiance à l'égard des idéologies et une « recherche de ce qui n'est pas vécu par les autres ». Marquée par la renaissance de l'autobiographie (Canetti, E. Strittmatter, F. Zorn) et la recherche des origines (P. Härtling, S. Lenz, R. Kunze), cette valorisation de l'individu a chez T. Bernhard des résonances métaphysiques (l'Origine, 1975). Elle est le signe d'une nouvelle « sensibilité » : C. Wolf (Christa T ; 1968), U. Plenzdorf (les Nouvelles Souffrances du jeune W., 1972), P. Schneider (Lenz, 1973), M. Frisch (Montauk, 1975), M. Walser (Un cheval qui fuit, 1978).

la Nouvelle Subjectivité, clin d'œil à la Neue Sachlichkeit (la Nouvelle Objectivité) de l'école allemande des années vingt. (—► NEUE SACHLICHKEIT), est le titre donné par le conservateur et critique d'art **Jean Clair**

à l'exposition internationale, au Musée national d'Art moderne, à Paris, en 1976. Le peintre anglais **David Hockney** représente ce mouvement de la fin des années soixante dont la critique est assurée par Charles Harrison. La Nouvelle Subjectivité naît dans un contexte de crise économique et esthétique en réaction à l'art conceptuel, à la théorie minimaliste, à la nouvelle figuration et à l'aspect « superficiel » du pop art, que les peintres récusent dorénavant. Contrairement aux avant-gardistes, les artistes manifestent un souci du « **retour (non archaïque) dans la réalité des choses** » (**Catherine Millet, historienne de l'art**). Ils « s'attachent à une observation attentive du monde visible (...) ancré à nouveau du côté des choses » (Jean Clair). Des artistes anglo-américains constituent le noyau de la Nouvelle Subjectivité.

CARACTERISTIQUES

Des plus petites aux plus grandes toiles, les artistes utilisent tous formats sur lesquels ils appliquent de la peinture acrylique. Ils utilisent aussi la peinture à l'huile, l'aquarelle, le crayon de couleur ou le pastel. Les artistes choisissent « la réalité des choses », le retour à la figuration, à la nature, en représentant la vue sur un jardin, sur une prairie, une nature morte dans un coin d'atelier, des piscines, des portraits psychologiques.

Dessinateurs et peintres, ils s'attachent à « bien peindre » et à composer leurs toiles selon les lois de la perspective classique et aérienne des maîtres de la Renaissance. Certaines représentations relèvent presque de la photographie, d'autres redeviennent une « surface affective » (Jean- Louis Pradel, historien de l'art), une mémoire où s'inscrit la trace d'une émotion, d'une sensibilité, d'un désir, cette « petite sensation » chère à Cézanne qui serait en quête de la « virginité du monde. »

La peinture acrylique offre des aplats de couleurs vives, froids, figes « artificiels ou au contraire sensibles selon le sujet choisi (portrait) et le traitement de la matière picturale. Certains artistes pratiquent aussi une « peinture d'atelier » aux tons chauds, bruns et terreux. La lumière, les ombres portées et les couleurs donnent du volume aux objets.

Lucian Michael Freud, né le 8 décembre 1922 à Berlin (Allemagne) et mort le 20 juillet 2011 à Londres (Royaume-Uni)¹, est un peintre figuratif britannique.

Lucian Freud est notamment célèbre pour avoir peint, en 2001, le portrait de la reine Élisabeth II à l'occasion de son jubilé, tableau qui a soulevé une polémique en Grande-Bretagne.

Par son style à la fois réaliste, acéré et presque caricatural, Lucian Freud est considéré comme un des peintres figuratifs contemporains les plus importants, et un des plus exemplaires.

Il est le petit-fils du médecin et fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud.



David Hockney, né le 9 juillet 1937 à Bradford au Royaume-Uni, est un peintre et photographe anglais habitant dans la ville californienne de Los Angeles, aux États-Unis. Depuis 2005 il est revenu en Angleterre et réside dans le Yorkshire, la province de son origine. Il est une figure du mouvement Pop Art des années 1960.

