

Université de Montréal

L'Autoportrait de 1879 par William Bouguereau (1825-1905) :
la représentation d'un artiste académique

par Marie-Élisabeth L'Abbé

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.) en Histoire de l'art

mai 2015

© Marie-Élisabeth L'Abbé, 2015

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'Autoportrait de 1879 par William Bouguereau (1825-1905) : la représentation d'un artiste
académique

Présenté par
Marie-Élisabeth L'Abbé

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicholas Chare
Président rapporteur

Todd Porterfield
Directeur de recherche

Sarah Guérin
Membre du jury

SOMMAIRE

Peint en 1879, l'*Autoportrait* de William Bouguereau (1825-1905) a été réalisé pour être le pendant du *Portrait d'Elizabeth Gardner* (1879, collection particulière). Les deux œuvres ont été offertes à Mademoiselle Gardner comme cadeau de fiançailles et sont restées en sa possession jusqu'à la mort de cette dernière.

Acheté en 1984 par le Musée des beaux-arts de Montréal, l'*Autoportrait* de 1879 sera le seul élément de cette étude visant à déterminer comment Bouguereau, en tant qu'artiste académique évoluant à la fin du XIXe siècle, a choisi de se représenter. Fidèle à sa technique, malgré les vagues avant-gardistes qui ont déferlées depuis 1850, nous pouvons nous interroger sur le pourquoi d'un tel autoportrait. Ainsi, l'*Autoportrait* de 1879 permettra d'analyser la question de la représentation de l'artiste à travers les aspects technique, compositionnel, historique, artistique, social, personnel et physiologique.

Mots-clés : William Bouguereau (1825-1905) ; histoire de l'art ; XIXe siècle – France ; peinture académique ; autoportrait.

ABSTRACT

Painted in 1879, the *Self-Portrait* of William Bouguereau (1825-1905) was produced as a pendant to the *Portrait of Elizabeth Gardner* (1879, private collection). The two works were offered to Miss Gardner as an engagement gift by Bouguereau and stayed in her possession until her death.

Bought in 1984 by the Museum of Fine Arts of Montreal, the *Self-Portrait* of 1879 will be the only object of this study that aims to determine how Bouguereau, as an academic artist at the end of the XIXth century, choose to represent himself. True to his technique, despite the avant-garde wave that unfurled since 1850, we may question the reason of such a self-portrait. Thus, this painting will allow us to analyse the question of the representation of the artist through technical, compositional, historic, artistic, social, personal and physiologic aspects.

Keywords: William Bouguereau (1825-1905) ; history of art ; 19th century – France ; academic painting ; self-portrait.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Liste des figures	v
Remerciements	x
Introduction	1
1. William Bouguereau en 1879	9
1.1 Académicien depuis peu et célébré par le public	9
1.2 Un portraitiste recherché	14
1.3 William Bouguereau : l'homme et le peintre	20
1.4 Nouvellement fiancé à Elizabeth Gardner	24
2. L'Autoportrait de 1879 du Musée des Beaux-Arts de Montréal	32
2.1 Concepts sur l'autoportrait	32
2.2 Un autoportrait intime d'un artiste et d'un homme	38
2.3 Autour de l'Autoportrait : le dessin préparatoire et le <i>Portrait d'Elizabeth Gardner</i>	45
2.4 Dans une technique traditionnelle et académique de portraiture	53
3. L'autoportrait d'un peintre académique en 1879	61
3.1 L'avènement de la photographie : les portraits photographiques de l'artiste	61
3.2 Un autoportrait idéalisé : la question de la ressemblance	74
3.3 L'Autoportrait face aux peintres de l'avant-garde	87
Conclusion	102
Bibliographie	107
Annexe	xi
Figures	xv

LISTE DES FIGURES

Figure 1. William A. Bouguereau, *La Naissance de Vénus*, 1879, Huile sur toile, 300 x 218 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 2. William A. Bouguereau, *Les Jeunes Bohémiennes*, 1879, Huile sur toile, 166 x 99 cm, Collection particulière.

Figure 3. William A. Bouguereau, *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe*, 1850, Huile sur toile, 148 x 118 cm, École des Beaux-Arts, Paris.

Figure 4. William A. Bouguereau, *Portrait de Madame Boucicaut*, 1875, Huile sur toile, Collection particulière.

Figure 5. William A. Bouguereau, *Portrait de Monsieur Boucicaut*, 1875, Huile sur toile, 146 x 84 cm, Collection du Bon Marché, Paris.

Figure 6. William A. Bouguereau, *Portrait de Monseigneur Thomas, Évêque de La Rochelle*, 1877, Huile sur toile, 221 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 7. William A. Bouguereau, *Portrait de Madame Deseilligny*, 1877, Huile sur toile, 137 x 101 cm, Collection particulière.

Figure 8. William A. Bouguereau, *Portrait de la Comtesse de Cambacérès*, 1895, Huile sur toile, 121 x 90 cm, The Seattle Art Museum, Seattle.

Figure 9. Henri Mairet, *William Bouguereau*, 1889, aristotype (épreuve au citrate) à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, contrecollé sur carton, 17,2 x 12 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 10. William A. Bouguereau, *Portrait de la femme de l'artiste*, 1858, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 11. William A. Bouguereau, *Le Réveil*, 1865, Huile sur toile, 100 x 81 cm, Collection particulière.

Figure 12. William A. Bouguereau, *Admiration maternelle*, 1869, Huile sur toile, 116 x 89 cm, Collection particulière.

Figure 13. William A. Bouguereau, *Pietà*, 1876, Huile sur toile, 230 x 148 cm, Collection Stuart Pivar, New York.

Figure 14. William A. Bouguereau, *Vierge consolatrice*, 1875, Huile sur toile, 204 x 148 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

Figure 15. William A. Bouguereau, *La sœur aînée*, 1869, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Musée des Beaux-Arts, Houston.

Figure 16. Elizabeth Jane Gardner, *Les bulles de savon*, 1891, Huile sur toile, 162 x 116 cm, Jefferson Hotel, Richmond.

Figure 17. Elizabeth Jane Gardner, *La fille du fermier*, 1887, Huile sur toile, 170 x 97 cm, Collection particulière.

Figure 18. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 19. Détail, William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 20. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 21. Anonyme, *William Bouguereau in his studio painting*, vers 1885, Photographie, 21 x 28 cm, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington.

Figure 22. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Craie et rehauts de blanc, 44,7 x 32,4 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 23A. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 23B. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Craie et rehauts de blanc, 44,7 x 32,4 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 24A. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 24B. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 25. Anonyme, *Elizabeth Jane Gardner*, vers 1864, Photographie, Miriam Gardner Dunnan Estate, New Hampshire.

Figure 26. Détail, Anonyme, *William Bouguereau et Elizabeth Jane Gardner Bouguereau*, 1896, Photographie, Collection particulière.

Figure 27. Charles-Amable Lenoir, *Elizabeth Gardner Bouguereau*, 1895, huile sur toile, 78 x 115 cm, Collection particulière.

Figure 28. Albrecht Durer, *Autoportrait*, 1493, huile sur toile, 56 x 44 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 29. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Jean-Auguste-Dominique Ingres, née Madeleine Chapelle*, vers 1814, huile sur toile, 68 x 54 cm, Fondation E. G. Bührle, Zurich.

Figure 30. Alexandre Cabanel, *Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870, huile sur toile, 184 x 255 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 31. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Monsieur Bertin*, 1832, Huile sur toile, 116 x 96 cm, Musée du Louvre, Paris.

Figure 32. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1804, huile sur toile, 77 x 61 cm, Musée Condé, Chantilly.

Figure 33. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1858, huile sur toile, 62 x 51 cm, Galerie des Offices, Florence.

Figure 34. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1859, huile sur toile, 65 x 53 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

Figure 35. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1864, huile sur toile, 96 x 86 cm, Musée Koninklijk, Anvers.

Figure 36. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, vers 1853, huile sur toile, 40 x 32 cm, Collection particulière.

Figure 37. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1886, huile sur toile, 47 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 38. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1895, huile sur toile, 97 x 63 cm, Galerie des Offices, Florence.

Figure 39. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1895, huile sur toile, 55 x 43 cm, Musée Koninklijk, Anvers.

Figure 40. Jean-Léon Gérôme, *Le mur de Salomon, Jérusalem*, 1876, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection particulière.

Figure 41. Franz Xaver Winterhalter, *Madame Rimsky Korsakov*, 1864, huile sur toile, 117 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 42. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot surpris*, 1854-55, épreuve à l'albumine argentique, 28,6 x 20,8 cm, MoMA, New York.

Figure 43. Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *M. Naveux de Piennes*, avant 1861, daguerréotype, 9,1 x 7,0 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 44. Gillot, *Bouguereau*, vers 1876, épreuve photomécanique (woodburytypie), 12,0 x 8,2 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 45. Anonyme, *Bouguereau dans son studio*, avant 1905, photographie, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Figure 46. Anonyme, *William Bouguereau and his female students*, vers 1900, photographie. Source : ROSS, Kara Lysandra (2011). *The Forgotten Female Artists of the 19th century*, [En ligne]. <http://www.theepochtimes.com/n2/arts-entertainment/the-forgotten-female-artists-of-the-19th-century-62021-all.html>. Consulté le 19 février 2015.

Figure 47. Paul Gauguin, *Autoportrait à la palette*, 1894, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection particulière.

Figure 48. Anonyme, *Paul Gauguin*, 1888, photographie, New York Public Library, New York.

Figure 49. Pierre Lanith Petit, *Bouguereau*, entre 1885 et 1900, négatif, verre au gélatino bromure d'argent, 24,0 x 17,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 50. Eugène Pirou, *William Bouguereau*, vers 1900, épreuve argentique contrecollée sur carton, 7,4 x 4,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Figure 51A. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 51B. Détail, Anonyme, *William Bouguereau et Elizabeth Jane Gardner Bouguereau*, 1896, Photographie, Collection particulière.

Figure 52. Parmigianino, *Autoportrait au miroir*, 1523-1524, huile sur bois, 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Figure 53. Vincent Van Gogh, *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889, huile sur toile, 60 x 49 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres.

Figure 54. Henri Lehmann, *Autoportrait*, 1877-1882, huile sur toile, Kunsthall, Hambourg.

Figure 55. Léon Bonnat, *Portrait de l'artiste*, 1916, huile sur toile, 65 x 54 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 56. Gustave Courbet, *Autoportrait avec un chien noir*, 1842, huile sur toile, 23 x 27 cm, Ville de Pontarlier.

Figure 57. Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, 1861, huile sur toile, 25 x 21 cm, National Gallery of Art, Washington

Figure 58. Paul Cézanne, *Autoportrait en casquette*, vers 1872, huile sur toile, 53 x 39 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg

Figure 59. Édouard Manet, *Autoportrait à la palette*, 1879, huile sur toile, 83 x 67 cm, Collection particulière.

Figure 60. Paul Cézanne, *Autoportrait au chapeau de feutre noir*, vers 1879, huile sur toile, 61 x 50 cm. Musée des beaux-arts, Berne.

Figure 61. Louis Français, *Autoportrait*, 1878, huile sur toile, Musée Louis Français, Plombières-les-Bains.

Figure 62. Jean-Paul Laurens, *Autoportrait*, 1876, huile sur toile, 43 x 37 cm, Galerie des Offices, Florence

Figure 63. Pierre-Auguste Renoir, *Autoportrait à trente-cinq ans*, 1876, huile sur toile, 73 x 57 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.

Figure 64. Gustave Caillebotte, *Autoportrait*, vers 1892, huile sur toile, 40 x 32 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Figure 65. Pierre Puvis de Chavannes, *Autoportrait*, 1887, huile sur toile, 65 x 54 cm, Galerie des Offices, Florence.

Figure 66. Pierre-Auguste Renoir, *William Sisley*, 1864, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris.

REMERCIEMENTS

Je tiens, tout d'abord, à remercier Todd Porterfield, pour m'avoir donné l'opportunité de travailler sur cette œuvre hautement intéressante qu'est l'*Autoportrait* de William Bouguereau. Un tel sujet n'aurait pas été envisageable sans son aide et son appui. Je tiens également à le remercier pour ses conseils tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Je voudrais également remercier le département des Archives du Musée des Beaux-Arts de Montréal pour leur accueil, leur aide, leur dévouement et leurs réponses chaleureuses à mes nombreuses questions et demandes. Sans leur aide, il n'aurait pas été possible de prouver que l'*Autoportrait* de 1879 était bel et bien présent lors de la venue de l'exposition *Bouguereau* au Musée des Beaux-Arts de Montréal, malgré le fait que l'œuvre n'apparaissait pas dans le catalogue officiel de l'exposition.

Finalement, je désire remercier Franco, Sylvie, Martin, Florence, Edgar et Gustave pour leur soutien inconditionnel.

INTRODUCTION

Qu'on l'adore ou qu'on le déteste, William Bouguereau (1825-1905) a été l'un des peintres les plus connus de la deuxième moitié du XIXe siècle. Ses toiles étaient accrochées dans les expositions les plus courues, il faisait la une des manchettes lors des Salons et ses œuvres se vendaient à une vitesse surprenante. Toutefois, à sa mort au tout début du XXe siècle, ses œuvres furent pour la plupart reléguées dans les réserves des musées. Bouguereau fut oublié du grand public, excepté pour être l'exemple par excellence du mauvais peintre pompier dans les critiques péjoratives du XXe siècle sur la peinture pompier et les peintres académiques¹. Malgré la mauvaise presse entourant Bouguereau, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) prit le pari, en 1984, de consacrer une immense exposition rétrospective dans le but de créer une réappréciation de cet artiste souvent vilipendé et surtout oublié du grand public. À Montréal, plus de 140 œuvres furent affichées et c'est environ 120 000 visiteurs qui se présentèrent pour voir l'exposition. C'est au même moment que la venue de l'exposition *Bouguereau* à Montréal, à l'été 1984, qu'une toile de l'artiste fut acquise par le MBAM. Il s'agit de l'*Autoportrait* fait par l'artiste en 1879² (fig. 18). Cette toile sera le seul élément de mon étude visant à déterminer comment Bouguereau, en tant qu'artiste académique évoluant à la fin du XIXe siècle, a choisi de se représenter. L'*Autoportrait* de 1879 permettra d'analyser la question de la représentation de l'artiste à travers les aspects suivants : technique, formel, historique, artistique, social, personnel et physiologique.

Depuis le XIXe siècle, William Bouguereau a fait l'objet d'une multitude de mentions dans les écrits. En faire une recension complète ici ne serait pas possible³. Majoritairement, les

¹ Selon le Larousse, le terme pompier « se dit par allusion aux personnages casqués que l'on voit dans leurs compositions, des artistes qui traitent sans originalité de conception, ni de facture, des sujets empruntés à l'Antiquité gréco-romaine. Par extension, se dit des artistes pratiquant l'académisme. [...] et dont le style est emphatique et prétentieux » (cité par Harding, 1980).

² Connu d'abord sous le titre de « *Portrait de M. Bouguereau, par lui-même* » dans le catalogue des œuvres édité par L. Baschet (1885), et de « *Portrait de l'Artiste* » dans le catalogue de Marius Vachon (1900).

³ Malgré la pertinence de faire une fortune critique de William Bouguereau du XIXe au XXe siècle, cela serait de trop grande envergure pour un mémoire de maîtrise ne visant à se concentrer que sur une œuvre en particulier. La fortune critique de Bouguereau en tant que peintre pompier pourrait en elle-même constituer un second mémoire.

ouvrages consacrés à Bouguereau sont des catalogues d'œuvres ou des biographies⁴. Les auteurs n'y ont, généralement, aucune prise de position et ne font que relater des événements. Sinon, on retrouve également des articles en défaveur de l'artiste ou d'une réappréciation de l'artiste⁵. Toutefois, il n'existe que très peu de livres consacrés à un aspect précis de la vie ou de l'œuvre de l'artiste et très peu d'études sur un corpus restreint d'œuvres de Bouguereau. Il me semblait important, tout de même, de signaler deux livres qui se consacrent à Bouguereau, et qui se différencient des publications mentionnées auparavant, grâce à l'étude de thèmes plus précis. Le premier est le catalogue de l'exposition *Bouguereau* du MBAM. Séparé par essais et écrit par divers spécialistes, le catalogue aborde plusieurs questions comme les nombreuses commandes que Bouguereau a reçues, son style « photo-idéaliste », son expérience sur le marché de l'art, ainsi que son enseignement et son influence auprès des élèves. Comme plusieurs auteurs l'affirment dans le catalogue, les peintres pompiers, comme Bouguereau, peuvent agencer avec brio les plans, équilibrer les masses colorées et faire circuler la lumière. La qualité du rendu des chairs, des tissus, des fourrures est souvent éblouissante. Également, on tente de rappeler la précision que demande la réalisation de la peinture lisse et porcelainée lorsque Bouguereau crée ses figures humaines. Deuxièmement, un ouvrage plus pointu permet d'aborder un aspect peu connu de Bouguereau. Il s'agit du catalogue de l'exposition *In the studios of Paris : William Bouguereau & his American students* de 2006. Ce catalogue montre qu'il est possible d'aborder qu'un seul aspect de la vie de Bouguereau, plus en profondeur. Il est donc pertinent de mentionner que Bouguereau ne peut pas simplement être réduit à des anecdotes biographiques et qu'il est possible d'interroger plus scientifiquement certains aspects de son œuvre avec une hypothèse, comme celle de ses étudiants américains dans le cas du catalogue.

Quant aux ressources existantes sur l'*Autoportrait* de 1879, elles sont limitées et ont principalement été trouvées dans les archives du Musée des beaux-arts de Montréal. L'*Autoportrait* de Bouguereau ayant été hors du marché de l'art de sa création jusqu'en 1979, il n'a pas fait l'objet de beaucoup d'études avant la fin du XXe siècle. Il n'y a, en fait, que quelques livres qui font un commentaire plus ou moins détaillé de l'œuvre qui nous intéresse actuellement. Le reste des ouvrages, soit une dizaine au maximum, font simplement une

⁴ Pour ne citer que quelques exemples : Vendryes, 1885 ; Vachon, 1900 ; Wissman, 1996 ; Bartoli et Ross, 2010.

⁵ Werner, 1955 ; Burollet, 1984 ; Glueck, 1985.

mention de l'existence de l'*Autoportrait*, sans d'autres commentaires. Il existe donc, à ce jour, seulement une vingtaine de livres, revues ou brochures qui font, soit un bref commentaire, soit une simple mention du titre de l'œuvre et de sa date de création, soit une simple reproduction de l'*Autoportrait* sans même en parler. La fiche signalétique de l'*Autoportrait* de Bouguereau au MBAM mentionne presque toutes ces sources, sauf quelques-unes qui furent trouvées indépendamment, car elles sont plus récentes.

Grâce à cette fiche signalétique, nous pouvons constater que l'œuvre, depuis sa réalisation en 1879, n'a connu que trois destinations. Tout d'abord, il faut noter que l'*Autoportrait* de Bouguereau a été réalisé pour être le pendant d'un autre portrait, celui de sa fiancée Elizabeth Gardner (fig. 20). Les deux pendants ont été créés en 1879 et ceux-ci sont restés en la possession de Gardner jusqu'en 1922, date de sa mort. De 1922 jusqu'en 1979, les deux œuvres ont été gardées ensemble par les héritiers d'Elizabeth Gardner. Pour une raison inconnue, l'*Autoportrait* fut ensuite proposé à la vente aux enchères publiques du 4 avril 1979, à l'Hôtel Drouot Rive gauche à Paris, avec deux autres œuvres de Bouguereau. Le résultat de la vente atteignit 45 500 francs français⁶ et la fiche signalétique mentionne que l'œuvre fut acquise par une collection particulière. L'*Autoportrait* est ensuite resté dans cette collection particulière jusqu'en 1984, où il a été acheté par le Musée des Beaux-Arts de Montréal⁷, comme on peut le voir dans le *Rapport annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1983-1984*. La vente a été finalisée le 31 août 1984 et l'œuvre a été achetée grâce au legs Horsley et Annie Townsend. Actuellement, l'*Autoportrait* est accroché dans la salle McConnell de la collection permanente du MBAM, qui a pour thème l'orientalisme et l'académisme.

Suite à son acquisition, l'œuvre fut visible dans trois expositions temporaires. Tout d'abord, l'exposition *Bouguereau*⁸ a montré l'*Autoportrait*, mais l'œuvre ne fut exposée que lors du passage de l'exposition à Montréal et Hartford. L'œuvre n'a pas été exposée à Paris, car elle était toujours dans la collection particulière à ce moment de l'année. Malgré la date d'acquisition officielle par le MBAM le 31 août, soit à la fin du séjour de l'exposition à Montréal, nous pouvons prouver que l'*Autoportrait* était présent à l'ouverture de l'exposition.

⁶ Soit, 13 787,87\$CAN au taux de 3,30 francs français.

⁷ Le prix n'a pas été divulgué.

⁸ L'exposition a eu lieu à Paris (février - mai 1984), Montréal (juin - septembre 1984) et Hartford, États-Unis (octobre 1984 - janvier 1985)

En effet, grâce à une photographie⁹ de l'une des salles de l'exposition de Montréal, on peut voir l'*Autoportrait* de Bouguereau côte à côte avec le *Portrait d'Elizabeth Gardner*, portant les cartels numéro 8 et 9. Il n'existe aucune notice pour l'*Autoportrait* dans le catalogue de l'exposition et la raison est que ce dernier a été publié avant l'exposition de Paris et donc avant l'achat de la toile par le MBAM. Dans le catalogue, on signale toutefois l'existence de l'*Autoportrait* de 1879 dans la notice sur l'*Autoportrait* de 1853 par Bouguereau (D'Argencourt, 1984 : 150). Puis, dans la notice sur le *Portrait de Mlle Elizabeth Gardner*, où il est mentionné que l'*Autoportrait* a été peint au même moment que celui de Gardner et qu'ils sont de mêmes dimensions. De plus, il est écrit que l'*Autoportrait* « apparaît comme le témoignage de l'engagement sentimental du peintre à l'égard de celle qui allait devenir sa seconde épouse » (D'Argencourt, 1984 : 213). On ne va pas plus loin néanmoins dans la description formelle ou historique de l'*Autoportrait* de 1879.

Par la suite, l'*Autoportrait* a été prêté à l'exposition *About Face* organisée par la Vancouver Art Gallery de juin à septembre 1999. Aucune documentation n'a été trouvée jusqu'à ce jour sur le passage de l'œuvre à cette exposition. Finalement, l'*Autoportrait* a pu être vu à l'exposition *In the studios of Paris : William Bouguereau & his American Students* de septembre 2006 à octobre 2007, dans trois musées américains¹⁰. Dans le catalogue, l'auteur fait mention de la toile dans une notice qui lui est dédiée. On mentionne également le fait que ces portraits ont été créés pour être ensemble et qu'ils sont des cadeaux de fiançailles réalisés par Bouguereau pour Elizabeth Gardner. On ajoute toutefois une information importante ici : les portraits sont idéalisés par rapport aux photographies qui sont connues des deux modèles. Il n'y a toutefois pas plus d'informations à ce sujet.

En ce qui concerne l'aspect historique et chronologique, ainsi que pour appuyer le fait que les portraits ont été peints en même temps, l'on peut consulter deux ouvrages du XIXe siècle : le *Catalogue illustré des œuvres de W. Bouguereau*, édité par L. Baschet en 1885, et *W. Bouguereau*, signé par Marius Vachon en 1899. Les deux ouvrages ont fait une rubrique intitulée « 1879 », où on retrouve une liste d'œuvres classées chronologiquement et où

⁹ Conservée aux Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, boîte AHM-0323, dossier 5689.

¹⁰ Il s'agit du Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma (17 septembre au 31 décembre 2006) ; du Appleton Museum of Art, Ocala, Florida (9 février au 27 mai 2007) ; du Frick Art and Historical Society, Pittsburgh, Pennsylvania (7 juillet au 7 octobre 2007).

figurent le *Portrait de l'artiste* et le *Portrait de Mlle G.* Ces catalogues raisonnés constituent des sources importantes, car ils permettent de voir quelle a été la production de Bouguereau en 1879, outre les deux portraits abordés précédemment. Finalement, la biographie et le catalogue raisonné de Damien Bartoli et de Frederick Ross, publié en 2010, est l'ouvrage le plus récent faisant mention de l'*Autoportrait*, qui cependant, n'a le droit qu'à une description formelle assez brève.

Ainsi, nous pouvons constater que les informations trouvées sur l'*Autoportrait* sont principalement des données techniques sur l'œuvre, ses lieux de conservation, ses dates d'acquisition et le prix qu'elle a atteint aux enchères. Les auteurs ont un point de vue totalement objectif au sujet de l'*Autoportrait*. Les informations qui ont été récoltées ne peuvent être qu'objectives, car souvent, elles sont de nature administrative (déplacements de l'œuvre, prix de la vente) ou historique (documents d'archives attestant des noms et des dates). Quant aux descriptions de l'*Autoportrait*, elles sont peu nombreuses et elles sont toutes formelles. De plus, on ne trouve pas d'auteurs ayant réellement pris position en critiquant la technique de l'artiste précisément en lien avec l'*Autoportrait* ou en cherchant à faire des comparaisons avec des autoportraits contemporains à celui de Bouguereau.

Donc, comme aucune étude approfondie n'a été faite sur l'*Autoportrait* de 1879 par William Bouguereau, nous disposons de seulement quelques informations générales. Tout d'abord, nous savons que l'*Autoportrait* a été réalisé pour être avec le *Portrait d'Elizabeth Gardner*, sa fiancée, et que les deux toiles lui ont été offertes en cadeaux de fiançailles de la part de l'artiste. Nous avons également appris que des photographies des modèles ont été faites et que les portraits sont idéalisés par rapport à celles-ci. Grâce à ces deux informations, on en connaît plus sur le statut matrimonial de Bouguereau et sur la représentation physique de l'artiste. Plusieurs autres axes de recherche doivent néanmoins être étudiés par rapport à l'*Autoportrait* : les aspects technique, formel, historique, artistique, social, personnel et physiologique. Avec les informations présentement disponibles, il n'y a que quelques catégories comme la technique, l'aspect personnel et la physiologie de l'artiste qui peuvent être effleurées. Il faudra approfondir toutes ces catégories pour trouver plus d'informations sur l'*Autoportrait*, ainsi que sur l'œuvre vis-à-vis le *Portrait d'Elizabeth Gardner* ; la photographie ; ses esquisses pour l'*Autoportrait* ; ses autres portraits et autoportraits ; son statut social en 1879 ; d'autres autoportraits faits par des artistes contemporains à Bouguereau.

Certains de ces axes d'études ont déjà été abordés en lien avec Bouguereau, mais ils n'ont jamais été reliés à un de ses autoportraits en particulier pour comprendre comment l'artiste pouvait se percevoir dans son milieu. Nous pouvons donc nous demander si la représentation qu'il a faite de lui, dans cet *Autoportrait* de 1879, a réellement été influencée par la vision qu'il avait de lui et de son statut artistique, social et matrimonial.

Afin de faire l'analyse d'une seule œuvre, je ne peux faire autrement qu'utiliser une approche stylistique. À titre d'ouvrage de référence, le livre *The methodologies of Art – An Introduction* de Laurie Adams fut utilisé. L'auteur expose les différentes manières possibles d'analyser une œuvre, dont la méthode iconographique, qui ne peut cependant pas s'appliquer à l'étude de l'*Autoportrait*. En ayant comme œuvre un autoportrait sobre qui ne montre rien d'autre que l'artiste en buste, l'analyse iconographique, et donc la grille de Panofsky, n'est pas utilisable. En ce sens, une autre méthode décrite par l'auteur est plus adaptée au présent sujet : la méthode biographique. En effet,

la méthode biographique en histoire de l'art approche les œuvres en relation avec la vie et la personnalité de l'artiste. Elle assume une connexion directe entre les artistes et leur art, et elle considère sérieusement la notion de la paternité. La signification d'une œuvre, sa conception et son exécution, est vue comme ultimement déterminée par l'artiste, avec des facteurs sociaux et économiques jouant un second rôle. [...] La méthode biographique s'appuie sur des textes concernant la vie de l'artiste (Adams, 2010 : 125).