David Hockney né d'une famille modeste. Après des études au Royal College of Art de Londres, il se lance dans la peinture. Figuratif, à contre courant des mouvements contemporains, il s'inspire fortement de Picasso en localisant ses œuvres. David Hockney est né porteur de la synesthésie. C'est dire qu'il voit des couleurs lorsqu'il entend de la musique. Il utilisera cette faculté lorsqu'il fera des décors pour des spectacles ou des concerts.

Il utilise la photographie des objets. À partir de centaines de prises de vue décalées les unes par rapport aux autres, il peint *A closer nombre de photocollages* (A Chair, Jardin du Luxembourg). Dès 1960, David Hockney mêle figuration et Pop Art dans ses toiles consommation courante, des personnages, ajoute des inscriptions dans ses tableaux.



Portrait de David Hockney réalisé sur iPad

Francis Bacon né le 28 octobre 1909 à Dublin et décédé le 28 avril 1992 à Madrid, est un peintre britannique.

Peintre de la violence, de la cruauté et de la tragédie d'où, à ses dires, « l'odeur du sang humain ne [le] quitte pas des yeux »¹, l'œuvre de Francis Bacon se déploie en grands triptyques mettant en scène sa vie, ses amis, son admiration pour Vélasquez, Vincent Van Gogh ou Picasso, ou par des portraits torturés, comme pliés dans la texture de la toile, de ses amis Michel Leiris, Mick Jagger, etc. *"Je fais des images, et à travers ces images je tente de piéger la réalité. Le problème avec le réalisme, en tout cas celui qui m'intéresse, c'est d'échapper à cette forme de réalisme primaire qui est purement illustratif. En art, il n'y a rien de plus ennuyeux que l'illustration.(...*

Vidéo : www.ina.fr/video/I08074621/francisbacon.fr.html



Francis Bacon, Portrait de Jacques Dupin, 1990 - Collection du FNAC, dépôt au Musée de Picardie en 1992 © Hugo Maertens

Notes sur....

Le portrait pictural

Pendant les périodes baroque et rococo, aux dix-septième siècle et dix-huitième siècle, les portraits prirent une importance croissante. Dans une société de plus en plus dominée par la bourgeoisie au milieu de puissantes cours, des représentations d'individus luxueusement vêtus à côté des symboles de puissance et de richesse temporelle contribuaient de manière efficace à l'affirmation de leur autorité.

Si le portrait est un passionnant objet d'étude, c'est qu'il concentre en effet la plupart des fonctions de la peinture. Les premiers autoportraits de l'art occidental sont apparus pendant la Renaissance, lorsque les artistes peignaient leur propre visage se détachant de la foule en arrière-plan de scènes narratives. Le genre de l'autoportrait pris une importance croissante après la période classique.

Ils peuvent présenter le ou les sujets de face, de trois quarts, de profil ou de dos. Enfin, l'angle de vue peut-être horizontal (au même niveau), en plongée (de haut) ou en contre-plongée (d'en bas).

En photographie, on parle plus couramment de plan serré (centré sur le visage), gros plan (visage, cou et amorce des épaules), plan rapproché (jusqu'à la taille), plan moyen (corps entier) plan d'ensemble (modèle dans son décor).

L'invention de la photographie, tout en bouleversant l'art et l'économie du portrait peint n'a pas entraîné sa disparition. La photographie a mis en relief l'importance de l'éclairage, de la perspective, et du matériel utilisé.

L'art du portrait photographique s'est affranchi peu à peu du modèle pictural inventant et affinant son propre vocabulaire et influençant à son tour le genre dont il s'était détaché. Cela s'est traduit dans un premier temps par certaines photographies qui s'approchaient beaucoup du portrait peint le plus classique.

La photographie inaugure une nouvelle ère dans la représentation puisque l'on est à présent capable d'obtenir une représentation du réel « objective », c'est-à-dire que l'homme ne représente plus le réel tel qu'il le voit et tel qu'il le peut mais c'est le réel qui impressionne « seul » le support.

Galerie : Portraits en peinture (Wikipédia)

Cette section ne prétend pas faire un inventaire exhaustif de tous les portraits réalisés au cours de l'histoire de la peinture. Elle se contente de présenter, à titre d'exemple, un choix représentatif de chaque époque à travers quelques tableaux — connus ou moins connus — de peintres célèbres pour leur art du portrait.

Néanmoins, il se dégage plusieurs types de portraits en peinture :

- **Le portrait d'apparat** : *Homme en armure* de Bartolomeo Passerotti
- **Le portrait réaliste** : *Femme âgée*, de Santi di Tito
- **Le portrait psychologique** : *Piero Soderini*, Ridolfo del Ghirlandaio
- **Le portrait allégorique** : *Vittoria Rinucinni*, Anton Domenico Gabbiani
- **Le portrait de famille** : *Portrait de famille*, Bartolomeo Nazari



Masaccio,

Portrait d'un jeune homme de profil
(v. 1425)



[Petrus Christus](#), *Portrait de jeune fille* (v. [1446](#))



[Jan van Eyck](#)
Magarete van Eyck (v. [1439](#))



[Jan van Eyck](#)
L'Homme aux œillets (v. [1435](#))



[Léonard de Vinci](#)
Mona Lisa



[Léonard de Vinci](#)
La Dame à l'hermine (v. [1483-1490](#))



[Sandro Botticelli](#)
Portrait de Simonetta Vespucci (v. [1476-1480](#))



[Titien](#)
Portrait d'un Vénitien, ([1507](#))



[Raphaël](#)
Portrait de Baldassare Castiglione, ([1514-1515](#))



[Raphaël](#)
Le Jeune homme à la pomme, ([1505](#))



[Raphaël](#)
Donna Velata
(v. [1514-1515](#))



[Jean Clouet](#)
François 1^{er} (1524)



[Lucas Cranach l'Ancien](#), *Portrait de Katharina von Bora* (v. [1526](#))



[Agnolo Bronzino](#)
Portrait de Lucrezia Panciatichi ([1540](#))



[Pierre Paul Rubens](#), *George Villiers, 1^{er} duc de Buckingham* ([1625](#))



[Anne-Louis Girodet-Trioson](#)
Portrait de Chateaubriand (v. [1808-1810](#))



[Paul Gauguin](#)
Portrait de Suzanne Bambridge, ([1891](#))



[Pierre-Auguste Renoir](#)
Monsieur Fournaise, ([1875](#))



[Paul Cézanne](#)
L'Homme à la pipe
(v. [1890-1892](#))



[August Macke](#)
Portrait avec pomme (1909)

Extrait du dossier : *Du XIIIe au XVIe siècle au musée des Beaux-arts de Nantes – Approches thématiques*

ORIGINE DU MOT :

« **Portraire** » au sens de dessiner est attesté dès le XIIIe siècle.

L'ancien français a forgé le terme de portrait à partir de « pour », préfixe à valeur intensive et de « traire » au sens de dessiner ; le mot a pris le sens de représentation picturale d'une personne, de son buste, de son visage en 1538 avant d'être étendu à la représentation verbale d'une personne (cf. du Bellay, 1550) puis à l'image parfaitement ressemblante, la réplique de quelqu'un (1635). Cette remarque étymologique indique le lien qui existe entre le désir de fixer les traits d'un individu et la production des images.

DE QUAND DATE L'ART DU PORTRAIT ? QUELQUES REPÈRES DES ORIGINES AU XVIe SIÈCLE.

Le portrait est un genre très ancien. L'Égypte romaine en donne une des interprétations les plus élevées avec les peintures du Fayoum datant du IIe siècle ou du IIIe siècle de notre ère. Portraits funéraires de hauts personnages ou de simples citoyens, portraits monétaires de l'époque alexandrine, les artistes, sculpteurs et peintres, qu'ils soient grecs, étrusques puis romains, de la République à l'Empire, ont produit durant l'antiquité d'innombrables œuvres où les corps et les visages sont saisissants de réalisme

L'époque chrétienne a interrompu cette tradition, il n'existe pas dans les premiers siècles médiévaux de représentation de personnes où l'on puisse trouver une probable ressemblance.