Le but de cette méthode est de vraiment voir la présence de l'artiste dans son travail et, de montrer comment des aspects de l'identité de l'artiste se retrouvent dans ses œuvres. L'auteur mentionne ensuite que cela se « révèle de manière plus évidente dans les autoportraits, où l'artiste dépeint consciemment sa propre image » (Adams, 2010 : 142). Donc, c'est cette méthode biographique qui permettra principalement d'analyser la technique de l'artiste à travers son *Autoportrait* de 1879. Toutefois, aucune étude de cas précise, concernant une seule œuvre de Bouguereau, et qui applique la méthode biographique, n'a été trouvée. Afin de trouver une étude de cas biographique concrète, j'ai été chercher des informations sur un artiste connexe, Jean-Auguste-Dominique Ingres. Cet artiste, qui vécut de 1780 à 1867, côtoya Bouguereau l'espace de quelques décennies – ce dernier étant né en 1825. Tous deux ont réalisé des portraits mondains de membre de la noblesse et de riches bourgeois, ainsi que

plusieurs autoportraits. Dans les ouvrages de Susan Siegfried et d'Hélène Toussaint, les deux auteurs font des analyses extrêmement complètes sur les portraits d'Ingres, mêlant des notions historiques, biographiques, stylistiques – création, composition, influence et inspiration, innovation, exécution, physionomie – et sociales – réception, critiques et célébrité. Malgré que l'approche stylistique prenne beaucoup d'importance, on peut constater que ce n'est pas la seule composante pour analyser un portrait ou un autoportrait. Ainsi, en nous appuyant sur plusieurs auteurs aux expertises différentes¹¹, nous pourrions parvenir à constituer une étude plus approfondie de l'*Autoportrait* de 1879, selon une méthode biographique.

Afin de commencer l'étude de l'*Autoportrait*, nous analyserons en deux temps, l'importance de l'année 1879 dans la vie de l'artiste. Cette biographie d'une très courte période de la vie de l'artiste permettra de mettre en contexte le milieu artistique dans lequel Bouguereau évoluait lors de la création de son *Autoportrait*. Son atelier, ses élèves, ses commandes de portraits, ses envois au Salon pour l'année 1879 et les critiques auxquelles Bouguereau fit face seront notamment abordés. Dans un deuxième temps, nous étudierons la vie personnelle de Bouguereau grâce à ses rapports familiaux, mais aussi matrimoniaux. Ces éléments sont très importants pour l'analyse de l'*Autoportrait*, car il ne faut pas oublier que celui-ci fut produit pour être accroché avec son pendant, le *Portrait d'Elizabeth Gardner*. Il sera intéressant de constater ce qui a motivé Bouguereau à réaliser les deux pendants et à offrir son *Autoportrait*.

Par la suite, nous commencerons le deuxième chapitre par la théorie entourant l'autoportrait et quelques concepts de base afin de mieux compléter l'étude de l'œuvre de Bouguereau. Il est important de comprendre quelle place occupe Bouguereau dans la tradition de ce genre artistique. Une seconde partie se consacrera ensuite à faire une analyse formelle détaillée de l'*Autoportrait*. Nous comparerons ensuite l'*Autoportrait* avec deux œuvres qui y sont étroitement liées, soit le dessin préparatoire, également conservé au Musée des beaux-arts de Montréal, et le *Portrait d'Elizabeth Gardner*, son pendant. Ces comparaisons sont

¹¹ Que ce soient des spécialistes de Bouguereau ; du portrait ; de l'autoportrait ; du XIXe siècle ; des peintres académiques ; des peintres de l'avant-garde artistique ; de la photographie ; de la notion de la ressemblance ; etc.

extrêmement pertinentes pour en connaître plus, à la fois sur la technique artistique de Bouguereau, mais aussi sur la manière dont il a choisi de se représenter. Finalement, pour compléter ce chapitre, nous analyserons la place de l'*Autoportrait* selon la tradition artistique, spécialement celle de son prédécesseur Ingres. Cela nous permettra de faire quelques comparaisons entre la production d'autoportraits des deux artistes, mais aussi d'étudier les quelques autres autoportraits réalisés par Bouguereau.

L'analyse ne sera pas complète sans bien ancrer l'*Autoportrait* dans son année de création : 1879. Afin de continuer cette étude, nous analyserons tout d'abord les photographies de Bouguereau, prises au fil des années. En 1879, la photographie est déjà bien implantée dans le milieu artistique. Nous étudierons le lien de la photographie avec Bouguereau grâce à des photographies qui le représente, mais aussi en analysant la relation que la photographie et l'art entretiennent dans ce troisième quart du XIXe siècle. Les photographies de Bouguereau permettront également d'étudier un autre concept théorique important, la notion de la ressemblance. Cette deuxième partie du chapitre permettra de constater un autre angle de recherche, celui de la perception que Bouguereau a eue de lui, vis-à-vis de comment il s'est représenté. Finalement, cette étude de l'année 1879 ne serait pas complète si l'on ne mettait pas l'*Autoportrait* en comparaison avec la production artistique de peintres académiques et de l'avant-garde qui ont également réalisé des autoportraits dans les années 1879-1880. Cette dernière partie permettra de bien comprendre la place de Bouguereau dans le milieu artistique de cette fin du XIXe siècle.

CHAPITRE 1

WILLIAM BOUGUEREAU EN 1879

1.1 Académicien depuis peu et célébré par le public

Le seul honneur que William Bouguereau n'ait jamais désiré depuis le début de sa carrière artistique était de se faire élire à l'Académie des Beaux-Arts. Son dévouement à la peinture depuis ses premières années d'étude et sa persévérance à franchir chaque étape pour y parvenir ont permis son élection comme académicien en 1876. Cette année-là, cinq autres artistes étaient également en lice pour obtenir le titre d'Académicien : Jean-Nicolas Laugier (1785-1875), Charles-François Jalabert (1819-1901), Charles Timbal (1820-1880), Charles Landelle (1821-1908) et Léon Bonnat (1833-1922). Mais c'est Bouguereau qui, au premier tour du scrutin, obtint 24 voix, contre 10 pour les cinq autres artistes. Ainsi le 8 janvier 1876, Bouguereau est élu Académicien, après douze tentatives depuis les treize dernières années.

En devenant Académicien, il occupera des fonctions comme président de cérémonie, membre de jury et sera invité « à recevoir partout les honneurs qui incombent à sa fonction » (D'Argencourt, 1984 : 51). Lors des séances à l'Académie, Bouguereau a démontré être droit d'esprit et juste, sans toutefois cacher ses opinions assez arrêtées. Lors de ses funérailles, Henry Roujon (1853-1914), membre de l'Académie française, a évoqué dans son éloge funèbre, son statut d'Académicien, qui dura trente ans. Il dit :

Suffit-il de dire qu'il était un académicien accompli ? C'était avant tout le plus véridique et le plus droit des hommes, incapable de taire sa pensée, dédaigneux des fausses complaisances, ayant tous les courages de la vérité. Son irréprochable courtoisie savait contredire sans blesser personne; mais s'il respectait la conviction des autres, il ne cachait jamais rien de la sienne. (Roujon, 1912 : 67)

Ainsi, nous pouvons constater que Bouguereau avait indubitablement une influence certaine auprès de ses pairs de l'Académie, et qu'il était respecté par ceux-ci. Avec son statut d'Académicien, Bouguereau était désormais une figure publique confirmée sur la scène artistique. C'était un honneur suprême pour certains peintres que d'être nommé membre de l'Académie et comme Bouguereau le raconta plus tard à Marius Vachon (1850-1928), alors

que celui-ci était en train d'écrire sa biographie, « être membre de l'Institut [...] est le seul honneur public que j'aie ardemment ambitionné » (Vachon, 1900 : 46).

Avec son rang d'Académicien, Bouguereau pouvait espérer occuper de plus grandes positions dans le monde de l'art. Ainsi, lorsque l'Exposition universelle ouvrit à Paris en 1878, Bouguereau eut droit à deux honneurs distincts. Le premier, grâce à sa popularité en tant que peintre, est l'organisation d'une mini-rétrospective de ses œuvres. Le second est sa nomination en tant que membre du Comité pour la remise des prix de l'Exposition. Jusqu'en 1879, Bouguereau lui-même avait été honoré par les récompenses suivantes : Prix de Rome en 1850 ; médaille de seconde classe à l'Exposition universelle de 1855 ; médaille de première classe au Salon de 1857 ; chevalier de la Légion d'honneur en 1859 ; médaille de troisième classe à l'Exposition universelle de 1867 ; promu au grade d'officier de la Légion d'honneur en 1876 ; médaille d'honneur à l'Exposition universelle de 1878 et médaille d'or à l'Exposition internationale de Munich de 1879. C'était donc en sa qualité d'Académicien, mais également de peintre lauréat de plusieurs prix, que Bouguereau pouvait accomplir aux mieux ses tâches d'Académicien. Dans chacune des biographies écrites sur Bouguereau, nous notons que celui-ci a toujours su être dévoué autant sur la scène publique que comme membre de l'Académie, professeur, membre du jury du Salon ou d'Expositions universelles et peintre. Il présentait d'ailleurs, à chaque Salon, plusieurs toiles et en peignait entre une quinzaine et une vingtaine d'œuvres par année.

Bouguereau commença à être professeur bien avant d'être nommé Académicien. Il ouvrit son atelier personnel aux étudiants dès 1857. Pour lui, enseigner était sa plus grande responsabilité. Un des premiers conseils qu'il donnait à ses étudiants était de pratiquer et de ne jamais cesser de le faire. Autant le dessin que la peinture devaient être assimilés afin de parvenir à une technique parfaite, qui pourrait ensuite être utilisée pour servir l'imagination de l'étudiant. Puis, Bouguereau leur donnait ce conseil : « avant de commencer à travailler, pénètre-toi de ton sujet ; si tu ne le comprends pas, cherches ou fais autre chose. Souviens-toi que tout doit être pensé d'abord, mais tout, jusqu'aux plus petites choses » (D'Argencourt, 1984 : 67). Donc, Bouguereau conseillait à ses étudiants de s'attarder aux deux choses qui, pour lui, étaient primordiales en peinture : le dessin et le sujet.

Cette carrière de professeur en parallèle allait se développer au cours des années. Par exemple, dès 1875, Bouguereau occupa une tâche d'enseignant à l'Académie Julian. Cette académie était une école privée semblable à l'École des Beaux-Arts de Paris, mais où l'entrée y était beaucoup plus facile. En 1879, il fut nommé dans une commission ayant pour but d'améliorer la formation à l'École des Gobelins, à Paris. Une tâche qu'il continuera de faire jusqu'à la fin de sa vie. Finalement, en 1888, il devint enseignant à l'École des Beaux-Arts. Lors de ces années comme enseignant, il fut décrit comme extrêmement généreux de son temps et dévoué auprès des étudiants. Il était généralement estimé et admiré par ces derniers, et ceux-ci le nommaient « Patron » ou « Maître » (*Bouguereau*, 1906 : 28). Ainsi, avec les années, Bouguereau devint un artiste de plus en plus influent pour l'art de son temps. Il enseignait ses idées traditionnelles sur l'art, se basant à la fois sur l'étude de la nature, mais aussi sur les traditions classiques telles que l'Antiquité, la Renaissance ou le Classicisme français du XVIIe et XIXe siècle. On peut compter par centaines les élèves qui, jusqu'à sa mort en 1905, passèrent plusieurs mois ou plusieurs années dans un de ses ateliers et suivirent son enseignement.

Malgré son dévouement auprès des étudiants, Bouguereau ne mit jamais de côté sa propre carrière artistique. Ainsi, le peintre connaissait déjà en 1879 un immense succès auprès du public. Depuis 1845, il a exposé à tous les Salons et toutes les Expositions universelles, le faisant ainsi connaître que davantage auprès des spectateurs. Son nom cité à maintes reprises, et ses œuvres la plupart du temps reproduites, dans les critiques d'art et dans les journaux, ont fait de lui un personnage public de premier ordre.

Du point de vue artistique, 1879 est une année qui ne diffère pas de celles qui l'ont suivi ou précédé. Bouguereau, fidèle à son habitude peint entre une quinzaine et une vingtaine de toiles par année, plus toutes les esquisses peintes et dessinées qui augmentent le nombre à plusieurs centaines de productions annuelles. En 1879, il en peint vingt-trois.¹² Le Salon de 1879 s'est ouvert, cette année-là, le lundi 12 mai et comme à chaque Salon, les nouvelles

¹² D'après la liste des toiles de 1879 dans le catalogue d'exposition *William Bouguereau, « L'art pompier »* qui eut lieu à la galerie Borghi & Co., à New York en 1991-1992 et dont le catalogue de l'exposition a été écrit par Robert Rosenblum. Le catalogue raisonné des œuvres quant à lui été mis en place par Mark Steven Walker. La liste complète se trouve à l'annexe (p. xi).

peintures de Bouguereau étaient attendues avec curiosité (Foster, 1905 : 8). Le peintre participa à ce Salon en y envoyant deux toiles. Celles-ci sont particulièrement exemplaires du style de Bouguereau à l'aube de la décennie 1880. Il s'agit de *La Naissance de Vénus* (fig. 1) et des *Jeunes Bohémiennes* (fig. 2). Ensemble, elles représentent dans leur catégorie distincte les deux genres que Bouguereau affectionnait particulièrement peindre, soit les scènes mythologiques et les scènes de genre, représentant bohémiennes ou enfants à la campagne.

La Naissance de Vénus devint immédiatement une toile d'une extrême popularité auprès des spectateurs du Salon. Les critiques étaient quant à elles mitigées, comme ce fut souvent le cas lorsque Bouguereau présentait ses toiles lors d'expositions annuelles. Par contre, le public visitant le Salon n'a cessé d'être attiré par chacune des toiles que Bouguereau présentait, année après année. *La Naissance de Vénus* ne fut donc pas une exception en devenant le point de mire du Salon de 1879.

Le critique Louis de Fourcaud (1851-1914) décrit, dans son article sur le Salon de 1879, *La Naissance de Vénus* et en quoi celle-ci avait attiré le public.

M. Bouguereau est un homme de rare talent et personne ne peut le reconnaître plus que moi. Je ne connais personne qui est son égal dans la construction des lignes d'une composition ; son talent pour le dessin est incomparable. Rien ne peut approcher son intégrité artistique. Toutefois, dans son observation de la nature, il est toujours victime du désir de l'améliorer... Talent énorme et savoir suprême président l'exécution de cette peinture.¹³ (Bartoli et Ross, 2010 : 263)

Les spectateurs étaient, en effet, attirés par cette majestueuse figure centrale se dévoilant à la vue de tous. Comme le dit Fourcaud, les spectateurs s'étonnaient devant la justesse du dessin, mais aussi la douceur des couleurs. Ils ne se souciaient pas autant que les critiques d'art du fait que Bouguereau idéalise ses peintures. C'est d'ailleurs ce dont la majorité des critiques se moquaient, lorsqu'ils avaient un commentaire négatif. Ils étaient ennuyés par le fait que Bouguereau corrige la nature afin d'atteindre son idéal de la Beauté.

¹³ "M. Bouguereau is a man of rare talent, and no one acknowledges this more than I do. I do not know of anyone who is his equal in constructing the lines of a composition; his skill in drawing is incomparable. Nothing can approach his artistic integrity. However, in his observation of nature, he is always the victim of his desire to improve on it... Prodigious skill and supreme awareness presided over the execution of this painting".

Joris-Karl Huysmans (1848-1907), dans sa critique de *La Naissance de Vénus*, relève quelques-uns des éléments qui n'étaient pas appréciés.

Prenez la Vénus – de la tête au pied, elle est complètement irréaliste. Il n'y a pas de muscles, pas de nerf, pas de sang. Les genoux cèdent, comme s'il n'y avait pas de jointures. C'est un miracle que cette pauvre chose puisse se tenir debout – quelques piqûres d'épingle et elle tomberait. La couleur est horrible, tout comme le dessin. C'est comme si elle avait été créée pour décorer un pilulier. [...] Cela me fait crier de rage de penser que ce peintre, dans la hiérarchie de la médiocrité, est un maître et à la tête d'une école et que si nous ne faisons pas attention, cette école deviendra facilement la négation absolue en art !¹⁴ (Wissmann, 1996 : 117-118)

Mais pour Bouguereau, dans une œuvre, c'est la Beauté qui compte. Il cherche à atteindre dans ses œuvres le Beau et le Vrai. Durant toute sa carrière artistique, Bouguereau resta fidèle à sa technique picturale. Il dit : « En peinture, je suis un idéaliste. Je ne vois que le beau dans l'art et, pour moi, l'art c'est le beau. Pourquoi reproduire ce qui est laid dans la nature ? Je n'en vois pas du tout la nécessité. Peindre ce que l'on voit tel quel, non » (Walker, 1982 : viii). L'important pour Bouguereau était donc de peindre tel qu'il le désirait et tel qu'il figurait la Beauté.

Quant à l'œuvre *Jeunes Bohémiennes*, malgré la différence majeure d'avec le sujet de *La Naissance de Vénus*, elle fait tout autant partie intégrante de la création artistique de Bouguereau. Bouguereau a su rendre le sujet des enfants en milieu campagnard extrêmement populaire auprès des spectateurs. Cette toile-ci représente une jeune femme et son petit enfant. Mais des dizaines d'autres œuvres plus ou moins semblables à celle-ci ont également été réalisées à travers les années, créant la popularité de ce sujet, mais également l'affection particulière que portait Bouguereau à les réaliser. Bouguereau était autant attiré par les sujets de la mythologie classique, que par ces thèmes de l'enfance, du bonheur familial et de la foi chrétienne.

¹⁴ "Take the Venus – from head to toe, it's completely unreal. There are no muscles, no nerves, no blood. The knees buckle, as if they had no joints. It's a wonder that the poor thing can stand up – a few pinpricks and she would fall down. The color is horrible, and so is the drawing. It's as if it had been made as a design for a pillbox. [...] It makes me shout with rage to think that this painter, in the hierarch of mediocrity is a master and the head of a school and that if we don't watch out, this school will easily become the absolute negation of art!"

D'être populaire au Salon et célébré par ses visiteurs permettaient à Bouguereau de vendre la grande majorité de sa production¹⁵ et d'obtenir des commandes de la part de particuliers. Avant 1879, une toile avait déjà été commandée par l'Empereur Napoléon III¹⁶, et plusieurs autres acquises par lui et exposées au Musée du Luxembourg, comme *La Naissance de Vénus*. Il a également peint des décors muraux dans de grands édifices¹⁷ et dans des demeures parisiennes¹⁸. De plus, ses toiles étaient également accrochées dans les maisons de la noblesse et de la bourgeoisie parisienne. Quelques reproductions en format réduit de ses toiles étaient déjà offertes sur le marché pour être achetées par des amateurs moins fortunés, permettant ainsi à l'art de Bouguereau d'être présent dans les demeures sous une autre forme que la peinture¹⁹. Ainsi, Bouguereau n'avait aucun souci à se faire pour ce qui est de la vente de ses œuvres et pouvait se permettre de choisir le sujet de ses toiles sans vraiment avoir de contraintes.

1.2 Un portraitiste recherché

Tel que nous avons pu le constater, Bouguereau était, en 1879, un peintre reconnu par le public et attendu à chaque Salon. Ses toiles à sujet mythologique ou mettant en scène des mères, des enfants ou des jeunes femmes étaient de loin celles qui définissaient le plus son style pour les spectateurs. Néanmoins, bien que ce soit un pan assez méconnu de l'art de Bouguereau, celui-ci s'est également attardé à l'art du portrait. D'abord, comme nécessité

¹⁵ « His painting, despite their very high prices, usually remained no longer than two weeks on the dealer's hands. » (Bartoli et Ross, 2010 : 18)

¹⁶ L'œuvre en question est *Napoléon III visitant les inondés de Tarascon (juin 1856)*, peint en 1857 et conservé à l'Hôtel-de-Ville de Tarascon.

¹⁷ Par exemple, l'Église Saint-Clotilde et Saint-Augustin à Paris (1862) et le Grand-Théâtre de Bordeaux (1865).

¹⁸ Tel que l'Hôtel Pereire, rue Faubourg-Saint-Honoré à Paris (1857-1858).

¹⁹ « Au début du dix-neuvième siècle, les nouvelles techniques de reproduction avaient donné naissance à un phénomène de prolifération d' « images » qui atteignit son point culminant entre 1830 et 1850. Durant ces deux décennies, les revues et les journaux illustrés firent de ces images une consommation croissante. La demande engendra non seulement l'apparition sur le marché de l'art de talents spécialisés, mais aussi la création d'un circuit autonome de production et de diffusion pour ce genre d'imagerie. » (D'Argencourt, 1984 : 123)

afin d'amasser des fonds, puis comme peintre respecté en acceptant des commandes de riches bourgeois et de connaissances.

Bouguereau commença jeune à faire des portraits. Ce n'était pas la première fois qu'il recevait des commandes²⁰, mais nous pourrions dire que ce fut la plus formatrice qu'il reçut dans sa jeunesse, avant d'aller à Paris en 1846. En effet, Bouguereau, avant de déménager à Bordeaux avec sa famille, a vécu à Montagne-sur-Gironde, avec son oncle, qui y était curé. Son oncle fut d'un grand soutien pour la carrière artistique du jeune Bouguereau. C'est grâce à lui que le peintre a pris goût à la littérature classique et mythologique. C'est aussi le bon curé qui l'inscrivit à des cours de peinture auprès de Louis Sage (1816-1888), un ancien élève d'Ingres. Les premières leçons que Bouguereau reçut, au début de l'adolescence, furent données par un peintre de la tradition académique. Ce professeur a été « capable d'implanter chez son jeune élève le respect et la compréhension des principes académiques du dessin. Que la première formation de Bouguereau soit aussi solide aide à comprendre la rapidité de son avancement »²¹ (Isaacson, 1974 : 7). Étudier pendant quelques années sous un élève d'Ingres, qui savait appliquer avec rigueur les concepts du dessin, de la ligne et des sujets, fut sans doute une expérience formatrice des plus utiles qui soit pour le jeune Bouguereau. De fait, Monsieur Sage restera toujours pour Bouguereau une figure respectable et le peintre n'hésita pas à lui dédier un de ces autoportraits²².

Le curé de Montagne-sur-Gironde ne fit pas qu'inscrire son neveu au collège et aux cours de monsieur Sage ; il fut également un amateur de l'art de Bouguereau et c'est lui qui fournit au jeune peintre ses premières commandes. Il parvint à convaincre plusieurs de ses paroissiens, propriétaires terriens de la petite noblesse et des bourgeois, de commander leurs portraits auprès du jeune William. Bouguereau commença donc à se promener dans le pays environnant pour aller accomplir les portraits de ces personnes pour quinze francs, plus le

²⁰ Lorsqu'il vivait à Bordeaux (1841-1846) et qu'il travaillait avec son père dans le commerce de l'huile d'olive, Bouguereau a obtenu comme commande de dessiner des étiquettes, notamment pour des boîtes de pruneaux. (D'Argencourt, 1984 :40)

²¹ "Able to implant in his young pupil a respect and understanding for the academic principles of drawing. That Bouguereau's first training was solid helps to explain the rapidity of his advancement".

²² L'autoportrait de 1886 porte la mention dans le haut du tableau : « À mon cher professeur et ami / Mr – Sage ».

couvert et le gîte si nécessaire (*Bouguereau*, 1906 : 24). D'après deux sources (Isaacson, 1974 ; Walker, 1982), il réussit à amasser la somme de 900 francs en exécutant trente-trois portraits à la peinture à l'huile. Ce qui voudrait dire qu'il se faisait payer probablement plus que quinze francs par portraits. Finalement, Bouguereau parvient à économiser cette somme afin d'aller poursuivre ses études à Paris, où il désirait entrer à l'École des beaux-arts.

De ces trente-trois portraits, aucun d'eux n'a été identifié à ce jour. Toutefois, il semblerait que Bouguereau n'eut point de difficulté à obtenir de plus en plus de commandes, car il était un « superbe portraitiste », et ce dès le début de sa carrière (Isaacson, 1974 : 8). C'est grâce aux recommandations des paroissiens entre eux que Bouguereau réussit à faire pas moins de trente-trois portraits en buste. Cependant, c'est la seule information que nous avons concernant ces portraits. Nous n'avons pas les détails des commandes, notamment si Bouguereau réalisait des portraits grandeur nature, ou de plus petites dimensions, s'il les peignait sur un fond sobre ou dans leur intérieur.

Le deuxième contact de Bouguereau avec les portraits se fit certainement à la villa Médicis, à Rome, où il déménagea en 1850, pour y vivre les trois prochaines années. Bouguereau a été récipiendaire en 1850 du Prix de Rome grâce à son œuvre *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe* (fig. 3), il partit donc à Rome, la même année avec Paul Baudry, également récipiendaire du Prix de Rome en 1850. Dans la biographie de Baudry écrite par Charles Ephrussi, on peut y lire :

Les murs de la salle à manger sont couverts jusqu'au plafond des portraits des pensionnaires depuis le commencement de ce siècle ; le peintre est dans l'obligation de faire la cinquième année les portraits de tous ceux qu'il a amenés ; ainsi, j'en aurai cinq à faire en comptant le mien ». (Walker, 1982 : 21)

Ainsi, il est très probable que si Baudry dut accomplir ces tâches, Bouguereau réalisa certainement les mêmes portraits. Son autoportrait qu'il réalisa à la Villa Médicis en 1853 est connu, mais aucune information ne nous est parvenue concernant la réalisation des portraits de Paul Baudry et de ses trois autres compagnons de la Villa Médicis.

Après son séjour à la Villa Médicis, Bouguereau revint à Paris en 1853 et continua sa production principale de sujets historiques et mythologiques. Il exécuta aussi des portraits

pour des commanditaires. Ainsi quand en 1858, Louis Marcotte de Quivières (1815-1899)²³ commanda à Bouguereau un portrait de sa femme Gabrielle, ce dernier le réalisa. Puis en 1863, le même monsieur Marcotte en commanda un de sa fille, Marie-Gabrielle-Anne, que Bouguereau fit également. Monsieur Marcotte était un connaisseur de Bouguereau, et lui avait déjà acheté *Faune et Bacchante* ainsi que *Le Baiser*. Pour son ami Francisque Joseph Duret (1804-1865), Bouguereau réalisa le portrait de sa femme, en 1859. En règle générale, Bouguereau avait tendance à choisir d'exécuter des portraits pour des connaissances, des commanditaires lui ayant déjà acheté des œuvres, et ses amis. Il semblerait que Bouguereau – même lors de ses deux contrats avec des marchands d'art²⁴ – réalise les portraits comme une annexe à son travail et qu'il ne passait pas par son marchand pour obtenir des commandes ou pour vendre ses portraits. Ainsi, cela appuie l'hypothèse comme quoi, la réalisation de portrait était pour Bouguereau une tâche plus personnelle, qu'il réalisait pour des connaissances proches. C'est le cas comme nous venons de le voir avec monsieur Duret, mais aussi pour les portraits de Monsieur Boucicaut (1810-1877) – fondateur et propriétaire du Bon Marché à Paris – et de sa femme, qui étaient des amis proches du peintre.