La production de portraits (images de personnes singulières peintes de façon à ce qu'elles puissent être reconnues) réapparaît en Europe après une éclipse de mille ans aux XIVe et surtout XVe siècles à la faveur de l'éloge renaissant de l'individu : en France, le portrait du roi Jean le Bon (Louvre) date du milieu du XIVe siècle.

Ce type de portraits imité des médailles antiques fixe le seul visage de profil, le corps est évoqué par les épaules voire le buste ; il prédomine durant tout le XVe siècle en Italie (*Sigismond Malatesta* (Louvre) et *Federico da Montefeltro* d'Urbino (Florence, Offices) de Piero della Francesca par exemple). Le parti pris de la pose s'accompagne d'un effort pour idéaliser le personnage sans manquer à la ressemblance. Ainsi, on retrouve dans le portrait du duc d'Urbino (1465) à la fois l'observation du réel (nez cassé, rides) et la transposition aristocratique héritée des médailles antiques avec en arrière-plan un paysage de caractère universel traité dans des couleurs claires. Portraits de cour, comme l'exemple précédent, portraits de donateurs- genre bientôt très répandu- la peinture de portraits prend son essor au XVe siècle à travers toute l'Europe depuis la Flandre (cf. Van Eyck Van der Weyden, Memling. . .). Les portraits flamands, apparus dès les années 1520-1540 à l'époque de Van Eyck, présentent les modèles de trois-quarts, les personnages ne portent plus le regard vers le bord du tableau mais semblent fixer celui qui les regarde. Les défauts de la peau, rides, cicatrices sont reproduits et l'effet de réalité est saisissant. Les fonds sombres et monochromes à l'arrière du modèle, caractéristique générale des portraits précédents, laissent place dans la seconde moitié du siècle à une ouverture sur un paysage, décor inventé devant refléter la vie spirituelle et l'état d'âme de la personne représentée.

Au XVIe siècle, les grands portraitistes italiens adoptent des formats plus vastes pour peindre des hommes et des femmes à mi-corps : cf. le format et la pose de *La Joconde* repris presque à l'identique par le portrait de *Baldassare Castiglione* (Paris, le Louvre).

Au cours de ce siècle, les formats, les techniques, les partis pris formels se diversifient selon la qualité des personnes représentées et la destination de l'œuvre ; on oppose commodément les portraits psychologiques destinés à des fins intimes et les portraits d'apparat, officiels et réservés à l'exposition publique.

La question de la ressemblance (source BNF)

À défaut d'histoire, il fallait un mythe. Le récit légendaire que donne Pline l'Ancien de l'origine de la peinture est une fable poétique sur l'invention du portrait : le soir avant d'aller rejoindre son régiment, un jeune soldat rend une dernière fois visite à sa fiancée. La lampe projette l'ombre du jeune homme sur le mur et la jeune fille trace cette silhouette sur la paroi pour conserver l'image de celui qui demain sera loin d'elle. Cette origine légendaire du portrait, trait dessiné autour d'une ombre portée, témoigne du souci d'établir et fixer immédiatement dans le réel l'apparence d'un être, de restituer une ressemblance aussi exacte que possible. C'est la thèse de la *circumductio umbrae*, dont la fortune dans la littérature va de Pline à Charles Perrault.

La question de la ressemblance ne cesse de nourrir la réflexion philosophique chez les Grecs.

Ce concept de *mimésis* préoccupe Platon et Aristote. Les acceptions du mot grec font apparaître au moins trois notions dont la dernière intéresse les arts plastiques : reproduction de l'image ou de l'effigie d'une personne ou d'une chose sous une forme matérielle. Reproduction ne signifie pas forcément similitude pour laquelle il existe un autre mot grec *homoiotès*, traduit chez Cicéron, Pétrone, Vitruve ou Pline, par *similitudo*. C'est ce terme qui convient pour signifier l'idéal de ressemblance que propose l'anecdote célèbre du concours entre les deux peintres grecs **Zeuxis et Parrhasios, rapportée par Pline l'Ancien (*Histoire naturelle*) : le premier se vante d'avoir peint des raisins si parfaits que les oiseaux ont essayé de les picorer.** Parrhasios, profitant de l'absence de son compagnon, ajoute un rideau peint par-dessus sa composition. À son retour, Zeuxis, abusé par l'illusion, tente d'ouvrir le rideau et reconnaît la supériorité de son adversaire.

Le rapprochement établi par Aristote entre *poiésis* et *mimésis*, construction et ressemblance, énonce l'idée d'imitation d'un modèle existant, et insiste sur la nécessaire refonte de ce matériau par le travail de l'artiste.

Dialectique entre similitude et idéalisation

Pour Hegel, reproduction n'est pas simple imitation : "Même le peintre de portraits, qui est celui qui s'intéresse le moins à l'idéal dans l'art, doit flatter, au sens que nous donnons à ce mot, c'est-à-dire qu'il doit laisser de côté toutes les particularités extérieures de la figure et de l'expression, de la forme, de la couleur, des traits du visage, tout le côté naturel de l'existence bornée, poils, pores, cicatrices, taches de la peau, etc. pour ne reproduire que le caractère général du sujet et ses propriétés spirituelles permanentes. Reproduire une physionomie par la seule imitation, telle qu'elle se présente au repos, tout en surface et extériorité, et reproduire les vrais traits, ceux par lesquels s'exprime l'âme même du sujet sont deux procédés totalement différents."

Cette reproduction des vrais traits n'est pas la garantie d'une ressemblance. Winckelmann s'élevait contre les travaux de portraitistes qui, ne parvenant pas au beau, le recherchaient dans les verrues et les rides, confondant ainsi la vérité et la caricature. La position plus radicale de Hegel, considérant la nécessité d'une "purification" qui "crée l'idéal", aboutit à l'élaboration d'un modèle dépourvu de référent, une sorte de "type", de Modèle : "L'art laisse de côté tout ce qui dans le phénomène ne correspond pas au concept". Approfondissant l'esthétique du portrait, Hegel ajoute que "le peintre doit posséder un sens de la physiognomonie affiné pour traduire la particularité d'un individu".

Ce qui est récusé dans la *Phénoménologie de l'esprit* est réhabilité dans *l'Esthétique*, contradiction liée au statut de l'art lui-même, investi d'un rôle d'intermédiaire entre finitude de la nature et liberté de la pensée. La théorie et la pratique du portrait occidental se sont développées dans cette dialectique entre similitude et idéalisation. Cette tension féconde rendait possibles évolutions et révolutions.

Le réalisme hérité des Grecs

Le dilemme entre similitude et idéalisation gouverne aussi bien la réflexion sur l'art que la pratique elle-même. L'Antiquité offre l'exemple de voies le transcendant. L'évolution du réalisme hérité des Grecs en est un exemple.

Ainsi les portraits peints, recouvrant les visages des momies découvertes au Fayoum, peuvent à cet égard nourrir la réflexion. L'influence grecque se manifeste par la présence d'inscriptions sur l'image même. La matière, la posture, le réalisme des couleurs dû à l'utilisation de la technique de l'encaustique, tout est mis en œuvre pour garantir avec le réel une ressemblance à la conformité devenue invérifiable. Le nombre de portraits découverts, leur variété à l'intérieur d'un même style, laissent penser qu'ils sont bien réalisés d'après des modèles, vivants ou morts, et sont ressemblants. Inférer à leur propos quoi que ce soit des portraits réalistes évoqués à propos de Zeuxis serait hasardeux mais ils contiennent en germe une évolution future. Le portrait profane légua son style à l'icône byzantine. Le rapport à un référent tangible se transférera à un référent invisible.

Les siècles classiques et rationalistes n'auraient pu choisir cette voie, il ne s'agit plus de choix entre l'apparence et l'âme, mais entre l'apparence et la vie intérieure individuelle.