Malgré le fait que les portraits soient un pan de la production de Bouguereau qui n'est pas très large et assez privé, il ne faut pas en déduire que ce dernier ne présentait pas ses portraits lors des Salons ou des Expositions universelles. En 1878, lors de sa petite rétrospective à l'Exposition universelle, Bouguereau présenta trois portraits, *Portrait de Madame Boucicaut* (fig. 4), *Portrait de Monsieur Boucicaut* (fig. 5) et *Portrait de Monseigneur Thomas, Évêque de La Rochelle* (fig. 6). Puis lors du Salon de la même année, il présenta le *Portrait de Madame Deseilligny* (fig. 7). Ces quatre portraits, réalisés en deux années, montrent que Bouguereau accordait une place importante à la réalisation des portraits, dans sa production totale artistique aux environs de l'année 1879. Des portraits qui « gagnèrent autant reconnaissance que louange »²⁵ (Bouguereau, 1906 : 27). Tous n'étaient évidemment pas satisfaits, des portraits que Bouguereau exposait et certains critiques disaient, à l'instar de ses œuvres d'un autre genre, que les figures étaient en faïence, ou trop

²³ Préfet et agent de change, apparenté à Charles Marcotte, dit d'Argenteuil, collectionneur et ami d'Ingres. (D'Argencourt, 1984 : 98)

²⁴ Il fut chez le marchand Durand-Ruel de 1855 à 1866, et chez Goupil de 1866 à 1887. (D'Argencourt, 1984)

²⁵ "Won both recognition and praise".

porcelainée²⁶. Mais selon Vachon, la critique était généralement assez unanime sur le fait que Bouguereau était un portraitiste reconnu. (Vachon, 1900 : 86)

Le Portrait de Madame Deseilligny est un bon exemple de la production de portraits de Bouguereau. Sa réception, au Salon, malgré que le portrait n'en soit « pas un particulièrement spectaculaire, [...] [fut] tout de même très populaire »²⁷ (Bartoli et Ross, 2010 : 259). Madame Deseilligny commanda son portrait en 1875, alors qu'elle était mariée à un riche personnage public. Toutefois, deux ans après la commande, elle devint veuve. C'est donc toute de noir vêtue qu'elle est représentée, assise dans un intérieur sobre, face à sa table de lecture. Bouguereau a une manière généralement assez sobre d'exécuter ses portraits. Il se concentre réellement sur le modèle. Ici, Madame Deseilligny est présentée le corps presque de profil et la tête tournée de trois quarts vers le spectateur. Son visage est assez animé, contrairement à plusieurs autres portraits de Bouguereau. Elle semble à la fois timidement inconfortable devant le peintre, mais soutient le regard du spectateur. On voit bien l'émotion qui découle de la perte de son mari. Pour Bouguereau, il est important de capturer l'intellect des modèles et pas seulement l'aspect physique du modèle. (D'Argencourt, 1984 : 246).

Comme dans tous ses portraits, Bouguereau n'était pas du tout subordonné à une représentation photographique sèche de son modèle. Il ira beaucoup plus loin, veillant à les accentuer, mais pas pour faire plaisir avec une exagération contrainte qui satisferait la vanité de son sujet. Le portrait de Madame Deseilligny [*sic*] est un bon exemple de cette approche.²⁸ (Bartoli et Ross, 2010 : 259).

Le peintre avait une manière bien à lui de travailler un portrait pour le rendre à la fois ressemblant, mais également Beau. Ayant étudié sous un élève d'Ingres, Louis Sage, pourrions-nous en déduire qu'à l'égal de ces derniers, Bouguereau ait décidé de favoriser la pureté du dessin et de la ligne au détriment de l'exactitude. En fait, cela ne semble pas tout à

²⁶ "He makes 'figure in faience' ". (*Bouguereau*, 1906 : 31)

²⁷ "Not a particularly spectacular one, but nevertheless highly successful".

(Voir la note de bas de page suivante pour l'explication de cette popularité).

²⁸ "As in all his portraits, Bouguereau was not at all subservient to a dry, almost photographic representation of his model. He would go much further, looking to accentuate them, without indulging in any kind of contrived exaggeration that might have catered to the vanity of his subject. The portrait of Madame Deseilligny [*sic*] is a good example of his approach."

fait être le cas. Nous voyons plutôt en Bouguereau un désir d'idéalisation d'une figure dans le but de représenter la Beauté, mais sans toutefois imiter la technique ingresque. Il est vrai que Bouguereau aimait améliorer la nature, quitte à l'idéaliser. Toutefois, Bouguereau ne déformait pas ses figures à la manière d'Ingres dans quelques-uns de ces portraits. Il venait plutôt jouer dans le positionnement du modèle, du choix du fond et des vêtements, afin d'avantager le portrait. Ainsi, lorsqu'il réalisa, par exemple, le *Portrait de la Comtesse de Cambacérès* (fig. 8), il ne put s'abstenir de dire lors d'une entrevue pour le journal *L'Écho de Paris* :

‘Je vous disais qu'il faut chercher le beau ; c'est ce que vos novateurs ne savent plus faire. Voici une personne qui a le nez en trompette et le menton fuyant : si je l'avais faite de profil, croyez-vous qu'elle eût été flattée ? Non n'est-ce pas ? Il faut choisir l'aspect, je l'ai fait de face...’ - ‘Et elle a l'air vraiment jolie, mon cher maître !’ - ‘N'est-ce pas ! C'est ce que j'appelle interpréter la nature...’ (Tardieu, 1895).

Ainsi, on peut dire que Bouguereau idéalisait ces figures dans un souci d'amélioration des traits, non pas dans l'idée de satisfaire son modèle. En fait, c'est plutôt pour satisfaire son propre idéal de la Beauté.

Pour l'un des portraits réalisés par Bouguereau, le *Portrait de Madame Hoskier* de 1869, Walker a également retrouvé une photographie du modèle et voici ce qu'il dit au sujet de la comparaison entre les deux :

C'est intéressant de comparer le portrait avec une photographie contemporaine de la peinture. Le portrait a les idéalizations usuelles de Bouguereau, mais la ressemblance est facilement reconnaissable, démontrant le talent avec lequel Bouguereau est capable d'intégrer la vraisemblance avec son concept d'idéal.²⁹ (Walker, 1982 : 37)

Cette citation démontre très bien le propos que nous voulons élaborer. Ce qui était apprécié de Bouguereau dans ses portraits était ce soupçon d'idéalisation, sans toutefois altérer l'apparence réaliste et naturelle de ses modèles. Cependant, la touche, le fini de la toile, bref tout, semble nous laisser croire à un portrait qui serait vrai et non pas idéalisé. De plus, Bouguereau, comme dans toutes ses œuvres, avait un talent certain pour les tissus et les

²⁹ “It is interesting to compare the portrait with a photograph contemporary with the painting. The portrait has the usual Bougueresque idealizations but the likeness is unmistakable, illustrating the skill with which Bouguereau was able to integrate verisimilitude with his concept of the ideal.”

textures. Ainsi les portraits ne semblent que plus réels lorsqu'on peut constater que la surface de la toile semble être si identique à la matière représentée. Tellement, qu'elle peut détourner l'attention du nez d'une certaine Comtesse de Cambacérès. Peu des autres portraits de Bouguereau ont des vêtements aussi riches et clairs que cette robe de satin blanche que porte la Comtesse.

Ce que l'on peut retenir de tout cela, c'est que « W. Bouguereau n'est point le peintre de la laideur, de la tristesse, de la misère ; il est le Maître de la joie, de la grâce, de la beauté » (Vachon, 1900 : 96). Il sut donc capturer en ses portraits autant l'aspect physique du modèle que l'expression, afin de les rendre d'autant plus naturels sur la toile.

1.3 William Bouguereau : l'homme et le peintre

Toutefois, rien ne prédisait que Bouguereau deviendrait peintre, encore moins un peintre aussi reconnu. Sa famille, issue de la petite bourgeoisie marchande, évoluait dans le commerce. Aucun membre de sa famille ou relation ne pratiquait la peinture ou n'avait un quelconque intérêt pour le domaine artistique. À l'exception de son oncle, Bouguereau a été le seul artisan de sa destinée. Son ambition, sa ténacité, son amour du travail et son travail sans relâche firent qu'il put aspirer à cette grande carrière qui fut la sienne.

De son vivant, mais surtout après sa mort, Bouguereau devint le point de mire des critiques modernistes. Ceux-ci questionnèrent tout de lui ; autant sa méthode issue des traditions académiques, que des aspects plus personnels de l'artiste comme sa générosité, son honnêteté et son amour pour la peinture. Les critiques modernistes rabaissèrent ses œuvres afin d'augmenter la popularité des artistes contemporains qu'ils défendaient. Mais ils dénigrèrent également le peintre en faisant courir des rumeurs comme quoi il était cupide et égocentrique. Par exemple, la phrase tristement célèbre que Bouguereau aurait dit : « j'ai 5 francs de moins dans ma poche à chaque fois que je vais pisser »³⁰. À ce sujet, lorsque Vachon lui rendit visite dans son atelier afin d'écrire sa biographie, et

³⁰ "I'm five francs out of pocket every time I need to pee!" (Virmaître, *Paris-Palette*, 1888, Paris, p.210 ; cité par Bartoli et Ross, 2010 : 440)

lui répét[a] avec malice le mot qu'on lui prête plaisamment : “Cher maître, vous perdez au moins cinq cents francs à vous amuser ainsi à cette cheville”, il me répondit gaiement : “Je m’amuse fort en effet ; si je réussis à faire cette cheville telle que je la vois, je n’aurai pas perdu ma journée. Mais qu’elle est difficile ! (Vachon, 1900 : 133)

Bouguereau était au courant des critiques qui étaient formulées à son égard, mais il était en accord avec lui-même et sa manière de peindre. D’après les plusieurs sources qui ont été consultées, nous pouvons constater que tous sont d'accord pour dire que Bouguereau partageait ses tâches entre ses propres œuvres, ses étudiants dans son atelier, les étudiants de l’Académie Julian et de l’École des Beaux-Arts et ses fonctions comme Académicien et comme président de société d’art³¹ – et ce, malgré le fait qu’il aurait certainement voulu rester dans son atelier du matin au soir afin de peindre. En voyant sa routine quotidienne, nous pourrions, de prime abord, croire que c’était un homme austère et rigoureux. Mais il faut voir sous cela un homme généreux, bon et passionné par son art, tel que Vachon le dit : « Au fond, chez lui, l’art domine tout. Il ne vit, il ne pense, il ne travaille que pour l’art. ” (Vachon, 1900 : 143)

Il s’assoit à son chevalet et fumait la pipe ou la cigarette, tout en peignant des heures durant, et ce, chaque jour. Il se levait à l’aube, prenait son déjeuner et allait ensuite dans son atelier. Lorsqu’il peignait, cela ne le dérangeait pas qu’il y ait de l’action autour de lui. Il tenait des conversations avec ses visiteurs et ses amis, tout en peignant. Il ne s’arrêtait qu’à midi pour manger un petit encas – généralement des œufs, du fromage et du pain. Sans perdre plus de temps, il se remettait à la tâche jusqu’à ce que la lumière ne lui permette plus de bien voir. À ce moment, il allait travailler à la lueur d’une lampe sur des esquisses pour essayer de nouvelles compositions pour de futurs sujets, ou s’occupait de sa correspondance écrite. Entre temps, il prenait le repas du soir avec sa famille, puis allait se coucher une fois satisfait du travail accompli dans sa soirée. Cette routine recommençait inmanquablement, alternant parfois avec des cours à donner et des sorties obligatoires à ses fonctions. Il était également passionné de lecture, autant classique pour aller puiser de nouveaux sujets, que romantique et contemporaine – comme Musset, Lamartine ou Hugo. De plus, il allait parfois au théâtre, voir des tragédies et analyser le jeu des actrices et leurs émotions (Bartoli et Ross, 2010 : 448).

³¹ Président de la société des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs de 1883 à 1905.

Henry Roujon avait raison de dire, lors de son discours à l'Académie à la mort de Bouguereau : « Le repos ! C'était bien là, Messieurs pour cet infatigable travailleur quelque chose d'inconnu. Depuis soixante années il était sur la brèche. Sa vocation s'était déclarée de bonne heure, impérieuse et irrésistible » (Roujon, 1912 : 65). Ainsi, Bouguereau a voué la plus grande partie de sa vie, comme nous pouvons le constater, à cette passion.

Sa personnalité et son charisme faisaient de lui quelqu'un d'agréable à côtoyer.

Tout à propos de lui commandait le respect et inspirait l'amitié : l'honnêteté qui brillait dans ses yeux, la force et l'équilibre émanant de son robuste physique, l'enthousiasme qui remplissait son cœur [...] Doté d'un grand sens moral, poussé par un ardent patriotisme, il jouissait d'un magnétisme presque tangible.³² (Bartoli et Ross, 2010 : 436).

Ainsi, le peintre était un ami fidèle et bon, enthousiaste et souriant, patriotique à ses heures³³, mais surtout profondément attaché à son art.

Bouguereau était loin d'être aussi égocentrique et cupide que les critiques modernistes le laissent supposer. Quoique cela n'ait aucun lien réel avec sa profession de peintre et sa manière de réaliser des œuvres, Bouguereau a été jugé par la critique moderniste à la fois comme un mauvais peintre, mais aussi comme étant insensible et seulement attiré par l'aspect monétaire de son métier. Le contraire de ces accusations n'est cependant pas vrai, un homme au bon cœur ne fera certainement pas de lui un bon peintre. Toutefois, en consultant des archives, des articles et des témoignages, nous pouvons constater que ces commentaires péjoratifs attribués à Bouguereau n'étaient pas fondés et servaient à entretenir un dédain pour l'artiste. Car, jamais Bouguereau n'a été réticent à aider un artiste ou un ami dans le besoin. Il

³² "Everything about him commanded respect and inspired friendship: the honesty that shone in his eyes, the strength and balance emanating from his robust physique, the enthusiasm that filled his heart [...] Endowed with a high moral sense, spurred on by an ardent patriotism, he enjoyed an almost tangible magnetism."

³³ Bouguereau, plus que tout était patriotique dans le sens où il aimait l'art français plus que tout autre. Il n'était toutefois pas patriotique dans le sens où il s'identifia à un régime monarchique ou républicain qu'il défendit avec ferveur. On peut croire que Bouguereau, par sa profession et par sa fervente dévotion à la religion catholique, était plus un homme de droite. Mais jamais il n'énonça clairement cette position. Toutefois, cela ne l'empêcha pas par deux fois de s'enrôler dans la Garde Nationale afin de défendre Paris, la première fois lors des barricades de 1848 et la deuxième fois en 1871, lors de la guerre franco-prussienne. Mais il semblerait qu'il ait posé ce geste plutôt dans un but de restaurer la paix et l'ordre que par conviction politique.

était lié à plusieurs associations caritatives, dont la plus connue est l'Association Taylor³⁴. La preuve de sa générosité se trouve dans ses livres de comptes, qui ont toujours été tenus avec exactitude. Malgré que, la plupart du temps, Bouguereau faisait ses dons sous le couvert de la discrétion et de l'anonymat, nous pouvons maintenant constater qu'il était très généreux. C'est ainsi que les critiques modernistes purent se méprendre sur le compte de Bouguereau, n'ayant pas fait de recherches exhaustives dans les archives et ne se souciant que de rapporter des rumeurs sans en vérifier nécessairement le bien-fondé. Ainsi, Bouguereau offrit de l'aide aux veuves et enfants d'artistes décédés en mettant sur pied des levées de fonds ; organisa des enchères pour des artistes dans le besoin ; racheta la maison d'un peintre qui ne pouvait plus la payer et qui aurait été jeté dans la rue avec sa famille ; permit aux jeunes artistes de son atelier qui étaient plus pauvres de déboursier moins d'argent pour couvrir les frais de chauffage ou d'éclairage de l'atelier.

Mais le peintre n'était pas seulement généreux de son argent, il l'était également de son temps avec ses élèves. Assez parcimonieux de son temps, il n'hésita pas toutefois à prendre de plus en plus d'élèves dans son atelier, à offrir ses services à l'Académie Julian le soir, puis d'assurer une tâche de professeur à l'École des Beaux-Arts. « Sa sollicitude à l'égard des jeunes gens est toute paternelle, pleine d'attentions délicates, d'ingénieuse et charmante sincérité » (Vachon, 1900 : 119-120). Sa sollicitude envers les autres était donc aussi généreuse que ses dons aux œuvres de bienfaisance. C'est pourquoi le peintre Tony Robert-Fleury dit de lui : « C'était un vrai gentleman [...] Très peu d'artistes ont démontré autant d'intérêt que lui à leurs collègues. Sa dévotion est inépuisable »³⁵ (Bartoli et Ross, 2010 : 442).

Maintenant que nous connaissons un peu plus la personnalité de Monsieur Bouguereau, il serait intéressant de connaître sa description physique. « L'apparence générale de William Bouguereau n'a jamais été exceptionnelle d'aucune manière »³⁶ (Bartoli et Ross, 2010 : 433). Bouguereau était assez petit, même pour l'époque. Il mesurait un mètre soixante selon son passeport – qui lui a été remis avec son sauf-conduit, lorsqu'il quitta Paris durant la guerre

³⁴ L'Association Taylor a été fondée par le Baron Taylor en décembre 1844. Elle a pour but d'aider les artistes-peintres, sculpteurs, architectes et graveurs.

³⁵ "He was a true gentleman [...] Very few artists showed as much concern for their colleagues as he did. His devotion was inexhaustible."

³⁶ "William Bouguereau's general appearance was never exceptional in any way."

franco-prussienne. Ses cheveux châtain gris « se soulevaient et retombaient à l'arrière comme une crinière de lion »³⁷ (Bartoli et Ross, 2010 : 435). Quant à ses yeux, ils étaient bleu foncé, grands, perçants, et toujours avec une expression alerte. Ses traits étaient harmonieux, excepté pour son nez à la romaine³⁸. Depuis qu'il était dans la vingtaine, il laissait pousser sa barbe et une moustache, comme c'était la mode pour les hommes dans la deuxième moitié du XIXe siècle (fig. 9).

Bouguereau a toujours été en bonne santé. C'était un bon mangeur³⁹ et, assez tôt dans sa vie, il devient bedonnant. Puis les années passant, il prit un peu plus de poids, ce qui pourrait le faire qualifier de corpulent vers la cinquantaine. Son mode de vie sédentaire, puisque toujours assis à son chevalet, n'aida pas non plus à développer cette stature. Sa petite taille et sa corpulence étaient les premières choses que les journalistes remarquaient chez lui. Ainsi en 1875, on peut lire dans le *New York Times* : «William Bouguereau “ un petit homme dodu, enjoué, aux joues rouges, plein de gaîté »⁴⁰.

Son habillement a toujours été sobre. En le regardant dans la rue, rien n'aurait pu le différencier d'un bourgeois de la classe moyenne. Il ne portait aucun signe distinctif qui aurait pu l'identifier tout de suite, comme un artiste. Son habillement concorde donc avec sa personnalité, soit quelqu'un de simple et sobre, et non pas un dandy extravagant. Lorsqu'il était dans son atelier, il pouvait porter un veston de velours brun et ses pieds étaient dans des pantoufles. C'est ainsi qu'il recevait ses visiteurs et ses élèves. Lors de ses sorties, il s'habillait traditionnellement de noir, ne sortait jamais sans son chapeau et sa pipe.

1.4 Nouvellement fiancé à Elizabeth Gardner

Au sujet de sa vie conjugale, Bouguereau a d'abord été marié une première fois à Marie Nelly Monchablon (1836-1877) vers 1856. Il existe un portrait de Madame Bouguereau

³⁷ “His white hair rose up and fell back in a lion’s mane”.

³⁸ “He had large, lively piercing dark blue eyes, always with an alert expression” et “His features were fine, harmonious and regular, apart from a somewhat Roman nose”. (Bartoli et Ross, 2010 : 434)

³⁹ Seulement les soirs, les dimanches et les fêtes, sinon les témoins sont unanimes quant à la frugalité de ses repas. (Bartoli et Ross, 2010: 434)

⁴⁰ “William Bouguereau, ‘a jolly, red-cheeked, plump little man, full of gayety’”. (*The New York Times*, July 11, 1875, p.4 ; cité par Peck, 2006 : 17)

(fig. 10) et celle-ci fut également modèle de nombreuses fois pour des mères à l'enfant dans des œuvres de Bouguereau, tel que *Le Réveil* en 1865 (fig. 11) et *Admiration maternelle* en 1869 (fig.12). À peine un an après leur mariage naissait leur premier enfant, Henriette (1857-19?). Suivirent Georges (1859-1875) et Adolphe-Paul (1868-1900). Puis, en 1868, Bouguereau emménage dans un hôtel particulier récemment construit pour lui-même et sa famille au 75, rue Notre-Dame-des-Champs. C'est donc avec sa femme, ses trois enfants et sa mère que Bouguereau s'installera dans sa nouvelle demeure, qui faisait office également d'atelier au dernier étage.

La mère de William Bouguereau joua un grand rôle dans sa vie. C'est grâce à elle que Bouguereau put amasser une partie de ses économies afin de pouvoir s'inscrire à l'École des beaux-arts de Bordeaux. En effet, celle-ci effectuait des broderies sur des tissus et autres linges qu'elles vendaient par la suite et dont les bénéfices parvenaient à son fils afin de payer sa scolarité.

De même que quand elle fut veuve, elle vint habiter avec lui, tenant sa maison avec économie, écartant farouchement les importuns et les indiscrets, afin qu'il pût se consacrer tout entier au travail sans préoccupations ni soucis de la vie matérielle. Jusqu'à sa mort, en 1896, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, elle ne quitta jamais l'hôtel de la rue Notre-Dame-des-Champs. (Vachon, 1900 : 11)

Bouguereau et sa femme eurent par la suite deux autres enfants, Jeanne-Léontine (1871?-1872) et William-Maurice (1876-1877). Comme nous pouvons le constater en regardant les dates de décès des enfants de Bouguereau, le peintre dut enterrer de son vivant quatre de ses cinq enfants. Henriette est la seule qui survécut à son père, même si sa date de mort est inconnue, en sachant toutefois qu'elle est postérieure à 1905. Deux de ces quatre enfants étaient encore des nourrissons, tandis que Georges est décédé à 16 ans et Paul à 32 ans. Quant à sa femme, Nelly, elle meurt à l'âge de quarante ans, le 3 avril 1877, quelques mois avant William-Maurice, qui mourut le 11 octobre.

Ainsi, les événements heureux de 1876, tels que ses succès au Salon, sa nomination à l'Académie des Beaux-Arts et sa promotion pour devenir officier de la Légion d'honneur, sont complètement assombris par ces tragiques événements personnels. Afin de canaliser sa douleur, Bouguereau se plonge encore plus dans sa peinture. Il réalise ainsi la *Pietà* (fig. 13) à

la mémoire de son fils Georges, et la *Vierge consolatrice* (fig. 14) pour sa femme et son fils William-Maurice.

S'amorce, donc une nouvelle période dans la vie personnelle de Bouguereau à partir d'octobre 1877, où il se retrouve seul avec sa mère et ses deux enfants, Henriette et Paul, que l'on peut voir ensemble comme modèle dans *La Sœur aînée* de 1869 (fig. 15). Selon Mark Steven Walker, biographe de William Bouguereau, ce serait dès décembre 1877 que Bouguereau aurait annoncé son désir de se remarier (D'Argencourt, 1984 : 52). Le nom d'Elizabeth Gardner aurait été mentionné à ce moment-là selon Walker, quoique cela soit discuté. Mais, peu importe s'il y a eu mention ou non du nom, il y a eu un total rejet de cette idée de la part de la famille du peintre (Bartoli et Ross, 2010 : 254).

Elizabeth Jane Gardner (1837-1922), une Américaine originaire d'Exeter au New Hampshire, est venue vivre et étudier la peinture à Paris en 1864 avec son amie Imogene Robinson (v.1824-1908). La peinture était, pour Elizabeth, une passion fondamentale. Elle avait étudié la peinture de nombreuses années à The Exeter Female Academy et à Lassel Female Seminary, auprès notamment d'Imogene Robinson à Lassel. Ce n'est que par la suite qu'elle déménagea à Paris pour améliorer sa technique auprès de grands maîtres académiques français, tel que c'était la coutume partout dans le monde.

Comme nous pouvons le constater dans le catalogue *In the Studios of Paris : William Bouguereau and his American students*, plusieurs artistes américains ont fait le voyage jusqu'à Paris afin de pouvoir étudier avec William Bouguereau. Ce serait environ deux cent vingt étudiants américains qui auraient choisi Bouguereau comme maître afin de développer une technique impeccable en dessin et en peinture. Bouguereau était en effet extrêmement populaire depuis les années 1870 aux États-Unis. Ces toiles se vendaient également très bien auprès des collectionneurs outre-mer. C'était donc aussi une question de popularité que d'aller dans l'atelier d'un peintre célèbre, car ce serait par la suite ce nom qui serait marqué, à côté de celui de l'artiste en tant que professeur, lors des Salons.

À son arrivée, Gardner faisait partie d'une coopérative pour femmes qui avaient organisé un studio pour elles-mêmes avec des modèles, quatre soirs par semaine. Puis lors de ses envois aux Salons, Elizabeth Gardner a d'abord inscrit être l'élève d'Hugues Merle (1823-

1881), puis elle ajouta en 1875 Jules Lefebvre (1836-1911) et finalement, en 1877, le nom de William Bouguereau (Pearo, 1997 : 26). Ce sont donc auprès de ces trois professeurs qu'elle suivit des cours. La première mention de Bouguereau est due au fait qu'il est officiellement, depuis 1877, son professeur à l'Académie Julian. Toutefois, leur rencontre n'est pas récente. Selon plusieurs traces dans les archives, Bouguereau et Gardner se sont rencontrés bien auparavant. En 1866, Elizabeth Gardner est domiciliée au 2, rue Carnot alors que Bouguereau habite au 3, rue Carnot. Lorsque Bouguereau déménage en 1868 sur la rue Notre-Dame-des-Champs, au numéro 75, il semble que quelques années plus tard – en 1871, selon Walker ou en 1872 selon Pearo – Elizabeth Gardner déménage à son tour sur la même rue, au numéro 73. Cette rue était connue pour abriter de nombreux ateliers d'artistes, tels que Jean-Paul Laurens (1838-1921), Rosa Bonheur (1822-1899), Carolus-Duran (1837-1917) et Paul Baudry (1828-1886) (d'Argencourt, 1984 : 50). Ainsi, Bouguereau et Gardner, en étant voisins, partageaient une même cour centrale. Il est donc vraisemblable que les deux artistes se soient rencontrés à ce moment-là, si ce n'avait pas déjà été le cas auparavant lorsqu'ils habitaient sur la rue Carnot. Pearo suggère également qu'« elle aurait pu étudier avec Bouguereau avant même les années 1870 ou 1880, comme il en est généralement convenu dans la littérature » (Pearo, 1997 : 27).⁴¹

Quant à Damien Bartoli, dans sa monographie sur Bouguereau, il dit :

Le moment exact et les circonstances de cette première rencontre ne sont pas documentés, par contre je me souviens que feu Mark [Steven] Walker affirmait avoir trouvé des informations sur le fait qu'Elizabeth, à bout de ressources, ne trouvant que des portes fermées pour les femmes à Paris, dans la rue un jour a apostrophé le fameux peintre qu'elle connaissait par réputation et a demandé son aide face à une telle injustice. Ses paroles ont été reçues avec une grande empathie, et le maître prit en charge son éducation à partir de ce jour.⁴² (Bartoli et Ross, 2010 : 254)

⁴¹ "She could have studied with Bouguereau earlier than the 1870s or 1880s as is generally acknowledged in the literature".

⁴² "The exact time and circumstances of that first meeting are not documented, though I recall the late Mark [Steven] Walker claiming to have found information that Elizabeth, at her wits end, finding doors closed for women all over Paris, on the street one day called to the famous artist whom she knew by reputation and appealed for his help in the face of such injustice. Her words were received with great empathy, and our master took her education upon himself from that day forward."

Aucune date, par contre, ne vient appuyer quand cet évènement se serait produit. Toutefois, il est vrai qu'Elizabeth Gardner eut beaucoup de difficultés à trouver une académie acceptant les jeunes femmes. Elle se serait même déguisée en homme pour accéder à des cours de dessin à l'École des Gobelins. Bouguereau fut très sensible à cette situation pour les femmes artistes et appuya l'idée, en 1868, que l'Académie Julian soit ouverte pour les femmes, et plus tard, lorsqu'il y était professeur, que l'École des Beaux-Arts le soit également. Il est donc probable que Bouguereau accepta qu'Elizabeth vienne, soit travailler dans son atelier avec ses autres élèves, ou qu'il lui donna des cours privés. Quoi qu'il en soit, Bouguereau lui donna ainsi des conseils et l'encadra. Déjà attiré par les scènes familiales et des scènes de genre domestique, le style de peinture d'Elizabeth n'était pas très éloigné de celui de Bouguereau. Mais il semble que le côtoiement des deux artistes influença grandement Gardner qui réforma son style pour quasiment imiter celui de son maître.

Donc, en affirmant que les deux artistes se connaissaient et aient travaillé ensemble avant 1877 permet de comprendre pourquoi Bouguereau a pu aborder le propos des fiançailles devant sa famille en décembre 1877, à la fin de son deuil de six mois pour sa femme Nelly. Selon Walker et Bartoli, Elizabeth était une connaissance de la famille. Elle avait tissé des liens d'amitié avec Nelly Bouguereau, et avait sans doute rencontré la mère de Bouguereau, lorsqu'elle venait au studio pour travailler. Malgré cela, la mère de Bouguereau s'opposa farouchement à un remariage, tandis que sa fille Henriette, 20 ans, menace de se retirer dans un couvent si une telle chose se produisait. Ce qui nous laisserait croire que l'identité d'Elizabeth Gardner a été dévoilée en décembre 1877 est une lettre de Pauline de Damas, une amie d'Henriette, qui lui répond : « Vous devez ... dire (à votre père) ce que vous m'écrivez ce matin : que vous ne sauriez vivre sous le même toit que la femme à laquelle il veut donner son nom... » La famille Bouguereau était sûrement au courant qu'il s'agissait d'Elizabeth Gardner pour qu'Henriette puisse désapprouver le choix de son père. Pour ce qui est du refus de Madame Bouguereau mère, c'est une lettre d'Elizabeth Gardner envoyé à Maria Gardner, le 8 juin 1879, qui nous éclaire à ce propos.

Il a une mère pleurnicheuse qui n'est pas jeune, 78 je crois. Elle est d'une disposition irritable et tyrannique et je sais qu'elle fit beaucoup de trouble à sa première femme. La maison et tout le reste appartiennent au fils, mais elle a toujours vécu avec lui et je

n'aurais jamais la conscience tranquille si je causais un quelconque changement. Elle le veut pour elle seule, et il l'aime, évidemment, beaucoup.⁴³ (Pearo, 1997 : 66)

Ainsi, ce serait à cause de la « disposition tyrannique » de la mère de William Bouguereau que les fiançailles n'ont pu avoir lieu en décembre 1877. Mais, ce serait également, à cause de la profession qu'exerçait Mademoiselle Gardner que la mère de Bouguereau s'objectait. Selon elle, deux peintres dans le même ménage ne favoriseraient pas le bonheur domestique (Pearo, 1997 : 67). William Bouguereau ne s'opposa pas à cette décision familiale et aucunes fiançailles ne furent célébrées en 1877 et 1878.

Toutefois, en mai 1879, Bouguereau et Gardner se fiancèrent secrètement. Il semblerait, selon Walker, que « Bouguereau, craignant la séparation [d'avec Elizabeth qui retournait pour quelque temps aux États-Unis] et désireux d'assurer l'avenir, lui propose alors le mariage » (D'Argencourt, 1984 : 53). Aucun article ne parut dans la presse française pour signifier ces fiançailles, d'où le caractère secret que nous pouvons lui conférer. Toutefois, aux États-Unis, la famille Gardner était au courant et il semblerait qu'une fuite eut lieu dans un journal américain. Toutefois, ils ne se marièrent pas avant 1896, soit dix-sept ans après leur engagement. Ils attendirent le 22 juin 1896 pour célébrer leur mariage, soit quelques mois après la mort de la mère de Bouguereau qui eut lieu le 18 février de la même année. En effet, Bouguereau aurait promis à sa mère de ne pas se marier tant qu'elle serait vivante (Bartoli et Ross, 2010 : 256). Malgré un engagement de dix-sept années, les deux artistes continuèrent de se voir, de travailler ensemble, partageant même des repas familiaux ou avec leurs amis⁴⁴. Ils restèrent tout de même discrets⁴⁵, ne passèrent pas de vacances ensemble et les seules mentions subtiles de leur relation proviennent des lettres qu'Elizabeth envoie à sa famille, et où l'on retrouve le nom de Monsieur Bouguereau mentionné plus souvent qu'avant les fiançailles.

⁴³ "He has a fretful Mother who is now not young, 78 I think. She is of a peevish, tyrannical disposition and I know she made his first wife much trouble. The house and everything belongs to the son, but she has always lived with him and I should never have an easy conscience if I caused any change. She wants him all to herself, and he is of course fond of her."

⁴⁴ "Mr. Bouguereau went with me to a part the other evening at the house of old friend of ours, it was our first time out together". (Elizabeth Gardner to Maria Gardner, June 8 1879 ; cité par Pearo, 1997 : 67)

⁴⁵ "Long engagements are not customary and we never drive together or do anything to attract attention". (Elizabeth Gardner to Maria Gardner, June 8, 1879 ; cité par Pearo, 1997 : 67)

Il ne faut toutefois pas mettre toute la faute de ce mariage impossible sur la famille de Bouguereau. Elizabeth dit clairement dans ces lettres qu'elle n'était pas prête elle-même à se marier, car elle désirait consacrer encore plus de temps à sa carrière.

C'est à cause de ma passion pour la peinture que j'ai refusé de me marier quand j'étais plus jeune, car je voulais gagner ma position comme artiste. Quand je suis devenue plus vieille, j'ai vu la sagesse dans l'objection de sa mère; et quand il fut seul et eut besoin de moi, j'ai abandonné mes pinceaux. Voilà tout !⁴⁶ (McCabe, 1922 : 45)

En lisant les lettres d'Elizabeth Gardner⁴⁷, nous pouvons déceler un caractère assez décidé et fort⁴⁸. Elizabeth est, en 1868, l'une des deux seules femmes américaines à exposer au Salon, la seconde étant Mary Cassatt. *Les bulles de savon* (fig. 16), exposé au Salon de 1891 témoigne des compositions harmonieuses réalisées par Elizabeth Gardner. Comme Hugues Merle, son précédent professeur, et William Bouguereau, la trace de son pinceau est invisible et une grande importance est accordée au dessin. Les sujets sont à l'instar de ceux de Bouguereau, et présentent souvent des enfants et des thèmes campagnards. En 1879, *À la fontaine* reçut une mention honorable au Salon⁴⁹. Dans une lettre de la même année destinée à une parente, Elizabeth avoue : « Je ne peux pas m'empêcher de beaucoup travailler comme lui [Bouguereau] »⁵⁰ (Pearo, 1997 : 66). Et aussi : « Je préférerais être connu comme le meilleur imitateur de Bouguereau que de n'être personne »⁵¹ (Isaacson, 1974 : 10). Finalement, en 1887, grâce à son envoi au Salon, *La Fille du fermier* (fig. 17), elle reçut une médaille de troisième classe. C'était la première fois qu'une femme américaine gagnait une médaille à un Salon. Sa persévérance et son acharnement à évoluer sur la scène artistique parisienne étaient enfin récompensés. Elle, qui ne voulait pas se marier plus jeune pour ne pas sacrifier sa carrière, pouvait maintenant se déclarer satisfaite.

⁴⁶ "It was because of my passion for painting that I refused to marry when I was younger, and had yet to win position as an artist. When I was older I was the wisdom of his mother's objection; and when he was alone and needed me I abandoned the brush. Voilà tout!"

⁴⁷ Plus de 380 lettres ont été écrites de sa main lorsqu'Elizabeth se trouvait en France

⁴⁸ Un caractère que la mère et la fille de Bouguereau avaient apparemment perçu et ne semblait pas prêtes à affronter.

⁴⁹ Cette toile se trouve dans une location inconnue et aucune image n'est disponible.

⁵⁰ "I can't help working very much like him".

⁵¹ "I would rather be known as the best imitator of Bouguereau than be nobody".

Elle continua ainsi à peindre jusqu'en 1896 où elle arrêta complètement pour s'occuper de son nouveau ménage avec William Bouguereau.

Elle est devenue la femme d'une figure publique, une belle-mère pour ses enfants, sa secrétaire en chef pour l'administration de son art et de ses responsabilités reliées à son art, et portière pour les plusieurs visiteurs. Pour Elizabeth, William était un compagnon, un peintre et un mentor dont elle admirait le génie.⁵² (Pearo, 1997 : 91)

Lors de la mort de son mari, en 1905, après neuf ans de tendresse et de joie (Pearo, 1997 : 60), elle reprit son pinceau et continua à peindre jusqu'à ce qu'à sa mort en 1922.

La seule trace provenant de cet engagement entre les deux peintres sont les deux toiles en pendant réalisé par Bouguereau en 1879, soit le *Portrait d'Elizabeth Gardner* et l'*Autoportrait*.

⁵² "She became the wife of a public figure, step-mother to his children, chief secretary for the administration of his art and art-related duties, and gate-keeper to the many callers. For Elizabeth, William was a companion, a painter and a mentor whose genius she admired".

CHAPITRE 2

L'AUTO PORTRAIT DE 1879 DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

À travers le précédent chapitre, nous avons pu observer la vie de William Bouguereau aux environs de l'année 1879. Grâce à des documents d'archives et aux témoignages de critiques, de peintres et de connaissances, nous pouvons avoir une vision du peintre par rapport au milieu artistique, à sa famille et face à lui-même. Le but de faire une telle analyse de la personne de William Bouguereau est totalement nécessaire à la compréhension d'un autoportrait. En effet, plusieurs auteurs sont de l'avis qu'un peintre qui représente consciemment son image sur une toile « se révèle de manière plus évidente dans les autoportraits » que dans n'importe quelle autre toile (Adams, 2010 : 142). Un autoportrait est une représentation de l'artiste d'après la vision qu'il a de lui-même, mais également de la vision qu'il a de son statut social et matrimonial, de son art et de son époque. D'apparence véridique, l'autoportrait peut néanmoins être une totale fiction. Ainsi, pour arriver à une compréhension plus juste de l'*Autoportrait* de 1879 (fig. 18), il fallait, d'abord, avoir une connaissance précise de qui était Bouguereau.

2.1 Concepts sur l'autoportrait

Plusieurs concepts de l'autoportrait seront analysés avec le cas de Bouguereau dans ce deuxième chapitre. La majorité des concepts proviennent de l'ouvrage d'Omar Calabrese et, selon l'auteur, ceux-ci ne peuvent être pris séparément (Calabrese, 2006 : 24). Tout d'abord, la réalisation de l'autoportrait peut être un signe d'autonomie intellectuelle, mais aussi un signe de gloire. Par son caractère personnel, l'autoportrait relève également de l'intimité et des passions et peut être perçu comme une autobiographie. L'autoportrait peut également avoir été fait pour parvenir à une certaine forme de légitimation sociale ou encore pour prouver la maîtrise technique d'un artiste. C'est, d'ailleurs, en interagissant ensemble que les concepts parviendront à fournir un discours plus éclairé sur l'*Autoportrait* de 1879.

Avant de commencer une analyse plus approfondie de l'*Autoportrait* de 1879, il est important d'étudier comment peut être perçue la création d'un autoportrait au XIXe siècle. « Le désir qu'ont les humains de se contempler par le truchement de leur propre image semble faire partie des impulsions les plus anciennes de l'humanité, et l'art du portrait individuel compte parmi les activités artistiques les plus universellement présentes de tous les temps » (Francastel, 1969 : 9). Cette citation de Francastel nous permet de bien comprendre que le désir des hommes de se faire représenter ou de s'auto-représenter n'est pas un concept nouveau. Dès le XVe siècle, nous pouvons constater un changement majeur dans la composition des portraits et autoportraits : le portrait en profil évolue vers le portrait en trois quarts. En peignant le modèle assis de trois quarts, cela permet de mieux peindre les « mouvements de l'esprit »⁵³ (Pope-Hennessy, 1966 : 101). Cette citation, issue à la base par John Pope-Hennessy d'un carnet de Léonard de Vinci, est d'une très grande importance, car en voyant le visage de trois quarts et parfois même complètement de face, nous sommes plus à même de voir une émotion, une attitude ou une moue particulière du modèle représenté.

Évidemment, entre les premiers autoportraits sculptés ou peints du XVe siècle, et les autoportraits du XIXe siècle, tous n'ont pas été créés avec la même signification ou pour la même raison. Par exemple, dans les années 1300 et à la Renaissance, l'autoportrait fut produit comme une manifestation de la « prise de conscience de l'artiste comme individu » (Bonnet, 2012 : 26). Les autoportraits révélaient le nom de son auteur plutôt que les véritables traits de son visage (Calabrese, 2006 : 24). Ainsi, l'autoportrait du XVe siècle visait à affirmer l'évolution de la situation sociale de l'artiste, à travers une image peinte par lui-même, et à affirmer la place nouvelle qu'il occupe dans la société. Au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, « les peintres aiment à poser brillamment vêtus, dans tout l'éclat d'une position sociale réelle ou désirée. D'autres, ou parfois les mêmes, s'affichent au contraire dans l'habit le plus simple, sinon débraillé sans aucun attribut, l'expression du visage requérant toute l'attention du spectateur » (Bonnet, 2012 : 27). Plus les siècles avancent, plus on constate une diversification des poses, de l'habillement ainsi que l'apparition d'attitudes et d'expressions. C'est à partir de ce moment que « la tendance à travailler sur soi-même s'intensifie » (Billeter, 1985 : 20). Cependant, avant le XIXe siècle, le portrait demeure toujours une œuvre d'art qui doit

⁵³ "Motions of the mind".

satisfaire à la fois l'artiste personnellement, mais également les standards esthétiques. (Lord, 1938 : 253). Évidemment, au XIXe siècle, ce n'est plus un besoin constant pour les artistes de devoir affirmer leur identité en tant qu'artiste intellectuel plutôt qu'un artisan. Toutefois, la question de l'évolution sociale du statut de l'artiste est toujours d'actualité à l'époque où Bouguereau réalisa son *Autoportrait*. Ainsi, l'affirmation de l'identité, via la représentation du statut social de Bouguereau, passe par l'autoportrait comme nous le verrons ultérieurement.

Une phrase provenant de la Renaissance, que l'on prête à Cosme l'Ancien (1389-1464) et à Politien (1454-1494) (Blanc, 2008 : 100), permet de comprendre ce phénomène : « tout peintre se peint lui-même »⁵⁴. Cette phrase, qui, au sens large, veut dire que dans chaque œuvre d'art, nous pouvons retrouver la présence de l'artiste, s'applique également très bien au cas de l'autoportrait. Dans chaque œuvre, « c'est de lui-même que le peintre fait le portrait dans toute la variété des figures qu'il donne à voir » (Payot, 1997 : 59). L'artiste met toujours une part de lui dans chaque œuvre que celui-ci réalise, mais plus encore dans un autoportrait, qui est une représentation de l'artiste voulue et conçue par lui-même. Savonarole (1452-1498), va reformuler cette phrase en disant : « tout peintre se peint [...], mais il se peint en tant que peintre, c'est-à-dire selon son concept »⁵⁵ (Chastel, 1982 : 103). Le peintre, se peint non pas seulement en incluant une part de lui en tant qu'individu, mais aussi en tant qu'artiste, penseur, et théoricien de son art et de sa vision de l'art. C'est donc qu'à travers un autoportrait, nous voyons des bribes de la vie et des activités de l'artiste. C'est notamment à partir de cette idée que nous pourrions parvenir à analyser l'*Autoportrait* que Bouguereau réalisa en 1879.

Nous pouvons donc qualifier l'autoportrait comme étant une pratique introspective, mais aussi, comme étant issue de la réflexion que l'artiste a eue sur lui-même et sur son art. Une approche psychologique est donc également nécessaire afin de comprendre l'*Autoportrait* de Bouguereau. Il s'agit en quelque sorte de sonder sa vie, à travers une image. Comme quelqu'un d'autre pourrait le faire, via l'écriture d'un journal personnel. Les catalogues *The Sense of the Self* et *The Artist by Himself* sont d'accord sur le fait qu'un autoportrait peut

⁵⁴ « *Ogni pittore diipinge se stesso* » Cité par Arasse, 2010 : 7.

⁵⁵ Le prédicateur entend par cette citation que l'artiste doit se peindre selon le concept de l'artiste dont l'âme doit s'élever afin de créer une œuvre non seulement belle, mais également, à l'image du peintre, réfléchie.

dévoiler le Moi profond d'un artiste lors de sa réalisation. En ce sens, on pourrait y « lire » l'âme de l'artiste, car ce qui rend l'autoportrait différent d'un autre portrait est le fait que le peintre et le modèle soient la même et unique personne. Jamais, le peintre ne sera autant en terrain connu qu'avec lui-même en tant que modèle. Chaque jour, nous pouvons croiser notre reflet dans le miroir. Nous vivons avec nous-mêmes et nous connaissons notre corps et nos traits de manière approfondie. Ce facteur de connaissance de soi est donc nécessairement important dans la construction d'un autoportrait qui révélera l'intériorité profonde du Moi.

De même que selon l'article « Self-Portraits as Representation of Self », trois concepts psychologiques s'appliquent à l'autoportrait : « conscience de soi, autoreprésentation et construction sociale du soi »⁵⁶ (Crozier et Greenhaigh, 1988 : 29). Les auteurs expliquent que, selon l'époque à laquelle a été produit l'autoportrait, ce dernier aura des significations différentes à cause des conceptions changeantes par rapport à la relation entre le soi et les conditions sociales et économiques, les idées sur l'apparence et sur la signification d'un portrait (Crozier et Greenhaigh, 1988 : 29). Car l'autoportrait ne nous montre pas seulement ce à quoi l'artiste ressemble, mais également comment l'artiste se voit lui-même, ici et maintenant, et comment il veut que les autres le voient. Comme Louis Marin le souligne, l'autoportrait est « le seul procédé possible pour le peintre lui permettant simultanément de *se voir* et de *se faire* » (Marin, 1977 : 166). En se peignant, le peintre se voit également être. Cela nous place dans une position privilégiée où nous voyons la représentation de l'artiste à travers ses propres yeux. (Kinneir et Piper, 1980 : 15). Il y a une oscillation entre l'objet d'art et le sujet humain dans tout portrait, mais encore plus dans l'autoportrait vu le côté personnel qu'on y accorde. C'est ce qui donne à la toile un fort attrait dans notre imagination.

Une énième explication à la réalisation de l'autoportrait peut encore être énoncée. Celle de l'autoportrait comme travail afin de montrer le style de l'artiste et obtenir ainsi des commandes par des mécènes. C'était une raison moins probable au XIXe siècle⁵⁷ qu'au XVe siècle que de réaliser un autoportrait ayant une signification autographique. Il n'empêche, qu'« en faisant des autoportraits, une combinaison de dextérité manuelle, de talent artistique et

⁵⁶ "Self-awareness, self-presentation, and the social construction of self".

⁵⁷ Quoique tout de même réalisé par Ingres et Courbet.

d'intelligence visuelle est requise »⁵⁸ (Bond et Woodall, 2005 : 43). Sans vouloir nécessairement dire que l'autoportrait est destiné à faire connaître le peintre auprès de mécènes, le fait d'avoir ces qualités permet à l'autoportrait d'être « un échantillon de travail, une déclaration de prouesse, une occasion de frimer, une manière distinctive de faire étalage de sa complétude soignée en vertu que l'artiste et le modèle soit une et même personne »⁵⁹ (Bond et Woodall, 2005 : 43). Parce que le peintre et le modèle ne sont qu'un, l'autoportrait semble dégager un caractère beaucoup plus personnel, comme une petite fenêtre qui s'ouvrirait par laquelle on pourrait apercevoir la personnalité de l'artiste. Et c'est pour cela que plusieurs auteurs ont tendance à considérer que l'autoportrait n'est pas un travail de commande et que le commanditaire n'est autre que l'artiste lui-même. Ou même que tous les autoportraits sont nécessairement la réalité et sont un instant de vérité. Toutefois, certains artistes créeront des autoportraits pour des commandes. Par exemple, la majorité des autoportraits conservés dans la galerie des autoportraits à la Galerie des Offices à Florence ont été commandés par le musée lui-même. D'autres artistes créeront des autoportraits pour démontrer une technique impeccable. Si l'artiste se représente sous des traits agréablement idéalisés, c'est parce qu'il l'a voulu ainsi, afin de répondre à plusieurs critères – extérieur, via la commande, ou personnel. La confrontation avec la réalité sera alors altérée et l'on ne peut plus affirmer catégoriquement que l'autoportrait est un reflet véridique de l'artiste.

D'ailleurs, les autoportraits se multiplieront de plus en plus au XIXe siècle. Les peintres « manifestent pour lui un intérêt soutenu » (Vaisse, 1987 : 105). Des galeries d'autoportraits se sont même développées, dont la plus connue est celle de la collection des Offices de Florence mentionnée ci-haut. Cela rejoint l'idée abordée précédemment d'un autoportrait réalisé pour la postérité. Ces galeries sont destinées à conserver le souvenir des grands peintres, mais également à célébrer leur mémoire (Vaisse, 1987: 106). L'autoportrait a également une fonction commémorative ; c'est-à-dire, selon John Pope-Hennessy, que le portrait et l'autoportrait à la Renaissance sont « consciemment dirigé[s] vers un futur, où les

⁵⁸ "When making self-portraits, a combination of manual dexterity, artistic skill and visual intelligence is required".

⁵⁹ "A sample of work, a declaration of achievement, an occasion for showing off, a distinctive kind of display that has its own neat completeness by virtue of the artist and the sitter being one and the same".

vivants ne seront plus de ce monde »⁶⁰ (Pope-Hennessy, 1966 : 8). L'autoportrait est alors considéré comme une représentation – véridique ou fausse – des caractéristiques identitaires de l'artiste, mais aussi de son statut, et cela dans un objectif de diffusion pour les années futures. En figeant son autoportrait pour la postérité, l'artiste a également le désir d'obtenir la reconnaissance par ses pairs et par les futurs spectateurs qui verront son œuvre. Les artistes ont besoin de communiquer avec la postérité afin d'établir leur identité et leur statut, à la fois d'artiste, mais aussi de créateur.

En réalisant un autoportrait, les artistes attirent le spectateur « dans un échange intime, et à travers cet échange, ils s'assurent de leur immortalité dans le cœur et l'esprit des autres »⁶¹ (Bond et Woodall, 2005 : 31). Mais, il ne faut pas voir dans ces œuvres ce que « Walter Benjamin a déjà remarqué [soit] que “ le portrait ne devient, après quelques générations, pas plus qu'un témoignage de l'art de la personne qui l'a peint” »⁶² (cité par Brillant, 1991 : 151). Cette citation est réductrice de ce que nous pouvons vraiment étudier dans un autoportrait ou un portrait. À travers l'étude de l'*Autoportrait* de Bouguereau, nous étudierons, certes, la manière dont a été peinte l'œuvre, mais ce ne sera point la seule manière de l'analyser. Nous nous concentrerons également sur l'aspect psychologique, social et matrimonial. Nous sommes de l'avis que « l'autoportrait peut littéralement perdre sa signification si l'importance de facteurs tels que le patronage, le style, le statut de la profession, la religion ou si des tendances sociales et économiques sont ignorées »⁶³ (Crozier et Greenhaigh, 1988 : 30). Nous tenterons donc de prouver que l'*Autoportrait* n'est pas un simple témoignage de la manière de peindre de l'artiste et qu'il faut aller au-delà de cette perception. C'est donc avec toutes ces notions et l'approche biographique que nous analyserons l'*Autoportrait* de Bouguereau réalisé en 1879.

⁶⁰ “It was consciously directed to a future when the living would no longer be alive”.

⁶¹ “Into an intimate exchange, and through this exchange they ensure their immortality in the hearts and minds of others”.

⁶² “Walter Benjamin once remarked that ‘the portrait becomes after a few generations no more than a testimony to the art of the person who painted it’ ”. Citation issue de BENJAMIN, Walter (1972). « A Short History of Photography », *Screen 13*, Spring 1972.

⁶³ “The self-portrait literally can lose its meaning if the significance of such factors as patronage, style, status of the profession, religion or wider social and economic trends are ignored”.

2.2 Un autoportrait intime d'un artiste et d'un homme

Si nous venons de voir l'approche avec laquelle nous allons étudier l'*Autoportrait*, nous n'avons pas encore approfondi la composition de la toile. Avant d'aller plus loin dans notre analyse, nous nous attarderons donc à faire une description sommaire de la toile, pour ensuite mettre ces informations en lien avec les concepts explicités précédemment.

Dans son *Autoportrait*, Bouguereau a choisi de se représenter dans une pose solennelle, en buste, le corps de trois quarts et le visage nous faisant face. Son regard perçant rencontre immédiatement le nôtre. L'artiste pose sur un fond sombre dans les teintes de noir, de brun et de taupe – là où la lumière frappe son épaule gauche. Dans le coin gauche supérieur, la signature « W-BOUGUEREAU-1879 » y est apposée (fig. 19). Bouguereau ne réalise pas une quelconque action ; il est plutôt tranquillement posé, sans aucun objet ou accessoire visible. En effet, Bouguereau a choisi de cadrer son autoportrait à la moitié du buste, ce qui rend ses mains invisibles. L'artiste a donc fait le choix de se portraiturer sans les attributs de l'artiste. Cela occasionne que, dans son autoportrait, Bouguereau apparaît comme un bourgeois plutôt que comme un artiste ou un peintre. Bouguereau s'est représenté comme un homme tout à fait ordinaire, portant des vêtements qui ne sont pas ceux de sa vie quotidienne d'artiste, mais portant plutôt « l'habit de cérémonie de la haute bourgeoisie » (Bonnet, 2011 : p.37). Nous avons vu dans le premier chapitre que Bouguereau, lorsqu'il était dans son atelier, portait des vêtements assez simples – chemises, pantoufles, etc. – soit des vêtements d'intérieur dédiés à son activité de peintre. Alors que dans l'*Autoportrait*, celui-ci a revêtu une redingote noire, avec une chemise blanche immaculée et une cravate noire, qui est l'habit porté pour ses sorties officielles. Le même habit que portait, de manière générale, chaque homme de la classe bourgeoise et noble. « L'habit noir, l'uniforme universel de la bourgeoisie était une sorte de seconde peau, dont la rigidité et l'austérité différenciaient fortement l'habillement masculin de l'habillement féminin »⁶⁴ (Balducci, 2011 : 84).

Si nous avons fait l'exercice de regarder la toile, sans avoir vu au préalable le cartel de l'œuvre, nous ne verrions qu'un homme habillé à la manière de la haute bourgeoisie du XIXe

⁶⁴ "The black suit, the universal uniform of the bourgeoisie was a sort of second skin, whose stiffness and austerity strongly differentiated masculine and feminine dress".

siècle. « L'habillement opère dialectiquement pour les artistes ; cela signifie l'ambivalence sociale du statut de l'artiste et de son identité professionnelle en le différenciant subtilement ou, dans quelques cas, en l'assimilant à des modèles plus conventionnels de la bourgeoisie masculine »⁶⁵ (Balducci, 2011 : 84). Il n'y a qu'un seul élément original qui pourrait nous faire questionner sur l'identité de la personne représentée. Il s'agit du « crachat rouge » sur la boutonnière (Bonnet, 2011 : p.37). Cet attribut symbolique est le seul qui peut nous faire questionner sur le fait que l'homme représenté n'est peut-être pas qu'un simple bourgeois. En effet, cette décoration de la Légion d'honneur que Bouguereau a peinte sur sa boutonnière gauche nous démontre que l'homme représenté a accompli quelque chose sortant de l'ordinaire. Ce ne peut donc être que le portrait d'un homme singulier. En effet, Bouguereau a été promu au grade d'officier de la Légion d'honneur trois ans auparavant, soit en 1876. Il était, précédemment, Chevalier de la Légion d'honneur, depuis 1859. En arborant ainsi fièrement la Rosette de la Légion d'honneur sur son autoportrait, Bouguereau démontre sa réussite sociale. Toutefois, en ne se représentant pas en tant que peintre, nous ne pouvons pas affirmer que Bouguereau veut nous montrer qu'il est parvenu à sa réussite sociale en tant qu'artiste. En fait, en ne représentant pas des attributs ou des symboles artistiques, Bouguereau semble plutôt vouloir omettre que c'est grâce à son statut d'artiste qu'il a obtenu des honneurs. L'absence d'outils propre au peintre peut aussi vouloir exprimer la dimension intellectuelle du métier d'artiste. Cela peut être relié à ce qui était abordé dans la partie précédente, soit le besoin de reconnaissance de l'artiste qui n'est pas seulement un exécuteur – un artisan, comme à la Renaissance avec les arts mécaniques –, mais aussi un penseur – un artiste des arts libéraux. Le crachat rouge apparaît comme un signe de la gloire du modèle représenté.