Cette question de la nature et de la pratique du portrait ne cesse de préoccuper, de Vasari à Roger de Piles, de Diderot et Baudelaire à nos jours. "La théorie du portrait est partout", constate Edouard Pommier. Il cite entre autres exemples la définition de Furetière : "Représentation faite d'une personne telle qu'elle est au naturel", et qui est plus communément "l'ouvrage d'un peintre". A la sculpture privilégiée par Platon, est préféré l'art illusionniste de la peinture et toutes les interprétations, déformations et anamorphoses qu'il permet. Une définition de dictionnaire émane d'une doxa bien établie. Imitation ou reproduction ? La valeur mémoriale et la valeur plastique font l'objet d'évaluations diverses, de réajustements. Si la question de la ressemblance à un sujet ou à un idéal du sujet, dans le but de fixer ses vertus, n'est jamais véritablement remise en cause, la discussion sur l'aspect qui doit prévaloir s'avère âpre. Il s'agit de la représentation d'un sujet distinct, même si son identité s'est perdue. Un *Portrait de jeune homme* était sans nul doute le portrait d'un certain jeune homme. Sa ressemblance à ce jeune homme n'est plus attestable par la présence d'un nom, mais il ressemble encore à ce jeune homme-là : la ressemblance et la valeur plastique ne sont pas entamées par la chute de son identité dans l'oubli.

La polémique portant sur la nature de l'imitation nourrit la réflexion : "la différence entre imitation et reproduction sera que l'un fera les choses parfaites comme il les voit, et l'autre les fera parfaites comme elles doivent être vues."

Cette hiérarchie entre imitation et reproduction énonce les critères d'un art supérieur, auquel ne saurait atteindre une forme de portrait établi par contact direct. L'effigie moulée directement sur le corps offre toutes les garanties de la reproduction exacte. Portrait incontestable, son apparition et sa persistance émanent d'un désir de réalisme, d'un souci de documenter l'histoire. Pourtant son poids de réel crée un malaise : l'absence de médiation, loin d'évoquer et de faire revivre le modèle, le réifie et le transforme en échantillon anatomique. Il manque cet entre-deux suscité par le recours à la reconstruction. L'impasse d'une reproduction à l'identique du visage humain

L'empreinte touche de trop près à la mort. Si les effigies de cire, les *imago* faisaient partie intégrante de la culture antique, elles étaient d'abord destinées à des rituels funéraires, pourvues d'un pouvoir occulte, et d'un statut utilitaire et provisoire de véhicules de ce pouvoir. La conception janséniste du portrait mortuaire, impliquant le respect de l'intégrité et de la vérité du visage humain, qui attestent la vérité et la volonté divine, ne vient pas contredire ce statut. Cette image chargée d'une mission probatoire n'est destinée qu'à marquer la place de ce qui a été, tel que cela a été. Elle a une fonction, et pour cette raison ne se constitue pas en œuvre.



L'art du portrait bourgeois, devenu commerce massif, fait glisser la représentation vers l'ostentation. Ce n'est plus une évolution mais une déliquescence.

Au sein de cette décadence, le dispositif du "portrait à la silhouette" renoue avec le mythe des origines ; sa technique repose sur le cerne de l'ombre portée. La nature indicielle du dispositif garantit la similitude, sa légèreté permet la production massive. Au-delà du phénomène de mode, c'est un outil commode pour satisfaire le délire anthropométrique qui saisit les contemporains des Lumières. Johann-Kaspar Lavater, adepte de la physiognomonie, y voit un moyen d'expérimentation scientifique. "L'image la plus vraie et la plus fidèle que l'on puisse donner d'un homme [...]. La physiognomonie n'a pas de preuve plus sûre et plus irréfutable de sa vérité objective que les silhouettes." Lavater, dont le réel propos se révèle être une gestion scientifique de l'homme et de la société, applique naïvement les paramètres d'une table de vérité.

Le champ de l'esthétique

Entre trouble et netteté, ombre et lumière, se déploie toute la gamme des inquiétudes de la représentation, tout le vocabulaire de la photographie. À l'extrême limite du visible, c'est le portrait de la photographie que Caroline Feyt réalise dans ses *Portraits de lumière*.