Cet autoportrait pourrait donc être vu comme en étant un pour signifier la gloire de l'artiste. Nous avons vu que depuis sa jeunesse, Bouguereau a réussi son ascension sociale, de fils de marchand à peintre extrêmement reconnu. Sans nécessairement lui prêter des mots qu'il n'a pas dits, il doit retirer un sentiment de fierté de l'homme qu'il est devenu. Sa position sociale n'est pas la même non plus que lorsqu'il était étudiant, dans le début de la vingtaine. Il

⁶⁵ "Dress operated dialectically for artists; it signified the artist's ambivalent social status and professional identity by subtly differentiating him from or, in some instances, assimilating him to more conventional models of bourgeois masculinity".

a acquis avec les années une certaine richesse matérielle et une aisance, ce qui lui permet d'accepter ou non des commandes. Ce mode de vie aisé se ressent dans l'*Autoportrait*, ne serait-ce que par la manière dont il est habillé et coiffé. La manière même dont il est assis et dont il nous regarde suggère la stabilité et l'assurance, avec une touche de rigidité. Toutefois, on ne sent pas non plus qu'il se vante de sa position sociale de la haute bourgeoisie car, son regard est empreint de modestie et la sobriété du tableau contraste avec d'autres portraits où il y a un étalage de richesse.

Une théorie de l'expression en public du XVIIIe et du XIXe siècle a été élaborée par Richard Sennett et l'auteur prend pour point de départ les comportements de la classe bourgeoise citadine. Par exemple, l'apparence extérieure qui s'uniformise (Sennett, 1979 : 29). Les gens cachent leurs émotions, leurs sentiments. Ils deviennent plus réservés et en conséquence moins expressifs (Courtine et Haroche, 1988 : 17-18). Il y aurait donc, selon ces auteurs, une différence entre l'expression qu'un homme va adopter lorsqu'il est seul, ou en famille, et l'expression publique. En considérant que l'*Autoportrait* n'a pas été produit dans le but de rester caché à la vue de tous, il serait plausible que Bouguereau ait choisi de se présenter, en accord avec la citation précédente, de manière sobre et relativement sans émotion afin de convenir aux contraintes sociales de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Les portraits existent dans l'interface entre l'art et la vie sociale et la pression de se conformer aux normes sociales entre dans leur composition parce que l'artiste et le sujet sont impliqués dans le système de valeur de leur société. Cela peut expliquer, en partie, la formalité prévalant aux portraits privés comme un code de bonne conduite, qui reflète les contraintes imposées par les conventions qui gouvernent l'apparence en public et devant des inconnus »⁶⁶ (Brilliant, 1991 : 11).

Cette deuxième citation nous explique justement que les contraintes sociales, qui sont encore très ancrées dans la société du XIXe siècle, indiquent qu'il y a une certaine manière de se représenter. Bouguereau, ayant poursuivi le parcours de l'enseignement traditionnel, se

⁶⁶ "Portraits exist at the interface between art and social life and the pressure to conform to social norms enters into their composition because both the artist and the subject are enmeshed in the value system of their society. This may explain, in part, the prevalent formality of private portraits as a code of right behaviour, reflecting the constraints imposed by the conventions that govern one's appearance in public and before strangers".

conforme à cette approche du portrait où le modèle se doit d'être respectable face aux contraintes sociales de l'époque.

En regardant l'aspect physique de Bouguereau – ses vêtements, ses cheveux et sa barbe bien entretenus –, nous pouvons déjà voir quelques-unes des conventions sociales de la bourgeoisie du XIXe siècle. Nous nous concentrerons pour l'instant à l'analyse de cette description physique qui a été faite de l'*Autoportrait* de Bouguereau, notamment dans le rapport de l'audioguide du Musée des beaux-arts de Montréal. On peut y lire la description des toiles numéro 8 et 9, soit l'*Autoportrait* et le *Portrait d'Elizabeth Gardner* par William Bouguereau. Nous n'aborderons cependant le *Portrait d'Elizabeth Gardner* en relation avec l'*Autoportrait* que dans la prochaine partie. Le rapport nous dit que « Bouguereau a 54 ans et se tient fier : la constitution saine, les cheveux blond-blanc, et un léger embonpoint bourgeois suggérant discrètement le succès »⁶⁷ (*Rapport de l'audioguide*, 1984 : 13). En regardant de plus proche certains détails de cette œuvre, nous pouvons noter avec quelle acuité Bouguereau a réalisé sa barbe et ses cheveux. Ces éléments sont exceptionnels par leur technicité et leur finesse. C'est grâce à cette maîtrise technique de la part de l'artiste que nous pouvons constater, en examinant la mise en place de ses cheveux, son habit, sa barbe bien taillée, que Bouguereau ressemble en fait plus à un fonctionnaire qu'à un artiste. L'*Autoportrait* pourrait alors être considéré comme le reflet de son aspiration sociale. Quant à la dernière partie de la phrase par rapport à son succès ; cela vient valider ce qui a été dit précédemment. Par son aspect général, Bouguereau a également le teint et le regard d'un homme en santé. Avec les événements qui lui sont arrivés depuis 1877, soit la mort de sa femme et de deux de ses enfants, Bouguereau aurait pu choisir de se représenter avec des traits durcis, un visage plus tourmenté, un visage plus altéré ou plus ridé en conséquence de son âge. Mais il a plutôt choisi de se représenter avec les traits paisibles. Nous n'irons tout de même pas jusqu'à dire qu'il semble léger et heureux. En fait, comme le remarque Yves Calmégane, rares sont les peintres qui se représentent dans leurs autoportraits souriants ou légers (Calmégane, 2006 : 9). L'artiste s'est réellement représenté dans la force de l'âge, en homme d'expérience. Mais, on sent tout de même une rigidité sous-jacente et une expression de l'autorité expliquée en partie par la

⁶⁷ "Bouguereau is 54 and stands proud: healthy complexion, whitish blond hair, and slight bourgeois stoutness discreetly suggesting success".

citation suivante. « La plupart des portraits montrent une rigidité formelle, un degré intensifié de sang-froid qui répondent à la formalité de la situation de réaliser un portrait. [...] Les portraits de personnes qui occupent une position signifiante dans l'œil du public – homme d'État, intellectuels, artistes, héros de guerres, et champions reconnus – supportent habituellement le chef d'accusation de leur rôle public “exemplaire” ; ils offrent des images d'hommes et de femmes sérieux, méritant le respect »⁶⁸ (Brilliant, 1991 : 10). À l'égal de la majorité des peintres académiques de la deuxième moitié du XIXe siècle, Bouguereau, depuis le début de sa carrière, cherche notamment le respect de l'Académie, de ses pairs, mais aussi de la société en général – patrons, acheteurs et spectateurs. Donc, si nous considérons que le *Autoportrait* de 1879 allait être vu par plusieurs personnes, Bouguereau, conscient de l'image qu'il doit projeter de lui en tant qu'homme public, a décidé de se représenter avec cette formalité et cette rigidité.

Toutefois, il faut faire entrer en compte une autre information afin de mieux comprendre la manière dont Bouguereau s'est représenté dans son autoportrait. Bien qu'il ne soit pas destiné à être caché, il n'était pas non plus destiné aux yeux de tous. Seulement à ceux de sa fiancée, Elizabeth Gardner, et des gens qui viendront la visiter dans son appartement. En tant qu'artiste reconnue, maintes fois exposée lors des Salons, Gardner utilisait son appartement afin de recevoir ses amis et connaissances, mais aussi des journalistes, des critiques et des collègues artistes. Donc, on peut aussi assumer qu'une part de la décision de Bouguereau a été de faire un autoportrait à la fois pas trop intime pour être vu par les visiteurs d'Elizabeth Gardner, mais tout de même assez intime et personnel considérant que la destinataire du tableau n'était autre que sa fiancée. Par conséquent, Bouguereau a utilisé une approche différente et plus intime grâce au cadrage. Il a décidé d'utiliser un cadrage très resserré lorsqu'il s'agit de portraits ou d'autoportraits plus intimes. Par exemple, si nous regardons le *Portrait d'Elizabeth Gardner* (fig. 20) et le *Portrait de la femme de l'artiste* (fig. 10) en comparaison avec les portraits de Monsieur Boucicaut (fig. 5), de la Comtesse de

⁶⁸ “Most portraits exhibit a formal stillness, a heightened degree of self-composure that responds to the formality of the portrait-making situation [...] Portraits of persons who occupy significant positions in the public eye –statesmen, intellectuals, creative artists, war heroes, and approved champions – usually bear the gravamen of their ‘exemplary’ public roles ; they offer up images of serious men and women, worthy of respect, persons who should be taken equally seriously by the viewing audience”.

Cambacérés (fig. 8), de Madame de Deseilligny (fig. 7), nous constatons que ces derniers sont différents. D'un, les deux portraits féminins sont placés dans un décor. Et de deux, les portraits ne sont pas coupés à peine plus bas que les épaules. Dans les portraits mentionnés ci-haut, résultant de commandes, nous voyons les modèles en pied ou assis, ce qui nous permet de voir leurs mains. Les portraits qui sont plus intimes, soit l'*Autoportrait* et les portraits de sa première femme et de sa fiancée en 1879, nous permettent de pénétrer plus profondément dans l'expression du visage et ne mettent l'accent sur rien d'autre. Un fond sombre et pas de mains apparentes pour nous distraire. Bref, que le visage en gros plan à contempler.

L'*Autoportrait* reste toujours aussi formel. Mais par le choix du cadrage adopté, il semble être de nature plus intime. Cela instaure un semblant d'intimité entre le spectateur et l'artiste représenté sur la toile. De plus, c'est la fonction même du portrait que de traverser les âges. Et grâce à cet autoportrait, où Bouguereau semble si proche de nous, on pourrait presque parvenir à croire qu'on le connaît. Malgré que Bouguereau ne soit pas perçu comme un portraitiste de prime abord, celui-ci a exécuté son tableau de manière à nous faire croire à une certaine vérité et à une connaissance du modèle représenté, soit lui-même. Il n'en reste pas moins que c'est un immense défi pour l'artiste que de se peindre soi-même. Montaigne a écrit « Il n'est description pareille en difficulté à la description de soy-mesmes »⁶⁹ (Woods-Marsden, 1998 : 25). Il s'agit d'un acte complexe de contemplation et c'est une tâche intime qui implique une investigation sur soi (Koortbojian, 1992 : 7). C'est donc, comme nous l'avons vu dans la première partie, une représentation d'un état psychologique. Un autoportrait, tel que celui qu'a réalisé Bouguereau, nécessite de faire une synthèse entre le corps – l'image physique projetée dans un miroir - et l'âme de l'artiste – la vision que l'artiste a de lui-même.

L'artiste a choisi de ne pas se représenter dans un espace en profondeur, soit une pièce ou en extérieur. Il serait plus que probable que Bouguereau ait peint son autoportrait dans son atelier, assis. La lumière vient éclairer le côté gauche du visage. Elle provient d'une source extérieure qui éclaire du haut vers le bas du visage. Il pourrait donc s'agir d'une lumière naturelle provenant d'une fenêtre. Nous savons que Bouguereau possédait son atelier au 75,

⁶⁹ La citation provient de Regosin, 1977 :189. Regosin a issu la citation de Montaigne de son œuvre *Essais*, écrit en 1595.

rue Notre-Dame-des-Champs. Un hôtel particulier qu'il s'était fait construire afin d'y aménager avec sa famille et pour y faire son atelier. D'ailleurs selon les différents artistes, amis et journalistes qui le visitaient, nous savons que Bouguereau travaillait assis. Donc considérant que les fenêtres des bâtiments construits au Second Empire sont très hautes pour laisser rentrer un maximum de lumière, la source de lumière de l'atelier – situé au dernier étage – doit être naturelle et provenant d'une fenêtre éclairant en hauteur. Cela expliquerait pourquoi seulement la partie basse de son visage et son épaule droite sont dans l'ombre. Le fond arrière sur lequel Bouguereau pose est sobre et il y a peu à en dire. Paul Eudel dans son article « Les ateliers des peintres : William Bouguereau » en 1888 décrit l'atelier du peintre en disant que c'était décevant, qu'il n'y avait rien d'élégant comme dans d'autres ateliers de peintres qui étaient somptueusement décorés (fig. 21). On constatait que c'était une place dédiée au travail constant et couverte de vieilles tapisseries (Eudel, 1888). Donc Bouguereau n'a pas choisi non plus de se représenter dans son atelier, mais plutôt dans un endroit indéterminé et sombre. C'est avec un tel fond que Bouguereau nous permet de nous concentrer de manière principale sur son visage, et en second lieu sur son habit. Le spectateur parvient à mieux focaliser sur lui, car, le visage montre qui nous sommes. Ainsi, nous constatons qu'un fond sombre peut être très effectif, car Bouguereau cause l'émergence du visage pâle sur le fond qui est plus foncé. « L'éclat de la peau, le ton bleuté des veines et le brillant de l'œil se combinent pour produire l'effet désiré »⁷⁰ qui permet au spectateur de se perdre dans la contemplation de la toile (Cavalli-Björkman, 2001 : 86). Bouguereau regarde directement le spectateur. Son regard est perçant et profond, et c'est le seul élément qui semble animé dans le tableau. Pour ce qui est de sa posture, il est au centre et très rigide. On ne peut donc pas dire qu'il a cherché à se positionner d'une manière à créer un effet dynamique dans le tableau. Ce ne sont pas non plus les couleurs qui viennent animer l'œuvre. *L'Autoportrait* est peint de manière assez monochrome : noir, blanc, gris, beige. Il n'y a qu'avec la carnation de la peau qu'il y a vraiment plusieurs teintes différentes, ce qui crée un rendu plus naturaliste. Sans la rosette rouge à la boutonnière, il n'y aurait rien pour déconcentrer le regard du visage de l'artiste. En fait, tout le tableau semble reposer sur le contact du regard de l'artiste avec celui du spectateur.

⁷⁰ "The lustre of the skin, the bluish tone of the veins and the gleaming eyes combine to produce the desired effects".

En prenant compte la production artistique de Bouguereau, nous pouvons constater qu'avec l'*Autoportrait*, l'artiste adopte un style plus direct et dépouillé d'accessoire. Sa maîtrise des couleurs et des tons, de la représentation de la chair et des textures sont fidèles à sa technique. Le fait que l'œuvre soit une huile sur toile permet une connexion plus intime et rend l'aspect de la chair plus naturel. « La peinture à l'huile encadrée, avec sa surface brillante a une affinité avec le miroir encadré qu'aucun autre médium ne peut répliqué autant [et] qui est compatible avec la représentation de la chair »⁷¹ (Bond et Woodall, 2005 : 36-37). Sans cette maîtrise technique totale, nous ne parviendrions sans doute pas à nous basculer dans le tableau aussi facilement. Mais dans l'*Autoportrait*, il n'y a rien de superflu et Bouguereau garde la composition à un strict minimum. Il se concentre sur le rendu précis de la figure et il porte une attention toute particulière au détail du visage (*French Nineteenth century oil sketches*, 1978 :19).

2.3 Autour de l'Autoportrait : le dessin préparatoire et le Portrait d'Elizabeth Gardner

Pour Bouguereau, « la peinture était basée sur le principe académique que le dessin précis était le fondement du bon art »⁷² (Pearo, 2002 : 293). De son enseignement académique qu'il avait lui-même reçu, à celui qu'il donnait à ses élèves – tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre – nous connaissons l'importance du dessin chez Bouguereau. Des centaines de dessins ont été réalisés par l'artiste afin d'être utilisés comme étude pour ces œuvres. Mais nous en trouvons aussi sous une forme plus achevée quand il s'agit des dessins préparatoires. Chaque toile de l'artiste était précédée d'un ou plusieurs dessins préparatoires. Plusieurs ont été perdus au fil du temps, mais nous avons eu la chance que le dessin préparatoire pour l'*Autoportrait* de 1879 (fig. 22) n'ait pas été endommagé ou égaré. Ce dernier, réalisé vers 1879, a été réuni avec l'œuvre peinte en 2012 au Musée des beaux-arts de Montréal. Il a été dessiné à la craie, avec des rehauts de blanc sur un papier beige. Il est signé W. Bouguereau

⁷¹ “The framed oil painting with its glossy surface has an affinity with the framed mirror that no other medium can quite replicate. [...] that is so compatible with the representation of flesh”.

⁷² “Painting were based on the academic principle that accurate drawing was the foundation of good art”.

dans le coin inférieur droit⁷³ et mesure 44,7 x 32,4 cm, soit presque la même grandeur que l'*Autoportrait* qui mesure 46 x 38 cm. Nous tenons d'ailleurs à remarquer la très bonne conservation du dessin.

Dans la Revue *M* du Musée des beaux-arts de Montréal, on peut y lire que l'examen comparé de l'œuvre sur papier et de l'œuvre peinte révèle que le dessin est bel et bien une étude préparatoire à l'*Autoportrait* de 1879. Le dessin est remarquablement raffiné et il fournit des détails et des indices sur la genèse du tableau. Très achevée, l'œuvre dessinée montre des rehauts de blanc dans la chevelure, sur la barbe et le visage. Toutefois, l'oreille gauche, dessinée d'un trait, n'est pas à son stade final et ressemble plus à une étude (Goldfarb et Trinque, 2014 : 15). Avant d'acquérir le dessin préparatoire, une étude comparative a été effectuée avec l'*Autoportrait* peint accroché au Musée des beaux-arts de Montréal. Comme on peut le constater, les deux figures ont la même pose, l'habillement est sensiblement pareil⁷⁴, ainsi que les traits et la chevelure.

Toutefois, l'*Autoportrait* peint se distingue de l'*Autoportrait* dessiné de la manière suivante: « dans le nœud de cravate flou – que l'artiste a manifestement retravaillé sur papier – et dans le col de la veste qui, dans la peinture, apparaît moins lâche (la veste ayant été sans doute boutonnée) » (Goldfarb et Trinque, 2014 : 15). Ces détails moins achevés de l'habillement sont compréhensibles considérant que c'est un dessin préparatoire. De plus, ce ne sont pas d'énormes différences en comparaison à la peinture. Cependant, c'est l'attitude du visage qui est la plus frappante : « l'expression austère du visage a été adoucie, la bouche n'arbore plus ce rictus, les lèvres sont moins serrées et le regard de l'artiste paraît moins sévère. L'esquisse renvoie l'image de l'homme au travail, dont la nerveuse concentration perceptible dans le dessin est gommée dans la peinture » (Goldfarb et Trinque, 2014 : 15). La comparaison côte à côte des deux *Autoportraits* (fig. 23A et 23B) montre bien cette différence entre les deux expressions faciales. On ressent plus dans son regard aux sourcils froncés de

⁷³ Déjà au niveau de la signature nous pouvons remarquer une différence notable entre l'œuvre peinte et le dessin préparatoire. Celle sur la toile est la signature publique de Bouguereau, celle qu'il apposait sur ses œuvres finies. Tandis que la signature sur le dessin préparatoire est plus fluide, moins rigide et sans doute sa signature privée qu'il utilisait dans la vie de tous les jours. Ainsi avant même d'analyser leur composition, nous pouvons constater qu'il y a une ambivalence entre les deux œuvres.

⁷⁴ Que ce soit le veston, la cravate ou même le crachat rouge.

l'autorité et même de la sévérité. Sur le dessin, les yeux de Bouguereau ne sont pas traités de la même façon, son œil droit est plus pâle que son œil gauche qui est quasiment noir. Cette technique utilisée par Bouguereau crée une fixation étrange. Toutefois, l'avantage du dessin, c'est qu'il permet « une approche franche et sans prétention, car la plupart ne sont pas faits pour être exposés »⁷⁵ (Kinneir et Piper, 1980 : 14). On ressent vraiment un esprit de concentration qui se dégage, tel que l'a indiqué les deux auteurs de l'article paru dans la revue *M du Musée*. Mais on ne sent pas du tout le sentiment de détente qui aurait pu résulter d'un dessin préparatoire. On sent une rigidité propre aux peintres au travail. Une rigidité que Bouguereau ne voulait sûrement pas faire passer dans son œuvre finale qui est destinée à sa fiancée. D'où le fait qu'il a adouci ses traits dans l'*Autoportrait* peint. Malgré la rigidité qui se dégage du dessin de l'*Autoportrait*, on ne peut ôter à Bouguereau la maîtrise technique avec laquelle il parvient à réaliser ce dessin préparatoire. Comme Merwin Bannister l'a écrit, « son dessin est presque parfait. Les fautes qu'on pourrait voir dans sa ligne semblent être délibérées »⁷⁶ (Bannister, 1907 : 506).

D'après le catalogue *The Artist by himself*, il faudrait considérer l'autoportrait dessiné comme étant l'autoreprésentation dans son sens le plus vrai (Kinneir et Piper, 1980 : 15). Et cela apparaît comme étant une possibilité, car si l'on compare l'*Autoportrait* peint et l'*Autoportrait* dessiné de Bouguereau, l'artiste a décidé d'idéaliser son dessin préparatoire pour le rendre moins sévère dans sa version finale peinte⁷⁷. Bouguereau a préféré « composer » son visage de manière à le rendre plus aimable et pour « n'y présenter rien de sévère, ni d'affecté; rien d'emporté et rien de mélancolique non plus » (Courtine et Haroche, 1988 : 223).

⁷⁵ "Directness of approach and unpretentiousness, for most of them are not done for exhibition".

⁷⁶ "His drawing is well-nigh perfect. What faults we may see in his line seem to be deliberate".

⁷⁷ On pourrait aussi se demander si l'artiste n'aurait pas fait exprès de rendre son dessin plus sévère qu'il ne l'est en réalité tandis que l'*Autoportrait* peint serait son véritable aspect. Selon notre étude, nous constatons que le dessin préparatoire étant celui qui a été réalisé en premier, il est plus probable que c'est la toile qui ait subi une idéalisation. Le contexte de l'offre de l'autoportrait peint à sa fiancée versus un dessin préparatoire qui n'était probablement pas destiné à être vu, semble aussi indiquer que c'est l'*Autoportrait* peint qui a été adouci plutôt que le dessin qui a été sévi.

Mais l'*Autoportrait* de William Bouguereau ne serait être complètement analysé si nous ne le mettions pas en relation avec son pendant, soit le *Portrait d'Elizabeth Gardner*. Certes, Bouguereau peignit son autoportrait, mais il ne le peignit pas dans le désir de l'exposer au Salon ou parce qu'il en avait reçu une commande – comme ce fut le cas pour ses deux autoportraits de 1895. Il le peignit dans le but de l'offrir à sa fiancée et en ce sens, l'*Autoportrait* peut être perçu d'une tout autre manière.

Fiancés secrètement depuis décembre 1877, Bouguereau et Gardner ont officialisé les fiançailles de manière très discrète en 1879. Afin de souligner cet engagement, Bouguereau offrit comme cadeau de fiançailles à Elizabeth Gardner, son portrait ainsi que son autoportrait. Les deux œuvres ont donc été créées pour être ensemble. Les œuvres ont sensiblement la même grandeur, soit 46 x 38 cm pour l'autoportrait de Bouguereau et 45 x 38 cm pour le portrait de Gardner. Aussi, Bouguereau a utilisé le même cadrage rapproché, en présentant les deux figures en buste, cadrées au milieu de la poitrine. On peut également remarquer en voyant les œuvres côte à côte (fig. 24A et 24B) que les deux figures se répondent par leur composition. Le corps de Gardner est dirigé vers notre droite, tandis que le corps de Bouguereau est dirigé vers notre gauche.

Selon la description inscrite dans le passeport d'Elizabeth Gardner⁷⁸, elle mesurait cinq pieds et deux pouces, avait les cheveux bruns et les yeux gris, un teint clair, un visage ovale, un gros nez, une large bouche, un petit menton et un front assez haut (Pearo, 1997 : 3). Cette description est largement vérifiable auprès de photographies qui sont connues de Gardner (fig. 25 et 26). Pour ce qui est de la couleur de ses yeux et de sa carnation, nous pouvons nous baser à la fois sur le portrait de Bouguereau, mais aussi sur le portrait que Lenoir a fait de Gardner en 1895 (fig. 27). Excepté au niveau des yeux et du regard, nous pouvons retrouver les mêmes traits dans les deux portraits. Soit la forme du visage, la couleur des cheveux, le nez et la bouche ainsi que le front et le menton. Évidemment, le cadrage n'est pas du tout le même, mais le but n'est pas ici d'analyser la différence entre les deux toiles, mais plutôt de valider la ressemblance entre les photographies de Gardner et les œuvres peintes où elle est représentée. Aucune mention n'a été faite par Gardner ou un contemporain par rapport à l'existence d'un

⁷⁸ Au moment de peindre ses deux œuvres, Gardner est de douze années plus jeune que Bouguereau, elle a donc 42 ans.

autoportrait réalisé par Gardner. Nous ne pouvons donc pas aborder la question de la manière dont se percevait Elizabeth Gardner. Nous pouvons seulement nous appuyer sur les photographies et les deux œuvres qui la représentent.

Le *Portrait d'Elizabeth Gardner* représente la fiancée de l'artiste de trois quarts et le visage tourné vers le spectateur, mais dont le regard est fuyant. Celle-ci regarde vers la gauche, hors champ du tableau, et non vers le spectateur. En cela, le portrait contraste déjà avec l'*Autoportrait* de Bouguereau qui opère un contact direct avec le spectateur. Bouguereau a adopté une même sobriété pour le portrait de sa fiancée que pour son autoportrait. Les vêtements sont dans des teintes monochromes rappelant le fond sobre du tableau. Les seuls deux accents de brillance venant interpeller notre regard sont les deux bijoux en camée que Gardner porte à l'oreille et à l'encolure de sa blouse. Il y a une plus grande recherche dans les détails au niveau de l'encolure du veston de la robe d'Elizabeth – avec les broderies tissées de fil jaune – et du jabot en dentelle de la blouse. La texture vaporeuse de la blouse contraste avec l'habillement très sobre de Bouguereau. Pour une femme appartenant à la bourgeoisie du XIXe siècle se faisant faire son portrait, son habillement et ses bijoux restent sobres. Sa coiffure est aussi très modeste, avec seulement quelques petites boucles tombant sur son front. Ses yeux gris clair contrastent avec ses sourcils presque inexistantes et la carnation d'un blanc très pâle quasiment bleuté, et du rosé de ses joues, de son nez et de ses lèvres. Côte à côte avec l'*Autoportrait* de Bouguereau, le visage d'Elizabeth est beaucoup plus délicat et prend beaucoup moins de place sur la surface de la toile. Le portrait de Gardner semble d'ailleurs plus froid que celui de Bouguereau, lequel a utilisé pour sa carnation des teintes plus chaudes.