Le portrait photographique ne peut pas être abordé selon un modèle spécifiquement psychologique, sociologique ou éthique. La photographie se situe dans le champ esthétique, pour peu qu'un regard esthétique s'y applique. Et l'affirmer comme appartenant d'abord à ce champ esthétique n'est pas un diktat abusif, du moins est-ce la leçon de Marcel Duchamp. L'image est muette, la photographie ne raconte rien, il suffit d'en trouver une dans la rue pour le comprendre. Une œuvre se ferme sur elle-même, n'existe qu'en tant que présence sur le même mode que les objets de nature et ne s'adresse à personne : "Pas plus qu'un poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau ne s'adresse au spectateur, et aucune symphonie ne s'adresse à l'auditoire". Comme le dit Walter Benjamin, une œuvre ne tient aucun discours, sinon celui qu'elle tient aux autres œuvres, et qui ne se déploie pas dans le domaine du langage. Nous voyons dialoguer et se répondre les photographies du XIXe et du XXe siècle, par-delà temps et espace. Ce dialogue des formes, nous pouvons le transmettre, le transcrire, l'interpréter. Il nous donne accès à la pensée spécifique d'un artiste particulier, nous présente un monde. Que les œuvres soient muettes ne signifie pas pour autant que nous devions, face à elles, garder le silence, ni que nous ne puissions en parler, mais c'est nous qui parlons.



La question de l'altérité

La question strictement posée par l'art du portrait et de l'autoportrait est celle de l'altérité qui, fondant la distance, crée à la fois les conditions de la représentation et de la relation. "Par la façade, dit Lévinas, la chose qui garde son secret s'expose enfermée dans son essence monumentale et dans son mythe où elle luit comme une splendeur, mais ne se livre pas. Elle subjugué par sa grâce comme une magie, mais ne se révèle pas. Si le transcendant tranche sur la sensibilité, s'il est ouverture par excellence, si sa vision est la vision de l'ouverture elle-même de l'être – elle tranche sur la vision des formes et ne peut se dire ni en termes de contemplation, ni en termes de pratique. Elle est visage ; sa révélation est parole."

La conception du visage énoncée par Emmanuel Levinas, ne peut être l'instrument de la réflexion esthétique, seule adéquate quand il est question des formes. Elle ne le revendique pas. Elle nous aide efficacement à dépasser la simple contemplation des formes. Le visage est une forme et, par le moyen de la photographie ou de la peinture, devient une valeur plastique, mais il n'est pas n'importe quelle forme. À partir de ce que nous montre l'art, il est peut-être possible de se poser la question de l'individu. Aucun visage sur les parois de Lascaux, plus de visage dans les photographies de Caroline Feyt ou de Marianne Grimont. Duns Scot pensait que *Nihilum* est peut-être le meilleur nom de Dieu, c'est sans doute le meilleur nom de l'individu.



Préparons votre visite avec la classe

...pour tous les niveaux

Pour une visite complète avec petit atelier il faut compter 1h 15

Pour une visite sans atelier 45 mn

Médiation : Cyrielle Eschbach ou Mireille Cluzet selon leurs disponibilités

Découvrir ces portraits c'est faire une rencontre pleine d'humanité.
Chaque modèle vient vers nous et devient personnage, pourquoi pas d'une scène, d'une pièce de théâtre à venir ?....

Pour une visite complète (1h15mn)

La 1ere partie visite (40mn)

S'orchestrera autour de l'observation et la lecture des portraits, selon des dominantes liées aux techniques : peinture, dessin, pastel, mais aussi de la question du rapport au modèle, de la ressemblance, puis de l'autoportrait.

L'adaptation au niveau de classe sera pensée en commun avec l'enseignant responsable.