Les deux portraits ayant été réalisés pour sa fiancée, ceux-ci revêtent un caractère d'autant plus intime et personnel. Nous avons déjà étudié dans le premier chapitre la relation qu'entretenaient Bouguereau et Gardner. Nous avons vu que celle-ci était basée sur la complicité et sur leur travail en tant qu'artiste, mais aussi en tant qu'élève et maître. Cette relation professionnelle et personnelle qui durait depuis plusieurs années a permis de créer des liens forts entre Elizabeth et William. Il était son mentor et son conseiller et cette relation leur permettait d'avoir la proximité et la familiarité particulière aux maîtres et élèves. Ainsi lorsque Bouguereau réalisa le portrait de sa fiancée, il la connaissait depuis plusieurs années. Il connaissait ses traits, sa personnalité, son caractère, bref, tout ce qui peut contribuer à réaliser

un portrait avec acuité. Mais l'*Autoportrait* de Bouguereau, comparé au *Portrait d'Elizabeth Gardner* semble empreint d'une certaine sagesse et de bienveillance. Tandis que celui de Gardner apparaît comme plus grave et sérieux (*Rapport de l'audioguide*, 1984 : 13). Tout cela n'a lieu pourtant que dans le regard. En regardant les deux portraits dans les yeux, nous voyons une différence. Cela repose principalement sur le fait que Gardner ne regarde pas le spectateur, malgré le fait qu'elle esquisse un léger demi-sourire. Tandis que Bouguereau, bien que le bas de son visage soit froid et plus autoritaire que celui de Gardner, ses yeux regardent le spectateur et un sentiment différent en émane. Nous permettrions-nous de tomber dans le kitsch en disant que dans son *Autoportrait*, Bouguereau a désiré se représenter tel un soupirant. Considérant que les deux toiles sont des cadeaux de fiançailles, Bouguereau aurait pu désirer qu'un certain sentiment d'amour ou du moins d'affection transparaisse dans son *Autoportrait*. D'après le catalogue *In the Studios of Paris : William Bouguereau & his American Students*, « William Bouguereau cherche à “capturer l'intellect”⁷⁹ de ses modèles »⁸⁰ (Peck, 2006, p.96). Et c'est exactement ce qu'il fait avec le *Portrait d'Elizabeth Gardner*. Dans la description du portrait de sa fiancée, il est écrit que « le portrait que Bouguereau a peint reflète son admiration pour l'intelligence »⁸¹ ainsi que son attitude discrète (Peck, 2006 : 96).

C'est une coutume ancienne de donner un autoportrait ou un portrait de la personne à sa fiancée. Durer fut peut-être l'un des premiers, avec son *Autoportrait* de 1493 (fig. 28), à offrir ce cadeau d'engagement à sa fiancée, Agnès (West, 2004 : 167). Chronologiquement plus proche de Bouguereau, Ingres offrit à Madeleine Chapelle, sa future femme, le portrait de cette dernière vers 1814 (fig. 29). On y retrouve également un sentiment d'intimité provenant du fait que le portrait était réservé seulement aux yeux d'Ingres et de sa fiancée (Tinterow & Conisbee, 1999 154). Madeleine Chapelle apparaît le visage paisible et souriant. Son regard tendre entre en contact avec celui du spectateur. Tout comme les deux portraits de Bouguereau qui nous intéressent, le fond est sombre et l'ensemble est assez monochrome et ne cherche pas à attirer l'attention sur autre chose que la figure centrale. Il en va de même pour Bouguereau

⁷⁹ Paul Boutigny, « Salon de 1901 ; Les artistes critiques par eux-mêmes », *Cocorico* 15 (May 15, 1901), p.78

⁸⁰ “William Bouguereau sought “to capture the intellect” of his sitters”.

⁸¹ “The portrait Bouguereau painted reflects his admiration for his fiancée’s intelligence”.

quand nous regardons ses deux portraits. Les deux artistes préférèrent aller au-delà de la représentation de vêtements flamboyants ou d'un intérieur richement décoré, pour nous permettre de nous concentrer sur les « mouvements de l'esprit » (Pope-Hennessy, 1966 : 101).

L'*Autoportrait* et le *Portrait d'Elizabeth Gardner* n'ont pas seulement été réalisés pour être ensemble, ils ont aussi été créés dans le but de rester ensemble dans un endroit privé, soit la demeure d'Elizabeth Gardner. Dans un article de 1887, « Miss Gardner and Her Works », publié dans le *Exeter Newsletter*, nous pouvons lire : « La maison de Miss Gardner à Paris en est une jolie et plaisante et ses pièces privées et son atelier sont agréablement et artistiquement fournis [...] Dans son petit salon se trouve son portrait, peint par son maître et ami, M. Bouguereau »⁸² (Pearo, 2002 : 222). Dans l'article, aucune mention n'est faite de l'*Autoportrait* de Bouguereau. Toutefois, nous savons que le *Portrait d'Elizabeth Gardner* était conservé dans son petit salon où elle recevait ses invités. Nous pouvons donc déduire, soit que l'*Autoportrait* était à ces côtés, considérant que les deux sont restés ensemble, soit que l'*Autoportrait* était accroché dans une pièce voisine, vu qu'aucune mention n'en est faite dans l'article. Gardner n'était pas encore mariée avec l'artiste en 1879, ni en 1887 au moment de l'article. Accrocher un portrait de ce dernier dans une pièce où des visiteurs auraient pu le voir aurait certainement fait fuser les commentaires. Cependant, nous savons par les archives du Musée des beaux-arts de Montréal, que les deux portraits sont restés en la possession d'Elizabeth Gardner, jusqu'à la mort de cette dernière, en 1922. En 1896, année de leur mariage, Gardner déménagea dans l'appartement de Bouguereau, les deux portraits ont sans doute suivi Gardner. Il serait donc très probable qu'ils aient été accrochés dans l'appartement du couple, et qu'ils le restèrent jusqu'à la mort de Gardner, car en décédant, Bouguereau lui laissa une rente de 25 000 francs par année, ainsi que l'appartement et l'atelier pour qu'elle y vive. Elle y resta donc dix-sept ans, jusqu'à sa quatre-vingt-quatrième année. À sa mort, les deux tableaux furent légués aux descendants d'Elizabeth Gardner. Nous retrouvons ensuite leurs traces dans les documents de ventes aux enchères de la galerie Drouot Rive gauche, de l'année 1979, où les portraits ont été mis en vente au même moment. Il serait donc juste de supposer que jusqu'en 1979, les tableaux sont restés ensemble chez les descendants de

⁸² "Miss Gardner's Paris house is a pleasant and pretty one and her private rooms and atelier are artistically and agreeably furnished. [...] In her parlor is her own portrait, painted by her master and friend, M. Bouguereau".

Gardner. Malheureusement, les tableaux furent séparés lors de cette vente, après avoir passé précisément cent ans ensemble.

Les autoportraits sont donc, en un sens, « porteurs du souvenir des personnages représentés » (Beyer, 2003 : 16). Cette citation s'applique tout à fait à l'*Autoportrait*. En effet, l'*Autoportrait* ayant été offert à Elizabeth Gardner ; il est adressé à elle, et à personne d'autre. Lorsque Bouguereau décéda en 1905, l'*Autoportrait* révéla une fonction qu'il n'avait pas auparavant. En regardant l'*Autoportrait*, l'œuvre est désormais le témoignage d'une absence et l'expression d'une nostalgie (Pommier, 1998 : 20). En décidant de fixer ses traits et ceux de sa fiancée, Bouguereau a permis à lui-même et à Elizabeth Gardner de suspendre leur histoire dans le temps et d'acquérir un statut intemporel. Ici, l'*Autoportrait* se voulait donc d'avoir une fonction commémorative, et qui permettrait de se rappeler un événement particulier, celui de leur engagement (Koortbojian, 1992 : 35). Cet *Autoportrait* et ce *Portrait d'Elizabeth Gardner* permettaient de préserver l'image vivante d'un moment cher aux deux modèles. L'œuvre devient donc une effigie qui « pallie le défaut de la personne qu'elle représente » (Payot, 1997 : 9).

Au moment où il peignit son *Autoportrait*, Bouguereau n'est pas le même homme que dans sa jeunesse, ni le même qui peignit en 1895 deux autoportraits à l'âge de 70 ans. Il décide de s'immortaliser à un moment particulier de sa vie. C'est une révélation, à un moment fixe de sa vie, de ce qu'il est et de son bonheur marital. C'est parce que nous connaissons le contexte que nous savons que Bouguereau vivait un moment particulier dû à ces fiançailles. Pourtant, est-ce si apparent ? Imaginons que nous ne connaissons pas le contexte de cet *Autoportrait*. Alors, pourrions-nous vraiment déceler cette petite lueur de bonheur bienveillant dans le regard ? Non, il semble en fait plutôt impassible. On voit que « le modèle respire et pense, mais ne se livre pas. Il n'a aucune intention de communiquer avec le spectateur » (Theisz, 1996 : 60-61). Bouguereau n'a pas ici l'intention de montrer une quelconque émotion, toutefois sa concentration est visible, notamment dans le dessin.

2.4 Dans une technique traditionnelle et académique de portraiture

Jusqu'à présent, nous nous sommes concentrés sur l'étude de l'*Autoportrait*, autant au niveau formel qu'au niveau idéologique, et sur deux œuvres étroitement liées à notre sujet d'étude, soit le *Portrait d'Elizabeth Gardner* et le dessin préparatoire. Toutefois, il est important de placer Bouguereau dans son siècle, pour comprendre quel est son statut en tant qu'artiste par rapport aux peintres issus de la même tradition académique que lui⁸³.

Bouguereau a suivi le parcours classique et traditionnel du peintre en allant à l'École des beaux-arts, en gagnant le Prix de Rome et en allant passer trois ans en Italie pour y apprendre l'art des maîtres anciens. Durant ses études, Bouguereau, comme n'importe quels autres peintres ayant suivi ce parcours académique, acquit des dettes artistiques envers les maîtres de la Renaissance, les peintres du XVIIe siècle français, mais également plus proche de lui, de David et d'Ingres.

⁸³ Afin de ne pas se perdre dans les concepts d'académisme et d'art officiel, j'ai décidé d'inclure ici une citation de Charles Pearo, issu de sa thèse *Elizabeth Jane Gardner : Tracing the Construction of Artistic identity* (2002). Je trouve cette citation éclairante pour connaître la perception de Bouguereau et de Gardner de leur art : « Descriptive adjectives such as academic, official, *pompier*, salon, placed before the word "art" have often been used interchangeably. Add to the list bourgeois realism, photo realism, academic realism and kitsch to confuse matters. The fact that William Bouguereau is considered a *pompier* artist *par excellence* calls for a certain positioning of Elizabeth Gardner both in relation to these stylistic tendencies and to the terms themselves. [...] For instance, "official art" as an all embracing term is inadequate simply because what was official in one period was not in another. Even within the second half of the nineteenth century, there were important shifts in what was perceived as official. [...] Bourgeois or Photo Realism have been used on a limited basis; they too are subject to misinterpretation. In fact, all the above terms have "travelled," to a certain degree. Their meanings vary depending on the period in which they are used, the context, and the objectives of the writer. Two terms, *Academic* and *Pompier*, are retained in this discussion because they were used by contemporaries in reference to the art of Bouguereau and Gardner. In order to clarify differences between the two in relation to the works discussed, some background information is helpful. [...] *Pompier* art, in the second half of the nineteenth century, was academic in its official attachment to the state and its recognized institutions. It was academic in its attachment to pictorial traditions: history, the nude, mythology, Greco-Roman inspiration, slick surface finish, a fixed ideal of beauty, and an ambitious style. [...] In reviewing manuscripts by Gardner and Bouguereau it has proven impossible, for lack of examples to construct a lexicon of stylistic terms they used to describe their own art. Certainly the term "*pompier*" would not have been an option. On occasion Gardner referred to the style as "*delicate art*", and Bouguereau spoke of a "*classical*" technique, but for the most part it was, for them, the only art. It represented the canon of artistic instruction and dominated the taste of patrons and dealers for the better part of the second half of the nineteenth century.» p.262-267

Dans la prochaine citation, Bonnet mentionne la carrière artistique de trois peintres qui évoluèrent sensiblement dans les mêmes années, soit Bouguereau, Baudry et Lenepveu. Ces trois artistes ont suivi la même formation académique, mais nous pouvons constater que même si tous les trois étaient dans le même cercle académique, tous n'ont pas évolué de la même manière.

La diversité de leurs carrières, même si elles furent toutes trois conduites dans les cercles officiels, atteste cependant qu'une telle formation ne déterminait pas, par elle-même, un style particulier, mais autorisait dans une certaine mesure la diversité formelle et thématique, aussi bien qu'elle ouvrait sur des stratégies professionnelles et divergentes (Bonnet, 2007 : 34).

Le but de cette citation est de montrer que oui, Bouguereau a suivi un parcours académique strict, mais que cela ne fait pas de lui un artiste n'ayant subi aucune transformation individuelle par après, comme certains critiques le laissent sous-entendre. Bouguereau, tout comme ses contemporains, s'inscrit dans une tradition vieille de plusieurs siècles en ce qui concerne les autoportraits. Il est vrai que comparé à plusieurs artistes qui vécurent et menèrent leur carrière dans la deuxième moitié du XIXe siècle, il n'a pas fait partie de l'avant-garde. Toutefois, il faut comprendre et assimiler que depuis le XVIIIe siècle, le portrait était l'outil par excellence pour l'affirmation d'une nouvelle classe : la bourgeoisie. Cette tendance se continua au XIXe siècle, et rares sont ceux qui, dans leur carrière artistique, ne s'adonnèrent pas à la réalisation d'une commande d'un portrait. Cette tradition, depuis longtemps établie en France et en Europe, avait surtout pour but de confirmer l'ascension sociale d'un individu. Bouguereau n'échappa pas à cette tradition et s'adonna également à ce genre, avec par exemple, le *Portrait de Monsieur Boucicaut* (fig. 5) comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Ce n'est donc pas surprenant que l'*Autoportrait* que Bouguereau a peint en 1879 soit issu de la même tradition.

Pourtant, Bouguereau n'était pas comme tous les peintres académiques. Après avoir réalisé quelques premières œuvres à caractère historique et biblique⁸⁴, Bouguereau abandonna la voie qui ferait de lui un peintre d'histoire narratif. Il préféra se concentrer sur la figure humaine détachée de toute narration. Robert Isaacson dit de Bouguereau qu'il était « serein

⁸⁴ *Zénobie trouvée par des bergers sur les bords de l'Araxe* (1850) ou *Napoléon III visitant les inondés de Tarascon* (juin 1856) (1857).

dans son isolation »⁸⁵ et qu'il était « peu influencé par les autres [peintres] de sa période et on ne peut pas dire qu'il avait beaucoup d'influence sur eux »⁸⁶ (Isaacson, 1975 : 74-83). À certains égards, nous pouvons être en accord avec la citation d'Isaacson. Il est vrai que Bouguereau n'a pas présenté comme Cabanel ou Gérôme des scènes de genre historique telles que *La Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta* de Cabanel (fig. 30). Il est aussi vrai que peu adoptèrent ses sujets, que ce soit les petites paysannes et les bohémiennes ou encore, les scènes de genre mythologique sans grand schéma narratif. Donc, par rapport aux sujets représentés, on peut considérer que Bouguereau pourrait être dans une catégorie légèrement à part. Mais au niveau de la technique, il ne pourrait être plus fortement influencé par l'enseignement académique qu'il reçut. La touche et les contours définis sont proprement issus de sa formation officielle à l'École des beaux-arts. Les critiques actuelles sont généralement en accord pour dire que Bouguereau est un « dessinateur inspiré [et un] coloriste exceptionnel » (Sirois et Longpré, 1984) et que sa « technique du pinceau [est] claire et nette »⁸⁷ (Grilli, 1974 : 19).

Bouguereau fait partie de ceux qui reçurent une formation par Ingres ou un élève d'Ingres, lui-même ayant conservé la manière de peindre ingriste. Cet enseignement basé sur la Beauté de la Nature et l'Idéal⁸⁸ est exactement celui que Bouguereau a lui-même prôné toute sa vie. Bouguereau réalise des œuvres qui ont une vision du monde propre à lui-même. Il cherche à dépasser la nature dans le but de créer des figures propres à son goût artistique. Ainsi Bouguereau parvient à adapter à sa propre manière la clarté de la ligne d'Ingres, la pose de ses modèles, la touche lisse et le rendu des textures. Bouguereau ne fut évidemment pas le seul à s'inspirer du travail d'Ingres afin de réaliser ses autoportraits et ses portraits. La majorité des artistes académiques de la même génération que Bouguereau adoptèrent également l'enseignement du grand maître. De même que Degas, qui dans sa jeunesse

⁸⁵ "Serene in his isolation".

⁸⁶ "Little influenced by others of his period and it cannot be said that he had very much influence on them".

⁸⁷ "Clear, sharp brush technique".

⁸⁸ Quitte à déformer la nature, les formes et les figures pour qu'elles atteignent la norme de Bouguereau.

« utilisait sans questionnement les formules d'Ingres et de son cercle, quoique de manière sélective, jusqu'en 1860 »⁸⁹ (Baumann et Karabelnik, 1994 : 113).

Au niveau des portraits et des autoportraits, car c'est ici le sujet qui nous intéresse, nous pouvons affirmer que Bouguereau s'inscrit dans la tradition du portrait ingresque. L'exemple le plus connu, néanmoins le plus pertinent ici, est celui du *Portrait de Monsieur Bertin* de 1832 (fig. 31). On y voit le modèle habillé à la bourgeoise, quasiment de la même manière que Bouguereau dans son *Autoportrait* de 1879, et posant sur un fond sobre dans les teintes de brun et de beige. Avec Ingres, la touche lisse et soyeuse a vraiment atteint son paroxysme ce qui fait dire à Hélène Samson qu'il a une « maîtrise parfaite du réalisme psychologique » (Samson, 1999 : 54). On peut faire un lien certain entre le *Portrait de Monsieur Bertin* et l'*Autoportrait* de 1879 de Bouguereau. Les deux hommes sont représentés avec des imperfections au visage et les cheveux quelque peu en broussaille. Ces détails donnent « une puissance de vérité » à l'exécution des modèles représentés (Toussaint, 1985 : 74). Toutefois, nous constaterons dans le chapitre suivant que cet aspect véridique ne serait être totalement vrai.

Tout comme Ingres, Bouguereau ne laisse aucune place à l'erreur et tous les détails sont peints avec une finesse technique extrêmement minutieuse afin qu'ils soient représentés de la manière la plus idéale possible⁹⁰, en accord avec la méthode ingriste. Ingres a développé une nouvelle approche à la réalisation des portraits et « le style particulier d'un prédécesseur peut jouer un rôle d'émulation fondamental dans la signification de l'autoportrait d'un artiste » (Koortbojian, 1992: 55). Cela pourrait très bien être le cas avec l'un des sept autoportraits qu'Ingres a réalisés au cours de sa carrière⁹¹. On retrouve dans les autoportraits des deux artistes la même sévérité et la même intensité du regard⁹². Toutefois chez Ingres, l'expression

⁸⁹ "Unquestionably used formulas taken from Ingres and his circle, albeit slectively, until about 1860".

⁹⁰ Selon Bouguereau et aucun autre artiste, car chaque artiste présente sa propre vision de l'Idéal.

⁹¹ 1804 (Musée Condé, Chantilly) ; v. 1815 (Musée des offices, Florence) ; v. 1820 (MET, New York) ; v. 1825 (Musée Ingres, Montauban) ; à 78 ans, 1858 (Musée des offices, Florence) ; à 79 ans, 1859 (Fogg art Museum, Cambridge) ; à 84 ans, 1864 (Musée Koninklijk, Anvers). D'après le catalogue de l'exposition *Face à Face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, 1998, p.47.

⁹² Selon l'article d'Alain Bonnet « "Ces Messieurs les gros bonnets" : L'image des artistes officiels au XIXe siècle », il est important de ne retenir pour examiner les autoportraits d'artistes officiels, que des autoportraits réalisés lorsque les honneurs sont venus (p.37). Cela permet de mettre un pied d'égalité entre les autoportraits.

est plus autoritaire et plus intransigeante (*Ingres, Petit Palais*, 1967 : 330). Mais de toute évidence, Bouguereau n'a pas copié aucune des compositions des autoportraits d'Ingres. Ce dernier se représente sur l'*Autoportrait* de 1804 (fig. 32), debout à son chevalet, et sur ceux de 1858 (fig. 33), 1859 (fig. 34) et 1864 (fig. 35) assis sur une chaise, visible par le spectateur. Ce qui n'est pas le cas pour Bouguereau dans son *Autoportrait* de 1879. De plus, Bouguereau n'adopte pas du tout la même pose qu'Ingres, qui préfère placer son corps quasiment de profil, et sa tête faisant face au spectateur, et qui adopte un cadrage beaucoup moins resserré que Bouguereau. Cette pose est beaucoup plus rigide et moins naturelle que celle de Bouguereau. Également, si nous comparons les trois derniers autoportraits d'Ingres, nous pouvons constater que Bouguereau parvient à un plus grand achèvement pour le rendu de la peau et de la chair dans son *Autoportrait* de 1879. En effet, la rigueur du dessin chez Bouguereau est sagement accompagnée par son rendu de la chair, qu'on qualifie de « douceur "porcelainée" »⁹³ (*French Nineteenth Century Oil Sketches*, 1978 : 19).

Bouguereau a réalisé dans sa vie huit autoportraits⁹⁴. Certes, ce n'est pas autant que Rembrandt ou que postérieurement Van Gogh et Munch, mais cela démontre toutefois une certaine recherche et un intérêt pour l'autoreprésentation. En ayant la chance de pouvoir comparer plusieurs autoportraits, dans notre cas cinq, nous pouvons tenter d'étudier l'évolution physique, mais aussi personnelle et artistique de Bouguereau. Comme nous pouvons le voir avec les dates des autoportraits, Bouguereau a réalisé son premier vers l'âge de 25 ans, alors qu'il était toujours en Italie. Il réalisa finalement ces deux derniers autoportraits à l'âge de 71 ans, ce qui nous permet de voir une évolution de l'artiste sur une période échelonnée de 45 ans.

C'est assez commun auprès des artistes que de se représenter sans symbole emblématique de la fonction artistique. Rembrandt l'a fait, tout comme Van Dyck, Poussin, Ingres, etc. L'artiste vise plutôt à se représenter comme un noble peintre. Un concept qui

C'est pourquoi je me concentre donc ici plus à l'analyse des autoportraits d'Ingres de 1858, 1859, 1864, lorsqu'il est au sommet des honneurs, plutôt que ceux de 1804 à 1825.

⁹³ "Porcelain smoothness".

⁹⁴ v. 1850 (coll. particulière) ; v. **1853** (coll. particulière) ; 1854 (Villa Médicis) ; **1879** (MBAM) ; **1886** (coll. particulière) ; 1888 (coll. particulière) ; **1895** (Musée des Offices, Florence) ; **1895** (Musée Koninklyk, Anvers).
Source : catalogue *Bouguereau*, p.150. En gras : les autoportraits dont les images ont été trouvées.

évoluera au XIXe siècle vers l'artiste académicien et mondain, comme le furent Bouguereau, Ingres et tant d'autres. Sauf que Bouguereau ne représente même pas ses mains dans l'*Autoportrait* de 1879, ni dans les autoportraits de 1853 (fig. 36), de 1886 (fig. 37), et de 1895 (Florence) (fig. 38). Toutefois, cela change du tout au tout dans l'*Autoportrait* de 1895 (Anvers) (fig. 39). C'est le seul autoportrait où Bouguereau décide de se représenter dans un cadrage différent. On le voit ici en pied, cadré jusqu'aux hanches et en contre-plongée. Déjà par cette composition, l'*Autoportrait* apparaît comme totalement innovateur comparé à ce que Bouguereau nous a offert précédemment. Mais surtout, on le voit tenir dans sa main gauche une palette remplie de petits amas de peintures ainsi qu'une dizaine de pinceaux. Finalement, il tient également de ses deux mains un long bâtonnet qu'il utilise afin de stabiliser son coup de pinceau lorsqu'il est à l'ouvrage. Encore une fois, Bouguereau regarde le spectateur directement, comme dans tous ses *Autoportraits*, mais avec la différence qu'il nous regarde de haut, à cause de la vue en contre-plongée. Cet *Autoportrait* vient radicalement bouleverser ce à quoi Bouguereau nous avait habitués. Serait-ce parce que le portrait est une commande de l'Académie de peinture d'Anvers que Bouguereau a été obligé de se peindre « en action ». Pourtant, l'*Autoportrait* de 1864 qu'Ingres a réalisé était également une commande de la même Académie et l'artiste a décidé de se représenter assis, un chapeau à la main. Dans ce cas, Bouguereau a peut-être seulement désiré adopter une nouvelle composition⁹⁵, plus grande et plus majestueuse que ses autres autoportraits.

Analysés ensemble, ces autoportraits nous permettent de voir une évolution dans la carrière de Bouguereau, mais aussi dans l'acceptation de son statut social. Dans l'*Autoportrait* de 1853, Bouguereau se représente en jeune peintre de 28 ans. Ce dernier est éloigné du décorum qui s'est installé à partir des autoportraits postérieurs à 1879. L'*Autoportrait* de 1879 marque vraiment une scission avec son *Autoportrait* de jeunesse. L'image en noir et blanc ne nous permet pas de juger des couleurs. Toutefois, pour ce qui est de la touche, elle est visible dans les vêtements de l'artiste et elle est différente de ce à quoi nous sommes habitués de Bouguereau. Cet *Autoportrait* pourrait-il dans ce cas être inachevé, ce qui semble peu probable considérant le fait que c'était une commande pour la Galerie des Offices. Le regard

⁹⁵ N'ayant pas de visuel pour les autoportraits de 1850, 1854 et 1888, nous ne pouvons savoir comment c'est représenté Bouguereau sur ces autoportraits.

est aussi froid et concentré que dans le dessin préparatoire à l'*Autoportrait* de 1879. Cela pourrait nous laisser croire que Bouguereau a effectué cet autoportrait sur le vif et peut-être même dans le but de ne pas être présenté à quiconque. Car nous avons constaté qu'entre le dessin préparatoire et la toile achevée de l'*Autoportrait* de 1879, Bouguereau avait adouci son regard et ses traits au niveau de la bouche pour se donner un air de bienveillance. L'*Autoportrait* de 1853 a même un petit quelque chose, dans la façon dont il s'est représenté le visage aminci, le regard noir et les cheveux placés de cette manière, qui pourrait venir de l'observation des œuvres de Delacroix. En comparant cette œuvre avec l'*Autoportrait* de 1879, on voit que l'artiste a connu une ascension sociale fulgurante depuis 1853 et qu'il a peut-être décidé de laisser de côté l'aspect un peu plus romantique qui peut être vu dans l'*Autoportrait* de 1853⁹⁶.

Quant à l'*Autoportrait* de 1886, on voit que celui-ci est légèrement différent dans la composition. Bouguereau a réalisé son autoportrait en miroir de celui de 1879. Il regarde désormais vers la droite. Le regard est toujours aussi profondément accroché à celui du spectateur. Mais il n'y a plus cette petite étincelle de bienveillance que l'on pouvait admirer dans l'*Autoportrait* de 1879. Cela peut sans doute être expliqué par le fait que l'*Autoportrait* de 1886 est dédié « A mon cher professeur et ami M. Sage ». Louis Sage, tel que nous l'avons vu dans le premier chapitre a été le premier professeur de Bouguereau. « De nombreux documents montrent que Bouguereau resta en relation avec son professeur. En fait, il le voyait chaque année lors de ses visites à Pons comme membre de l'Association des anciens élèves » (D'Argencourt, 1984 : 255). Comparativement à l'*Autoportrait* de 1879, il y a beaucoup plus de détails au niveau des vêtements, ce qui nous rappelle les autoportraits de vieillesse d'Ingres. Le fond est plus sombre par contre, et étonnamment, la moitié du visage de Bouguereau est dans l'ombre, ce qui contraste nettement avec le visage illuminé en quasi-totalité de l'*Autoportrait* de 1879. Pierre Vaisse avance que les autoportraits sont également une manière pour les artistes de donner un exemple de leur style. Ils deviennent ainsi des monuments qui conservent le souvenir des grands peintres (Vaisse, 1987 : 106). Bouguereau a-t-il désiré ici se distancer des autoportraits d'Ingres, au visage lumineux et totalement de face ? A-t-il voulu

⁹⁶ Cela, en considérant que l'autoportrait peut fidèlement représenter un statut social, ce qui d'après moi, est le cas ici entre un jeune artiste quasiment sans le sou, et un académicien prospère.

parvenir à un achèvement technique supérieur dans cet autoportrait destiné à son ancien professeur en montrant sa maîtrise technique de l'ombre et de la lumière ? Ce sont des interrogations qui ne pourront sans doute jamais être répondues vu le peu d'informations qui nous sont parvenues à propos de Louis Sage.