Puis, en 2^{ème} partie, selon chaque niveau de classe nous vous proposerons des petits jeux et des exercices du regard et/ou de la main (avec fiche)

Par exemple :

Observer /trouver: **Jeux de similitudes (couleurs, cadrages, modèle...)**

Choisir / imaginer: **Créer son album de famille (6 personnages maximum) et penser à une histoire à venir**

Observer/représenter/reproduire : **Faire des expériences graphiques partant d'un portrait choisi**

Cadrer : **Expériences photographiques, prises de vue en portrait**

Après la visite

Autour du portrait : **Vous trouverez des suggestions, incitations, postures, à tenter, à expérimentez avec vos élèves après la visite dans ces ouvrages mis à votre disposition par le CDDP07 (Références :....Scéren et DADA**

Modalités d'accueil du public scolaire

Pour toute visite avec votre classe nous vous offrons un encadrement rapproché et des animations adaptées à chaque niveau de classe (Maternelle dès la MS/GS, primaire, collège et lycée)

Encadrement : Cyrielle Eschbach médiatrice, ou Mireille Cluzet, coordinatrice

Votre visite pourra s'effectuer du **lundi au vendredi** entre **9h et 12h** et de **13h30 à 18h**

Sur réservation uniquement et selon les disponibilités

Réservations obligatoires auprès de Carole Clauss 04 75 64 93 39

L'entrée à l'exposition et l'accompagnement sont gratuits.

Rappel, à suivre impérativement, merci...

- Chaque visite se fera avec un groupe **maximum de 25 élèves**, pour le 1^{er} degré et **35 élèves** pour les classes de collèges et de lycées
- La durée moyenne de la visite est 45 mn pour les classes maternelles, 1h15 pour les autres.
- Pour les classes maternelles et primaires des dédoublements se feront lorsque l'effectif de la classe sera supérieur à 20 élèves. L'espace du bar sera mis à la disposition du groupe en attente sous la responsabilité d'un adulte. Une sélection de livres sur l'art sera également à votre disposition (prêt CDDP)
- Pour 1^{er} degré principalement : Il est nécessaire que 2 accompagnateurs encadrent la classe, l'enseignant et une autre personne adulte de son choix. **Pour les collèges et lycées, c'est également préférable mais nous savons qu'il est parfois difficile d'y parvenir...nous restons donc souples dans la limite d'effectif ne dépassant pas 30**
- **Les enseignants qui le souhaitent pourront organiser, en amont, le contenu de leur visite en collaboration avec l'animatrice. (voir fiche ci jointe ci -dessous)**

Important !

- **Il convient de nous prévenir la veille si vous annulez une visite, par respect pour les médiatrices.** Les **annulations** de dernière minute nous sont très dommageables. Il faut savoir que même si la gratuité vous est proposée, **et nous y tenons**, elle représente un coût pour le Théâtre...Merci pour votre compréhension.

Organisons votre visite avec la classe

Si vous souhaitez construire le contenu de votre visite, merci de nous faire parvenir cette fiche en amont (auprès de Carole), Elle nous aidera à répondre au mieux à vos attentes

Nom :

Ecole :

Votre niveau de classe :

Après avoir pris connaissance de l'exposition et des œuvres

Quels sont vos sentiments sensations et questions ?

Quel fil conducteur allez-vous privilégier ?

Quelles œuvres souhaitez-vous voir en priorité ?...

...et pourquoi ?

Quelles sont d'après vous les contraintes du niveau de classe ?

Sur quoi aimeriez vous que l'animatrice insiste particulièrement?

Et éventuellement :

Quel type d'activité pédagogique envisagez-vous de prolonger à l'issue de la visite ? (nous pouvons vous aider à en mettre en forme)

Éléments d'information à fournir à Carole lors de l'inscription :

Ecole :

n°tel :

Nom du professeur responsable :

email :

Niveau (x):

Nombre d'élèves :

Nombre d'accompagnateurs :

Autres :

Accueil des groupes scolaires

Du lundi au vendredi

De 9h à 12h et de 14h à 18h

Sur rendez vous auprès de Carole Clauss 04 75 64 93 39

Visite et médiation gratuites

Rendez Vous /Galerie

Vernissage

Vendredi 21 septembre 18h30

Visites gourmandes

En présence de l'artiste

Jeudi 18 octobre

12h15 visite pique nique

18h30 visite apéro

Sur réservation -7 euros