En dernier lieu, l'*Autoportrait* de Florence reprend, somme toute la même composition que l'*Autoportrait* de 1886 pour Monsieur Sage. La photographie en noir et blanc de l'œuvre qui nous est accessible ne nous permet pas d'analyser grandement cet autoportrait. Toutefois, nous pouvons constater que la part d'ombre dans la moitié du visage gauche de Bouguereau a été réduite de beaucoup comparativement à l'*Autoportrait* de 1886.

Les autoportraits de Bouguereau n'étant pas assez nombreux, nous ne pouvons faire le même exercice qu'avec le nombre énorme d'autoportraits produits par Rembrandt, où les chercheurs sont capables de reconstruire la vie de l'artiste, autant ses bonheurs que ses malheurs. Mais, nous pouvons constater que, comme dans les autoportraits de Rembrandt, l'évolution physique et la perception que Bouguereau avait de lui-même, a changé selon les divers âges auxquels il s'est auto-représenté. En conclusion, je crois que nous pouvons retenir de ce chapitre que si « l'autoportrait ne raconte rien [...] il peut – a posteriori – devenir l'«histoire» d'une personne »⁹⁷ (Stoichita, 1997 : 227).

⁹⁷ "The self-portrait recounts nothing [...] it can – a posteriori – become a person's 'history' ".

CHAPITRE 3

L'AUTO PORTRAIT D'UN PEINTRE ACADÉMIQUE EN 1879

Le mot-clé dans le titre de ce chapitre est la date : 1879. L'année 1879 est en plein cœur de la deuxième moitié du XIXe siècle. Ce demi-siècle est une époque de changements et de bouleversements dans le milieu artistique. Malgré le fait qu'à première vue Bouguereau puisse sembler éloigné de ces bouleversements de techniques – à cause de son statut d'académicien – , ce n'est pas tout à fait le cas. La suite de l'analyse de l'*Autoportrait* de Bouguereau de 1879 nous permettra de constater la vision que Bouguereau avait de lui-même⁹⁸. Car un autoportrait est une représentation faite par l'artiste à un moment spécifique de sa vie selon la vision qu'il a de lui-même. Mais ce n'est pas la seule composante qui entre en jeu, il y a également la vision que les autres ont du peintre. Par les autres, j'entends les contemporains, que ce soit la destinataire du tableau, les spectateurs, des artistes ou des critiques. Ainsi, nous tenterons de voir quels ont été les choix artistiques, physiologiques et sociaux que Bouguereau a faits dans le but de réaliser son *Autoportrait*.

3.1 L'avènement de la photographie : les portraits photographiques de l'artiste

William Bouguereau a vécu dans un siècle de chambardements sociaux et artistiques. Né en 1825 et mort en 1905, sa carrière s'est échelonnée du milieu du XIXe siècle, jusqu'au début du XXe siècle. Donc, il a pu être témoin des avancées artistiques de ses contemporains, mais également d'une avancée scientifique qui allait changer complètement le destin de l'art : le daguerréotype. Bouguereau était âgé de 13 ans lors de l'annonce par François Arago (1786-1853), le 7 janvier 1839 devant l'Académie des sciences, de ce nouveau procédé qui permettait d'obtenir « la reproduction spontanée des images de la nature reçues dans la chambre noire, non avec leurs couleurs, mais avec une grande finesse de dégradation des

⁹⁸ Une vision qui n'est pas nécessairement véridique et qui peut comporter des éléments faux.

teintes »⁹⁹ (cité par Ewer, 2008 : 1). Le daguerréotype, mis en place par Louis Daguerre (1787-1851) avec la participation de Nicéphore Niepce (1765-1833) et de son fils Isidore Niepce (1795-1868), devait permettre la création d'« images, représentations exactes et parfaites des objets et des lieux », le tout reproduit sur une plaque de verre (De Font-Réaulx, 2012 : 36). Le dévoilement des premières épreuves au daguerréotype, le 19 août 1839, a révélé une qualité et une précision qui permettaient aux premiers spectateurs une appréhension du réel tout à fait nouvelle. La clarté et la précision des plaques daguerriennes ont vraiment permis une explosion de popularité pour le procédé. En à peine vingt ans, le daguerréotype avait subi un essor incroyable et une décadence tout aussi rapide. En effet, dès 1855, la photographie sur papier¹⁰⁰ mit en lumière que le procédé du daguerréotype était imparfait. La photographie sur papier et l'amélioration des lentilles et de la photochimie ont permis de reproduire les lignes et les contours de manière plus définie et ont également permis de reproduire les images en plusieurs copies, contrairement au daguerréotype. On souhaitait une reproduction exacte de la nature et la photographie allait devenir le nouveau mode de représentation du réel par excellence (De Font-Réaulx, 2012 : 6). Le daguerréotype contribua à l'établissement des canons de la photographie soit la clarté de la ligne, l'équilibre de la composition et la maîtrise de la lumière (De Font-Réaulx, 2012 : 49). Cependant, en 1865, le daguerréotype est devenu archaïque face à de nouvelles technologies, mais il laissa toutefois ces règles esthétiques qui demeurèrent les mêmes pour la photographie. La popularité de la photographie, aux dépens du daguerréotype, fut tout aussi exceptionnelle. À un point tel qu'en 1860, plus de deux cents studios de photographie étaient recensés à Paris (Balducci, 2011 : 67).

Accueillie avec enthousiasme à l'Académie des Sciences, cette invention devait maintenant être présentée aux artistes de l'Académie des beaux-arts. Afin d'y parvenir, François Arago sollicita l'appui de Paul Delaroche (1797-1856). Arago choisit le peintre surtout pour des raisons artistiques. Il considérait que Delaroche avait une grande méticulosité pour les détails et une attention particulière à la véracité. En effet, Delaroche était très sensible

⁹⁹ Cette citation est issue d'un texte de Louis-Daguerre, écrit en 1838, intitulé *Daguerréotype*.

¹⁰⁰ Le procédé de photographie sur papier est proche des inventions de Nicéphore Niepce, de Hippolyte Bayard (1801-1887) et de William Henry Fox Talbot (1800-1877).

à la précision des lignes des plaques daguerriennes et « à leur habileté à mettre en valeur des éléments invisibles à l'œil nu. [...] “Le fini, d'un précieux inimaginable, ne trouble en rien la tranquillité des masses, ne nuit en aucune manière à l'effet général” » (cité par De Font-Réaulx, 2012 : 51). Cette citation de Delaroche montre que le peintre était assez enthousiaste à l'idée de l'invention du daguerréotype et de son apport possible pour l'art. Pour Delaroche, la photographie permettrait de composer d'une manière rapide et efficace des répertoires d'images pour des études. Autrement, celles-ci auraient été dessinées ou peintes, avec peine, et auraient pris beaucoup plus de temps à réaliser pour parvenir à un résultat moins parfait que ce qu'une épreuve photographique pouvait montrer. En fait, Delaroche, tout comme plusieurs autres artistes, voyait en l'invention de la photographie une découverte qui leur permettrait de capturer la réalité de manière objective¹⁰¹ et plus rapidement qu'une étude faite à la main. Cela vient contredire plusieurs témoignages, qui se sont avérés non-véridiques, dans lesquels Delaroche affirmait qu'« à partir d'aujourd'hui, la peinture est morte » (cité par Bann, 2001 : 11).

Il y a longtemps eu dans les écrits une mauvaise compréhension du rapport entre art et photographie. On peut lire dans plusieurs ouvrages que les artistes ont d'abord grandement dénigré le daguerréotype. Il est vrai que l'acceptation de la photographie dans le domaine des beaux-arts ne s'est pas faite aisément. L'Académie des beaux-arts a d'abord critiqué tout ce qui avait rapport de proche ou de loin avec la photographie. Initialement, l'Académie réfuta le côté artistique de la photographie, car le daguerréotype ne nécessitait ni la participation de la main de l'homme, ni son esprit. C'était un appareil mécanique avec une relative simplicité d'emploi qui ne pouvait en aucun cas se rapprocher du talent des artistes-peintres, qui eux travaillaient manuellement et intellectuellement (De Font-Réaulx, 2012 : 41). C'était l'opinion, en effet, de Désiré Raoul-Rochette (1789-1854), le secrétaire perpétuel de l'Académie qui tout au long de son mandat (1839-1854), garda la même attitude de peur que le daguerréotype l'emporte sur la création picturale.

¹⁰¹ Nous sous-entendons ici, que la photographie (si elle n'est pas modifiée par le photographe) sera toujours plus objective qu'un dessin fait à la main où l'artiste ajoutera consciemment ou non des modifications, des idéalizations ou autres ajouts.

Le choix du support – [la photographie sur] [...] papier – comme celui du procédé lui semblaient plus à même de laisser la place à la main de l’artiste, pouvant reprendre et retoucher l’image créée par la chambre obscure. La perfection du daguerréotype, son image lisse et miroitante, paraissait issue de la seule machine, fruit d’une création mécanique (De Font-Réaulx, 2012 : 52).

Cette peur que la machine remplace la main de l’homme ne fut toutefois pas généralisée dans la communauté des artistes.

Seulement certains académiciens et quelques critiques jugèrent cette invention comme nuisible. Ils voyaient en la photographie un outil menaçant qui mettrait l’art en péril. Pour certains, c’était une rivale, pour d’autres une intruse (Heilbrun, 2009 : 8). Quelques-uns allaient même jusqu’à dire que la photographie n’était pas une menace, car elle n’atteindrait jamais la grandeur de la peinture. Par exemple, Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), peintre et critique d’art, écrivit que le daguerréotype ne pourrait pas parvenir à un aussi grand achèvement que la peinture, car il ne reproduira jamais le sentiment profond qu’un peintre peut créer dans une œuvre¹⁰². De même, Eugène Delacroix (1798-1863) écrira à propos du daguerréotype :

Il [le daguerréotype] n’est encore qu’un reflet du réel, une copie fautive à force d’être exacte. Les monstruosité qu’il présente sont choquantes à juste titre, bien qu’elles soient littéralement celles de la nature elle-même ; mais ces imperfections, que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire ; l’œil [...] fait déjà la besogne d’un artiste intelligent (Delacroix, 1850 : 1140).

Ces deux exemples permettent de comprendre le climat artistique dans lequel les critiques et les artistes évoluaient. Comme nous pouvons le constater, Delécluze et Delacroix ne sont pas totalement hostiles à cette invention, il la tolère plutôt.

William Bouguereau, pour sa part, commença sa carrière artistique officielle vers 1850. On peut donc considérer qu’il fait partie de la deuxième génération d’artistes qui apprirent leur

¹⁰² « Dans sa critique du Salon de 1842, Étienne Delécluze affirmait dans son analyse du tableau de François Bouchot *Le Repos en Égypte* : “... Ce qui fait valoir ce mérite dans l’œuvre de l’artiste défunt, ce qui lui donne tant de valeur et de charme, c’est l’idée qu’il a mise en œuvre, c’est le sentiment profond dont le peintre était animé lorsque la main conduisait le pinceau. Voilà ce que le daguerréotype, si parfait qu’il devienne, ne donnera jamais ; voilà ce que l’artiste seul peut produire.” » Cité par De Font-Réaulx, 2012 : 56.

métier en parallèle avec la commercialisation de la photographie. En effet, « vers 1850, le prestige de la représentation photographique obnubile les peintres » (*Équivoques*, 1973 : 9). Il est donc possible de constater que certains peintres, Bouguereau inclusivement, commencèrent à utiliser la photographie dans la création de leurs œuvres dès la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce sont des artistes tels qu'Eugène Delacroix, Ernest Meissonnier (1815-1891), Gustave Courbet (1819-1877), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Édouard Manet (1832-1883) et Edgar Degas (1834-1917), pour n'en nommer que quelques-uns, qui utilisent la photographie durant leurs recherches et leurs études préparatoires. Certains utilisent une photographie et la reproduisent de A à Z en peinture tandis que d'autres vont seulement y chercher un détail aussi minime qu'une fleur. D'autres encore préfèrent utiliser la photographie pour les aider à construire la perspective, de la même manière que la *camera obscura* était utilisée à la Renaissance. Certains prendront plutôt des photographies de modèles tenant une pose particulière pour pouvoir continuer à travailler sans la présence continue du modèle. On retrouvera même des catalogues de « Nu esthétique », qui sont des répertoires de photographies de modèles pour les artistes. Ainsi, nous pouvons constater qu'il y a une influence profonde entre photographie et peinture, car les peintres utiliseront ces photographies et les incluront dans leurs œuvres, tandis qu'à leur tour les photographes prendront en photographie des modèles dans des poses auparavant réservées à la peinture et en feront eux-mêmes des œuvres à part entière (Celebenovic, 1974 : 40). Nous pouvons donc en venir à la conclusion que la photographie « contribua à créer un monde d'images nouvelles et forgea, en lien ou en opposition avec la peinture un nouvel art, un nouveau regard, à la fois neuf et héritier du passé et de la tradition » (De Font-Réaulx, 2012 : 63).

Lorsqu'on pense aux peintres dont la technique est la plus conditionnée par la photographie¹⁰³, l'on pense à Jean-Léon Gérôme (fig. 40), Franz Winterhalter (1805-1873) (fig. 41) et William Bouguereau¹⁰⁴. Certains auteurs, tels que Robert Rosenblum, emploient le

¹⁰³ Une technique qui est propre à chacun.

¹⁰⁴ « Plus justifiées pourraient sembler les critiques de Frédéric Henriet pour le Salon de 1861, décelant une influence de la photographie aussi bien dans le style néo-grec, dont la touche minutieuse s'apparente à la surface du daguerréotype, que dans le style proprement réaliste. Le réalisme très poussé de la peinture dite "photographique" des petits maîtres – dont Gérôme, Meissonier, Bouguereau, les plus doués, dépassent de loin la troupe plus médiocre, des Yvon, Destailles, Chocarne-Moreau, William Logsdail – est due à l'aboutissement

terme « painted photographs »¹⁰⁵ pour décrire l'apparence des peintures de Bouguereau et des autres artistes mentionnés ci-dessus (Rosenblum, 1991 : 8). Pour Mark Steven Walker, il faudrait plutôt utiliser le terme photo-idéalisme (Walker, 1982 : 2). Ce terme précise-t-il serait la combinaison d'une sensibilité photographique à des thèmes et à des techniques qui sont traditionnels, en particulier au niveau de la figure humaine¹⁰⁶. En fait des peintres tels que Bouguereau ou Gérôme parviennent dans les années 1870 et 1880 à rivaliser avec la photographie tant leur technique se concentre sur la netteté et la véracité de la forme. Mais est-ce vraiment juste de qualifier leur technique de photographique. Avant même qu'on qualifie Bouguereau et Gérôme de peintres photo-idéalistes, Rosenblum écrit à propos d'Ingres que sa peinture est d'un réalisme si intense que les œuvres apparaissent comme quasi photographiques (fig. 31) (Rosenblum, 1986 : 26). Toutefois, en parcourant l'ouvrage de McPherson, on peut trouver la citation suivante :

Bien que la netteté des portraits étrangement impassibles d'Ingres des années 1850 et 1860 peut avoir l'air "photographique" au spectateur moderne, son style distinctif a été établi bien avant l'invention de la photographie¹⁰⁷ (McPherson, 2001 : 8).

Ainsi le terme « photographique » semble ne pas être approprié pour décrire la technique artistique d'Ingres et par conséquent celle de ces suiveurs – soit Bouguereau, Gérôme, etc. –, car il existait avant même l'apparition de la photographie un style et un goût « photographique »¹⁰⁸. Le terme peut être employé pour n'importe quelle œuvre qui ressemble de proche ou de loin à une photographie.

Pour Fromentin, ce serait en fait à cause de la photographie que ces peintres ont commencé à peindre de cette manière précise, et non pas un style qui serait déjà apparu avant même l'invention de l'appareil photographique. Il écrit :

au point extrême de l'enseignement académique, pour lequel le rendu de la demi-teinte, si important aussi en photographie (qui leur fut pour cela un instrument utile), joua un rôle essentiel ». (Heilbrun, 1979 : 1430)

¹⁰⁵ Qui peut se traduire par « photographie peinte ».

¹⁰⁶ "A combination of photographic realism with classical idealism". Cité par Walker, 1982 : 26.

¹⁰⁷ "Although Ingres's sharp-focus, strangely impassive portrait of 1850s and 1860s may look 'photographic' to the modern eye, his distinctive style was established well before the advent of photography".

¹⁰⁸ De Font-Réaulx, 2012 : 12

La photographie quant aux apparences des corps, l'étude photographique quant aux effets de la lumière, ont changé la plupart des manières de voir, de sentir et de peindre. À l'heure qu'il est, la peinture n'est jamais assez claire, assez nette, assez formelle, assez crue. Il semble que la reproduction mécanique de ce qui est soit aujourd'hui le dernier mot de l'expérience et du savoir, et que le talent consiste à lutter d'exactitude, de précision, de force imitative avec un instrument (Fromentin, 1877 : 264).

Cette citation montre à la fois l'influence que la photographie peut avoir sur la peinture, mais aussi la négativité de cette invention. Cette citation concerne les peintres comme Bouguereau et Gérôme qui tentent, à l'aide de leur peinture, de reproduire de la manière la plus nette possible la réalité qui se présente devant leurs yeux. Une réalité qui toutefois, ne sera jamais aussi achevée que celle visible sur une photographie. Cette concurrence entre peinture et photographie, qu'elle soit réelle ou pas, montre tout de même l'état d'esprit dans lequel la société artistique se trouvait dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Il est vrai que Bouguereau était très intéressé par les nouvelles avancées technologiques ou scientifiques, dont la photographie. Il avait d'ailleurs une collection de photographies montrant des monuments, châteaux, musées¹⁰⁹ et une autre collection avec des images issues de la nature, telles que des animaux, des plantes, de l'eau, etc.¹¹⁰. Selon Walker, Bouguereau peignait rarement directement d'une seule photographie, excepté pour quelques portraits¹¹¹. Toutefois, il utilisait ce matériel photographique comme inspiration et pour des détails d'un décor ou d'un accessoire. Cependant, au niveau de la représentation des figures humaines, plusieurs photographies attestent que Bouguereau peignait ses œuvres à partir de modèles vivants dans son studio. Cela n'empêche pas la possibilité qu'il pût avoir recours à un répertoire de photographies de modèles. Bouguereau, comme tant d'autres artistes avec lui, a également un second lien avec la photographie, outre les répertoires d'images pouvant lui fournir des idées durant son processus créatif. Avec la photographie, il est dorénavant possible

¹⁰⁹ Bartoli et Ross, 2010 : 450

¹¹⁰ Walker, 1982 : 25

¹¹¹ "Johnston, who was in Paris for the Universal Exposition and who visited Bouguereau's studio with Lucas [...] Bouguereau painted the portrait from photographs and at least one sitting, and completed it in 1869". (Zalewski, 2009 : 64)

de diffuser les œuvres dans les journaux et les revues plus rapidement qu'avant et de constituer un catalogue d'un artiste plus vaste.

La reproduction photographique des œuvres d'art fit naître, dès le début des années 1850, bien des espoirs chez les historiens de l'art, admiratifs de la qualité à laquelle parvenaient les photographes les plus expérimentés et prompts à espérer en un procédé qui proposerait une diffusion plus facile, rapide et moins coûteuse que la gravure, tout en respectant la nature de l'œuvre reproduite (De Font-Réaulx, 2012 : 93).

Les artistes bénéficièrent de cette avancée technologique qui leur permit une diffusion en plus grande quantité et dans un laps de temps moindre, pour un coût plus avantageux. Malgré plusieurs effets positifs en faveur de l'invention de la photographie, l'apparition de ce nouveau procédé créa également quelques désagréments artistiques. Certaines techniques et certains genres artistiques furent plus touchés que d'autres par la photographie. Par exemple, la miniature¹¹², la reproduction d'œuvres d'art, la gravure, la lithographie sont les techniques artistiques qui ont été les plus affectées par l'invention du procédé photographique. Quant aux genres artistiques, on peut considérer que les plus touchés sont le portrait et les paysages. Toutefois, le portrait ne devint pas, tout à coup, complètement obsolète. Certains auteurs tentent de voir dans l'apparition de la photographie la mort du portrait peint. Mais il faudrait plutôt y voir une évolution. Jacob Burckhardt, dans les années 1880, a qualifié le portrait « de genre "en voie d'extinction" [et] "face à un tout historiquement clos" », et ce à cause de l'invention de la photographie (cité par Beyer, 2003 : 16). En effet, le réalisme présent dans la photographie a permis à la peinture d'emprunter des voies différentes au courant de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Mais avant la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, la photographie n'a pas tous les avantages que peut encore avoir la réalisation d'un portrait peint. D'abord, la photographie est en noir et blanc, et nombre de modèles préférèrent encore se faire peindre pour

¹¹² "The first group of artists to suffer from the effects of photography were the portrait miniaturists. [...] The magic of the miniature portrait was captured by the camera. The proximity of the daguerreotype to the Lilliputian appearance of the miniature painting, its lower cost, greater veracity and the relative ease with which it was executed, made it almost necessary for the average miniaturist, if he were to ensure his survival as an artist, either to utilize the daguerreotype in his work or to go over completely to the new process." (De Font-Réaulx, 2012 : 21)

obtenir l'avantage de la couleur. Également, le temps de pose de quelques minutes du daguerréotype à ses débuts – laissant les modèles dans une attitude figée au risque d'être flous au moindre mouvement – contribue à donner une attitude qui n'égale pas celle du portrait peint¹¹³. De plus, une photographie ne sera que le reflet de la réalité, avec tous les petits défauts tandis qu'avec un portrait peint, il est toujours possible d'avoir une représentation légèrement plus idéalisée. À la fin du siècle, la majorité des inconvénients de la photographie par rapport à la peinture furent résorbés grâce à ces innovations : une réduction du temps de pose à quelques secondes, un ajout de peinture sur les photographies¹¹⁴ pour parvenir à des effets de couleur et modifications des négatifs dans la chambre noire pour ajouter ou enlever des éléments. Finalement, l'avantage de la photographie permettant une représentation de la réalité, de manière relativement rapide, commença à surpasser en popularité le portrait peint à la fin du XIXe siècle. En effet, les classes sociales aisées, qui étaient d'abord les premières consommatrices de la réalisation de portrait peint, se tournèrent majoritairement vers la photographie. De plus, la photographie, en étant beaucoup moins chère qu'un portrait peint, permit une démocratisation du portrait en permettant à des classes moins aisées d'en profiter¹¹⁵.

¹¹³ « Les conditions de prise de vue au daguerréotype vinrent aussi renouveler les réflexions théoriques autour du portrait. En effet, bien que réduits, les temps de pose s'élevaient encore à une minute ou deux, selon les conditions de l'éclairage. Pour s'assurer le concours du soleil, les photographes recherchèrent les terrasses largement ouvertes à la lumière du jour et abritèrent leur atelier sous de vastes verrières. Il fallait aussi immobiliser le modèle afin qu'il ne bougeât pas durant la pose ; le flou dû aux éventuels mouvements intempestifs du sujet était banni par la recherche d'un rendu clair et précis. Les opérateurs mirent au point des chaises à dossier droit surmonté d'une sorte de collier enserrant le cou de celui qui posait afin d'empêcher ses mouvements. Si ce dispositif barbare conservait une lisibilité parfaite des traits du modèle, il entraînait une fixité de l'attitude et des expressions susceptible de nuire à l'apparence d'ensemble. La vérité intérieure fuyait. » (De Font-Réaulx, 2012 : 149)

¹¹⁴ "The *Art-Union* wrote of the superiority of the portrait artist over the camera. The photograph lacked the charm of colour and could not impart any of the 'innumerable graces' a 'judicious' artist gave to his work. By March 1842, however, Richard Beard patented a method for applying colour to daguerreotypes." (Scharf, 1968 : 20)

¹¹⁵ « Le prix des plaques de petite taille – un huitième de plaque, environ 6 x 8 cm – permit à un très grand nombre de personnes d'avoir accès à leur portrait, alors que le portrait peint était encore réservé à la seule bourgeoisie ». (De Font-Réaulx, 2012 : 59)

La photographie, à l'instar du portrait peint, a comme objectif d'assurer la fonction mémorielle de l'identité du modèle.

La photographie n'a fait que développer dans des couches de plus en plus larges de la société, un goût très vif pour la fixation de l'image individuelle de chaque personne prise, pour ainsi dire, sur le vif et figée dans une attitude. On est passé insensiblement de la tradition de la pose en atelier à celle de la pose devant l'objectif et la figure anonyme de l'homme s'est pour ainsi dire vérifiée à travers le maniement simultané des deux techniques. Il n'en a résulté non pas un renouveau de la conception du portrait, mais au contraire, un remarquable immobilisme (Francastel, 1969 : 185-186).

L'épreuve photographique pouvait être reproduite à multiples reprises. Son format était facilement distribuable sous forme de carte de visite, tout comme il se tenait bien à la main ou dans une poche. Le portrait photographié devint, à l'instar de la miniature, une sorte de talisman pour ceux qui le transportaient (Balducci, 2011 : 67).

Pour le photographe Nadar¹¹⁶, « la question du talent des portraits de M. Ingres a été tranchée le matin où Daguerre fit sa merveilleuse découverte, et la photographie nous donne aujourd'hui un dessin que M. Ingres ne nous aurait pas livré en cent séances » (Nadar, 1857 : 68). Selon Nadar, la question du portrait peint à la manière académique devient complètement obsolète dès la mise en circulation du procédé photographique. Le portrait peint était auparavant consacré à l'affirmation de soi comme individu ayant une position sociale – via le costume ou les accessoires d'une fonction sociale. En ce sens, Nadar n'a pas tort de dire que la photographie peut parvenir au même résultat. Une photographie peut représenter l'apparence et le statut social, ce qui équivaut au portrait peint qui a également cet objectif. Toutefois, le portrait peint en évoluant vers quelque chose de plus « mystérieux, révélateur de l'âme » peut se différencier de la peinture pour continuer à vivre à la fin du XIXe siècle en parallèle de la photographie (Mauclair, 1930 : 102). Mais dès 1855, les frères Nadar exposèrent des photographies du mime Charles Debureau déguisé en Pierrot (fig. 42) et ils parvinrent « à montrer que la photographie était en mesure, comme la peinture, de dévoiler les tréfonds de l'âme humaine. Ils venaient ainsi de défier l'un des poncifs de la formation académique,

¹¹⁶ Gaspar-Félix Tournachon de son vrai nom, né en 1820 et mort en 1910.

fondée sur la recherche de l'expression au regard des émotions humaines » (De Font-Réaulx, 2012 : 158).

Malgré la position assez arrêtée de Nadar sur la non-pertinence du portrait peint après l'apparition de la photographie, il serait faux de dire que la photographie et la peinture n'ont pas été influencées l'un par l'autre même durant cette période de balbutiements. L'apparition de la photographie a posé un défi aux portraitistes, car la caméra parvenait à obtenir une ressemblance presque parfaite. Toutefois, les photographes-portraitistes adoptèrent, au commencement, la tradition issue de la réalisation de portraits peints, que ce soit au niveau des poses, des décors ou de la lumière. Par exemple, Jean-Baptiste Sabatier-Blot, l'un des premiers à ouvrir un studio de daguerréotypistes au Palais-Royal, à Paris, s'inspira de la pose du *Portrait de Monsieur Bertin* (fig. 31) pour le portrait de M. Naveux de Piennes¹¹⁷ (fig. 43). Au XIXe siècle, la peinture d'Ingres, avec sa ligne précise ainsi que sa touche lisse et soyeuse, a réellement atteint une maîtrise parfaite du réalisme psychologique¹¹⁸. Une tradition qui a été transmise jusqu'à Bouguereau, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Toutefois, avec l'exemple ci-haut du portrait photographique s'inspirant d'un des portraits d'Ingres, nous pouvons constater que même si le portrait peint avait encore quelques moments de gloire à vivre jusqu'à la fin du XIXe siècle, c'est la photographie qui déjà commence à prendre le devant sur le genre du portrait.

Après ce bref aperçu sur la photographie au courant du XIXe siècle, nous nous concentrerons de manière plus particulière sur la relation entre Bouguereau, son *Autoportrait* et la photographie. Avec l'invention de la photographie et la réalisation du portrait photographique, on pourrait se demander pourquoi Bouguereau, à la place de réaliser son *Autoportrait*, n'a pas seulement offert une photographie de lui à Elizabeth Gardner. Cela aurait été plus rapide d'exécution, plus simple, et la ressemblance aurait été parfaite. Nous pourrions déjà dire que pour Bouguereau le portrait peint devait permettre une plus grande introspection de la personnalité du modèle qui ne retrouve pas dans le portrait photographique (Billeter, 1985 : 16). De plus, nous pourrions poser l'hypothèse que comme cadeau de fiançailles, l'*Autoportrait* est une œuvre beaucoup plus personnelle qu'une simple photographie objective.

¹¹⁷ De Font-Réaulx, 2012 : 146 et 164

¹¹⁸ Samson, 1999 : 54

Il existe néanmoins de nombreuses photographies de Bouguereau qui ont été prises à divers moments de sa vie. Les photographies qui nous sont parvenues le montrent de manière générale de la cinquantaine jusqu'à quelques années avant sa mort. Ces photographies de lui le montrent seul, dans un studio de photographe (fig. 44) ou parfois dans son atelier (fig. 45); ou encore dans des photographies de groupe, entouré de collègues ou d'élèves (fig. 46).

En choisissant de se faire photographier individuellement, dans un studio avec un décor, Bouguereau est conscient de l'instantanéité du moment. La photographie sera prise en quelques secondes et aucun moment de réflexion n'est envisagé dans le processus mécanique. Au contraire de l'artiste-peintre qui, lors de la création d'un portrait, a le temps nécessaire pour réfléchir, le droit de repeindre un détail s'il ne convient pas, ou encore le choix de modifier la réalité. Lors de la prise de photographie, Bouguereau n'est pas en contrôle de toutes ces variables.

Face au portraitiste, le modèle est impuissant, il ignore quel sort sera fait à son angiome, à ses grains de beauté, aux poches qui se forment sous son œil, rien n'empêchera le peintre ou le photographe d'accentuer un défaut qui, dans le mouvement de la vie quotidienne, passerait inaperçu (Sorlin, 2000 : 71).

Le photographe est, à ce moment, le responsable de l'appareil photographique. Toutefois, même le photographe n'est pas tout à fait responsable de l'image, car, la photographie sera d'une certaine façon objective. La photographie est la reproduction de la réalité qui se présente devant son objectif. D'aucune manière, la photographie ne pourra être modifiée à la manière d'une peinture si un détail ne convient pas au modèle. Le nez sera tel quel : ni plus petit, ni plus gros. Ainsi, lorsque Bouguereau pose pour un portrait photographique, il aperçoit sur papier le même visage que celui reflété lorsqu'il se regarde dans un miroir. Une image de son physique rendue par un appareil de manière objective.

Mais, l'avantage de la photographie, c'est qu'elle amène au peintre une certaine « facilité pour connaître son visage » (Vaisse, 1987 : 105). Comme Pierre Vaisse le mentionne, de même qu'Erika Billeter, la photographie n'a pas porté atteinte à l'autoportrait, au contraire elle a favorisé son essor peu à peu (Vaisse, 1987 : 105 & Billeter, 1985 : 15). La photographie permet à l'artiste, pour la première fois, de se voir tel que les autres le voient, et plus seulement selon la seule idée qu'il se fait de lui-même. De plus, pour certains artistes,

travailler avec des photographies leur permet de se peindre plus facilement qu'avec l'utilisation d'un ou plusieurs miroirs. Paul Gauguin (1848-1903), par exemple, pour l'*Autoportrait à la Palette* de 1894 (fig. 47), a utilisé une photographie de 1888 (fig. 48) où il adoptait une pose similaire. Donc, la photographie à l'instar du miroir, devient un outil pour le peintre. Pour ce qui est de l'*Autoportrait* de Bouguereau, aucune recherche, autant dans la littérature que dans les œuvres photographiques, ne prouve que Bouguereau se soit inspiré d'une photographie pour peindre son œuvre. Il semblerait qu'il ait choisi de se représenter en utilisant la manière la plus traditionnelle d'étudier son visage : à travers un miroir.

Si l'on compare plusieurs photographies de Bouguereau entre elles, on peut constater l'image que l'on se fait de Bouguereau¹¹⁹, à la barbe garnie et aux cheveux blancs, ainsi qu'assez bedonnant, est basée sur des photographies des vingt dernières années de sa vie, entre 1885 et 1905 (fig. 9, 49, 50). Tandis que la photographie se rapprochant le plus de l'âge réel de Bouguereau lors de son *Autoportrait* (fig. 44) montre Bouguereau avec un air plus rajeuni, son visage moins ridé ainsi que des cheveux et une barbe plus foncés. Son air est également plus détendu et il esquisse un demi-sourire. Les photographies montrent Bouguereau généralement, debout, « très droit, supporté par des membres solides, enraciné fermement dans la terre tel un Antée moderne »¹²⁰ (Bartoli et Ross, 2010 : 434). Même lorsqu'il pose assis, on le retrouve toujours aussi droit et solide. En comparaison avec d'autres portraits photographiques d'artistes aux environs de 1860 à 1880, on voit que Bouguereau n'adopte pas toujours des poses conservatrices et rigides. Sur la figure 46, il est très détendu et adopte une pose non conventionnelle. De même, sur la figure 45, on le voit devant ses œuvres dans une pose plus naturelle que les portraits assis.

Mais, il est plus intéressant encore de comparer les photographies et l'*Autoportrait* de Bouguereau. Avec l'apparition de la photographie, nous avons enfin la possibilité de comparer l'image peinte avec son référent. Comme nous pouvons le constater de prime abord, l'*Autoportrait* est assez fidèle aux épreuves photographiques de Bouguereau qui nous sont

¹¹⁹ Provenant des descriptions de critiques, d'auteurs, telles que celle de Pierre Eudel : « Short, stout, a little bent, with broad shoulders, almost white hair, and a dark complexion ». (Bartoli et Ross, 2010 : 434)

¹²⁰ "Very erect, supported by solid limbs, firmly rooted to the earth like a modern Antaeus".

parvenues. Mais, comme nous le verrons dans la seconde partie, cette ressemblance n'est qu'en partie vraie.

3.2 Un autoportrait idéalisé : la question de la ressemblance

La comparaison de portraits ou d'autoportraits peints avec la photographie est assez récente dans la totalité de l'histoire de l'art. L'enthousiasme des peintres pour l'autoportrait débuta au XVe siècle. Toutefois, de ce moment jusqu'au début du XIXe siècle, nous n'avions aucun témoignage autre que littéraire ou dessiné - par un contemporain ou par l'artiste lui-même - pour avoir une idée de l'apparence du modèle. Avant l'invention de la photographie, l'on pouvait se demander : l'autoportrait ou le portrait est-il réellement ressemblant¹²¹ ? Ou quel était véritablement l'aspect de l'artiste ou du modèle représenté si ce dernier est mort depuis des siècles ?

La notion de la ressemblance est au cœur même de la problématique entourant l'autoportrait et de manière plus large, le portrait. Évoquer de manière fidèle l'apparence du modèle est clairement l'un des buts recherchés lors de la réalisation d'un portrait¹²². Cette référence physique et psychologique à un individu définit l'essence même d'un portrait, soit la représentation ou la création de l'identité d'un modèle. Mais à quel point un portrait demeure-t-il un portrait véridique, représentant une personne vivante ou décédée, si le portrait n'est pas ressemblant. Le peintre devrait-il sacrifier la ressemblance et l'imitation exacte de la nature pour la Beauté et l'idéalisation de son modèle. Cette question est au centre du débat sur la notion de la ressemblance. Car en lisant plusieurs auteurs, on constate que la notion de ressemblance est indissociable du genre du portrait ou de l'autoportrait (Samson, 1999 : 9). D'abord, Pline le Jeune (61-112), parle de « la nécessité de respecter scrupuleusement la vérité des visages des amis et des parents comme des grands hommes et de s'en tenir à une imitation stricte du modèle qu'il ne faut aucunement chercher à embellir » (Pommier, 1998 : 26).

¹²¹ Par portrait ressemblant, j'entends « a physiognomic likeness which is seen to refer to the identity of the living or once-living person depicted » (Woodall, 1997 : 1).

¹²² « Le portrait ressemble – doit ressembler – à celui dont il est le portrait, à ce qu'il portraiture – trait pour trait suivant son étymologie – telle est la postulation et peu importe que je connaisse le portraiture, qu'il existe ou ait existé. La ressemblance fonctionne comme un critère "naturel" ». (Olarlu, 2009 : 271)

Ensuite, avec les écrits de Leon Battista Alberti (1404-1472), on constate que les peintres sont réellement confrontés à cette contradiction entre la ressemblance et l'idéalisation dans la réalisation du portrait. Même si l'idéalisation n'est pas toujours extrêmement visible, les artistes ont souvent favorisé ces détails idéalisés à la véritable imitation de la nature sans artifice.

L'autoportrait est une représentation d'un modèle, et par le fait même une représentation de son identité, à la fois physique et psychologique. Mais est-ce possible d'identifier un individu si ses traits sont idéalisés ? Selon Édouard Pommier : « l'acte de reconnaître n'est pas incompatible avec un souci d'idéalisation qui tend à donner de la personne représentée une image harmonieuse tempérant le réalisme impliqué par l'identification » (Pommier, 1998 : 24). Toutefois, pour d'autres auteurs, l'idéalisation serait incompatible avec le fait de reconnaître un individu ; ce serait comme si le modèle portraituré portait un masque. Ainsi, l'artiste « ne peut en aucune manière tricher, car l'efficacité du dialogue est à ce prix » (*The Artist in Art*, 2007 : 5). Sans la ressemblance physique, que reste-t-il pour identifier le modèle que son nom et son attribut. Mais si le nom est inconnu, et que le modèle n'a aucun attribut, l'identification n'est plus possible par les traits physiques si ces derniers sont trop idéalisés et qu'il n'y a plus réellement de ressemblance avec le modèle.

Mais avec l'apparition de la photographie, c'est une nouvelle donnée qui doit être prise en compte. Car :

si, avec la peinture, la ressemblance est conquise, avec la photographie, la ressemblance est acquise. Elle n'est pas un but, mais une donnée. Peut-on encore parler d'ailleurs de « ressemblance » quand elle est abolie par la « reproduction » à l'identique ? Quoi qu'il en soit, ce miracle de la reproduction, en assurant au portrait la garantie parfaite du « trait pour trait », a conforté la logique de l'identité et de la reconnaissance dans les premiers temps. Puis la photographie s'est employée à conquérir son autonomie par rapport à la fatalité de l'identique. Pour être un art, en effet, il lui faut faire la preuve de sa capacité transformatrice. Les photographes, maintenus dans la stricte observance du réel, ont dû forcer le verrou de l'illusion mimétique. Le point de vue du photographe a pris le relais pour infléchir le programme photographique (Aubenas & Biroleau, 2003 : 13).

Cette citation nous permet de constater le changement majeur qui a lieu au XIXe siècle au niveau de la notion de la ressemblance et de l'identification du modèle dans un portrait ou

un autoportrait. La photographie permet maintenant une reproduction quasiment à l'identique des traits d'un modèle. Une chose que le plus habile des portraitistes ne parviendra jamais totalement à faire. Aucun portrait ne pourra être d'une fidélité parfaite au modèle. Une analogie intéressante pourrait être que le portrait vis-à-vis au modèle est aussi semblable qu'un père vis-à-vis son fils (Woodall, 1997 : 3). Une ressemblance indéniable est présente, mais jamais elle ne sera le reflet exact du modèle original. Toutefois, c'est ce que la photographie peut faire. Ainsi, les caractéristiques physiques du modèle qui sont représentées en photographie peuvent maintenant agir à titre de référent avec son portrait peint. Cependant, une nouvelle problématique apparaîtra dans l'art du portrait, car

en quelques années la photographie a changé le point de vue de l'artiste, autant techniquement que philosophiquement. Une vision inexacte et une flatterie trop flagrante sont tolérées moins fréquemment dans les portraits, et le rôle de l'artiste devant imiter la nature était encouragé, car les standards pour juger l'art commencèrent à se baser sur la même exactitude que celle trouvée dans les photographies¹²³ (Van Deren, 1964 : 1).

La citation vise à démontrer qu'une partie des spectateurs devient de plus en plus critique à l'endroit du peintre qui idéaliserait le modèle portraituré, depuis l'invention de la photographie, alors que précédemment les modèles encourageaient plutôt les peintres à idéaliser et à ne pas respecter la réalité. Cette invention influença donc certains artistes dans leur manière de concevoir leurs œuvres¹²⁴, mais également dans leur manière de les penser.

Au début du XVIIIe siècle, Roger de Piles (1635-1709) écrivait dans son *Cours de Peinture par Principes* (1708) : « l'essentiel des portraits étant la ressemblance, il faut imiter les défauts comme les beautés, sans quoi l'imitation ne serait pas complète. On aurait de la peine à assurer le contraire » (cité par Vigneau, 1963 : 31). Donc pour de Piles, l'idéalisation ne faisait pas partie de ce qui était acceptable dans un portrait. Il fallait représenter la nature de manière objective, autant ces défauts que ces qualités. Sauf qu'Hegel (1770-1831) une

¹²³ "In a few years photography changed the artist's viewpoint, both technically and philosophically. Inexact views and flagrantly flattering portraits were tolerated less often, and the role of the artist as a recorder of nature was encouraged, as standards for judging art began to be based on the kind of exactitude found in photographs".

¹²⁴ « Il paraît évident, aujourd'hui, que la plupart des tableaux exposés n'avaient guère d'autre prétention que de parvenir avec peine à cette exactitude photographique secrètement enviée, sinon jalouée, et que l'objectif, si l'on sait s'en servir, permet de mettre en valeur en bénéficiant d'une précieuse économie de temps et de moyens avec la certitude d'assurer la minutie voulue aux détails » (Vigneau, 1963 : 82).

centaine d'années plus tard, affirmait ceci : « plus la reproduction est semblable au modèle, plus sa joie et son admiration se refroidissent » (Hegel, 1997 : 99). Mais, lorsque les artistes se doivent exécuter le portrait d'une personne, le modèle préfère, de manière générale, avoir des traits idéalisés plutôt que d'être représenté fidèle à la réalité. Ainsi le modèle préférera une ressemblance apparente qui est néanmoins trompeuse par rapport à sa réelle apparence. La ressemblance n'est donc plus le premier but du portrait, c'est plutôt l'ennoblissement qui est recherché par le modèle.

Ainsi, on se retrouve au XIXe siècle avec la photographie qui permet maintenant une représentation quasiment à l'identique des traits d'un modèle et avec une tradition dans l'art du portrait qui favorise l'idéalisation du modèle plutôt que des traits ressemblants permettant une identification du modèle. En fait, « l'estime accordée au portrait au XVIIIe siècle s'est accrue avec l'intensification de la demande pour que la ressemblance soit à la fois mimétique et synthétique, temporelle et statique, scientifique et artistique, superficielle et profonde »¹²⁵ (Tscherny, 1987 : 193). Car ce que le modèle attend d'un portrait est qu'il soit à la fois ressemblant, mais également harmonieux. Il désire qu'il soit assez bien pour la postérité, tout en suivant une certaine tradition artistique. Avec toutes ces composantes, on peut se poser la question, est-ce possible pour un artiste de créer un portrait – ou un autoportrait dans le cas qui nous intéresse – qui ne trahira pas la vérité ? (Toussaint, 1985 : 9). Car en choisissant de peindre son autoportrait, un artiste est conscient de son pouvoir de dissimulation ou d'idéalisation de certains détails. L'artiste montrera ce qu'il aime de lui, et évidemment cachera ce qui lui déplaît. Rares sont ceux qui parviennent à reproduire objectivement leurs traits, de la même manière qu'un appareil photographique pourrait le faire. Ne serait-ce qu'en choisissant son bon profil, l'artiste décide déjà, consciemment ou non, d'un aspect important de l'image qu'il désire projeter de lui-même. L'artiste peut choisir de peindre dans son autoportrait absolument tout ce qu'il désire et c'est cette image qui nous parviendra à nous, spectateurs de cette œuvre, quelques siècles plus tard. C'est ensuite à nous d'essayer de faire la distinction entre la part du vrai et l'idéalisation.

¹²⁵ "The esteem accorded portraiture in the eighteenth century increased with the intensified demands that likeness be both mimetic and synthetic, temporal and static, scientific and artistic, superficial and profound".

Souvent, « l'acte même de se peindre est précédé par une mise en scène soigneusement organisée » qui elle aussi vient influencer la perception que le spectateur peut avoir du modèle représenté (Fréchette, 1998 : 1). La mise en scène peut être simple, telle que la mise en place du matériel nécessaire à la réalisation de l'autoportrait. Mais, elle peut être également plus complexe et être destinée à incorporer un décor ou des accessoires qui en fin de compte viendront créer un environnement détournant l'attention du spectateur sur le modèle. Cela servira à la dissimulation de certains éléments que l'artiste préférerait faire disparaître ou rendre moins apparents. Toutefois, Bouguereau a créé un autre genre de mise en scène. En refusant de peindre ses pinceaux, sa palette, bref l'artiste à l'œuvre, Bouguereau a établi une mise en scène. En ce sens, l'*Autoportrait* n'est pas une reproduction exacte du reflet de Bouguereau dans son miroir, car il a soustrait des éléments importants. Bouguereau s'est donc mis en scène comme étant un bourgeois et non pas un artiste. Ainsi, il donne une image de lui-même qui pourrait aussi bien être le portrait simplement d'un homme, si nous ne connaissions pas son identité d'artiste. De même que, par son habillement, on peut constater que Bouguereau est toujours vêtu de manière aussi formelle que ce soit en photographie ou dans son *Autoportrait*. Il semble que ce soit la manière dont il s'habillait régulièrement et non pas un costume qu'il aurait spécialement revêtu afin de rehausser son apparence et son statut social lors de la réalisation de son *Autoportrait*. L'œuvre reflète les aspirations sociales de Bouguereau, mais également les conventions de l'époque. La pose, l'attitude et son apparence nous montrent ce qui, pour le troisième quart du XIXe siècle, était approprié dans les cercles d'art académique et dans la haute bourgeoisie. Ainsi, avant même d'avoir abordé la question des traits du visage de Bouguereau, notre perception de la vérité en tant que spectateur est déjà flouée par la mise en scène.

Dans le rapport de l'audioguide de l'exposition Bouguereau au Musée des beaux-arts de Montréal, on peut lire à propos de l'*Autoportrait* et du *Portrait d'Elizabeth Gardner* :

quand il a créé ces deux portraits, conçu comme des cadeaux de fiançailles, l'artiste a concentré ses efforts à rendre attentivement et fidèlement les traits et les expressions des deux visages. Ce n'est pas toujours le cas, comme nous le verrons dans la

prochaine galerie, avec les trois portraits numérotés 10, 11 et 12¹²⁶.¹²⁷ (*Rapport de l'audioguide*, 1984 : 14).

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le *Portrait de Madame la Comtesse de Cambacérès* avait été idéalisé par rapport au modèle, notamment au niveau du nez. Selon la citation, Bouguereau aurait peint de manière fidèle les traits de son visage ainsi que ceux d'Elizabeth Gardner. Toutefois, la comparaison de l'*Autoportrait* de Bouguereau avec une photographie (fig. 50) nous montre qu'il a effectué quelques modifications avantageuses au niveau de son apparence physique. Son oreille gauche, la seule visible pour le spectateur a été réduite de taille. De même que pour son nez qui a été minimisé. Aussi, ces cheveux, sa barbe et ses sourcils sont devenus plus souples et soyeux que sur les photographies (Peck, 2006 : 96). Nous pouvons constater qu'il en va de même pour le *Portrait d'Elizabeth Gardner* (fig. 51A et 51B), qui en comparaison des photographies, a été idéalisé au niveau du front, du nez et du menton.

Bouguereau a idéalisé son *Autoportrait* peint à partir de sa ressemblance physique visible sur photographie, mais également à partir de son *Autoportrait* dessiné (fig. 22). En effet, le dessin préparatoire n'est pas la forme finale de l'*Autoportrait* peint. Le dessin a été lui-même idéalisé, en adoucissant le regard métallique qui était auparavant froid et sévère. C'est également le cas au niveau de sa bouche qui était serrée dans le dessin et qui est devenue détendue dans la peinture. Donc, ce dessin préparatoire que Bouguereau a fait le représentait réellement au travail, comme nous avons pu le voir dans le deuxième chapitre. Concentré et attentif à sa tâche lors du dessin, il ne voulait certainement pas donner cette impression pour l'*Autoportrait* final. Ainsi, il a idéalisé ses traits à partir du dessin pour obtenir cette apparence plus détendue.

Toutefois, l'un des autoportraits suivant celui de 1879 ne semble pas avoir été fait dans la même quête d'idéalisation. En effet, l'*Autoportrait* de 1886 (fig. 37), on peut voir « la présence de deux verrues sur sa joue droite qui indique que le peintre n'a pas voulu cacher

¹²⁶ Œuvres n. 10 : *Portrait de Madame la Comtesse de Cambacérès* (1895), n. 11 : *Portrait d'Aristide Boucicaut* (1875), no. 12 : *Portrait de Madame Deseilligny* (1877).

¹²⁷ "When he created these two portraits, meant as an engagement present, the artist concentrated his efforts in carefully and faithfully rendering the features and expression of the two faces. This is not always so, as we'll see in the next gallery, with three portraits numbered 10, 11 and 12".

quoique ce soit de son apparence physique et qu'il n'a pas essayé de projeter ou idéaliser une image de lui »¹²⁸ (D'Argencourt & Druick, 1978 : 58). Cet autoportrait semble, comparativement à celui de 1879, moins idéalisé. Mais ce n'est qu'en apparence. Étant placé dans un trois quarts plus accentué, le nez apparaît comme étant plus proche de sa forme réelle. Toutefois, l'oreille est toujours plus petite que sur les photographies. Bouguereau s'est représenté légèrement plus ridé, de manière compréhensible, vu qu'il est de sept années plus âgé que dans l'*Autoportrait* de 1879. Toutefois, le visage est toujours plus aminci et même creusé au niveau des joues, contrairement à la photographie de Pierre Lanith Petit (1831-1909) (fig. 49). Pourrait-on considérer que le destinataire de l'œuvre aurait pu influencer Bouguereau dans la réalisation de ces autoportraits ? En effet, l'*Autoportrait* de 1879, comme on le sait, était destiné à Elizabeth Gardner tandis que celui de 1886, qui n'est pas idéalisé, était destiné à son ancien professeur, Monsieur Sage. L'amour pourrait-il être la raison derrière l'idéalisation de son *Autoportrait* de 1879 ? Car obligatoirement Bouguereau songe consciemment ou non aux futurs spectateurs de son œuvre. Dans ce cas-ci, il s'agit de sa fiancée, Elizabeth Gardner, et donc l'objet de son amour, ou du moins de son affection. Serait-ce possible qu'à travers cette idéalisation nous puissions voir un dévoilement du caractère du peintre. Le caractère d'un homme qui, pour le sujet de son affection, a peint un autoportrait en se représentant tel un gentleman. Billeter dit même que « chaque autoportrait est un dialogue avec l'ego »¹²⁹ (West, 2004 : 182). Serait-ce donc l'ego de Monsieur Bouguereau qui l'aurait poussé à idéaliser son autoportrait, sachant que l'œuvre était destinée au regard de sa fiancée.

Cependant, un autoportrait ne dévoilera jamais qui est réellement l'artiste. Bouguereau a dit que dans tout portrait, il cherchait d'abord à « rendre le caractère intellectuel de [s]on modèle ... » (Boutigny, 1901 : 78). L'*Autoportrait* de Bouguereau est à la fois simple et dramatique. C'est notamment grâce à sa technique impeccable pour peindre la chair que le peintre offre une telle ressemblance entre l'œuvre et le modèle. D'ailleurs Bouguereau a été surnommé par ses admirateurs le peintre de la chair¹³⁰. (*Bouguereau*, 1906 : 31). Mais il ne

¹²⁸ "The presence of two warts on his right cheek indicates that the painter did not want to hide anything of his physical appearance and did not try to project and idealized image of himself".

¹²⁹ "Every self-portrait is a dialogue with the ego".

¹³⁰ "The effect, for which Bouguereau is renowned, is that of actual human skin, which is itself translucent in reality. He used touches of vermilion or other reds in the redder areas such as elbows, cheeks, and between

suffit pas que le tableau s'organise autour du visage et des traits, il faut aussi que le regard soit présent et soutenu. C'est par le regard que passe toute l'intériorité de l'œuvre. « À l'artiste revenait de savoir lire non seulement les traits du visage, mais aussi de distinguer les caractères de l'esprit, de rendre sur la toile, au-delà de l'image fixe de la figure, celle fugitive des expressions » (De Font-Réaulx, 2012 : 143). Quand Bouguereau parle de l'intellect de ces modèles, c'est avec le regard que celui-ci parvient à montrer leur sensibilité et leur intériorité¹³¹.

On pourrait considérer que l'idéalisation de l'*Autoportrait* de 1879 fait partie de la quête même de Bouguereau, qui a ce désir de parvenir à représenter une Beauté idéale. André Fermigier a écrit sur Bouguereau qu'il était « acharné à saisir la forme dans l'impossible perfection que lui suggérait la touchante naïveté de son idéalisme » (Fermigier, 1984 : 17). Ce qui s'applique aux scènes mythologiques et aux scènes de genre s'applique également aux portraits chez Bouguereau. En effet, dans toutes ses œuvres, Bouguereau crée une atmosphère propice à la Beauté en utilisant, entre autres, cette notion d'idéalisation du sujet et du modèle. En atténuant un angle, en assombrissant un détail et en en illuminant un autre, il crée une œuvre plaisante à regarder. Dans l'harmonie du tout ensemble, Bouguereau parvient à créer des œuvres propres à sa notion de la Beauté, même si celles-ci nécessitent des retouches qui ne sont pas fidèles à la réalité observée. « Pour Bouguereau, la main de l'artiste doit être reniée et

fingers and toes. Flesh tones of fair-complected people are yellowish in some place and redder in others. Bouguereau observed and recorded accurately every subtle change in color and value over every millimeter of exposed flesh in his subjects. Veins are indicated with bluish or cool-gray tones, always applied thinly and translucently, to a greater or lesser extent. Bouguereau executed the rest of the painting in fairly straightforward manner, with the deepest darks rendered somewhat transparently, the lightest lights opaquely, and the middletones generally opaque as well, all worked together wet-in-wet within each form and where edges of one shape meet another". (Elliot, 2008 : 69)

¹³¹ « Peindre un portrait s'il n'est que représentation extérieure ne requiert qu'une certaine habileté et de la patience de la part de l'artisan, alors qu'un portrait intériorisé doit laisser la trace du travail intellectuel de l'artiste pour porter à nu ce qu'il y a de plus essentiel chez son modèle. Car le spectateur ne désire pas que voir l'apparence physique du modèle, il s'attend également à découvrir leur attitude psychologique et même sociale. En recherchant l'intériorité et l'idéalisation du modèle, le portraitiste peut aspirer à atteindre au statut des arts libéraux ». (Theisz, 1996 : 72)

abandonnée à la représentation de l'Idéal »¹³² (Grilli, 1974 : 65). Une citation que vient confirmer Bouguereau lui-même lorsqu'il dit :

En peinture je suis un idéaliste. Je ne vois que le beau dans l'art et, pour moi, l'art c'est le beau. Pourquoi reproduire ce qui est laid dans la nature ? Je n'en vois pas du tout la nécessité. Peindre ce que l'on voit tel quel, non, à moins toutefois de le faire avec un immense talent. Le talent sauve tout et fait tout pardonner (Walker, 1982 : viii).

Il y a donc un problème entre l'Idée et la Forme. Le peintre décide de corriger le réel afin de présenter une version idéalisée du modèle plutôt que de se conformer à l'imitation de la nature. On peut donc aisément croire ce qu'Yves Calmèjane (2006 : 9) écrit : un autoportrait dit rarement la vérité. Après tout, l'autoportrait est une représentation de soi, d'après soi. Et la plupart du temps, l'artiste préférera peindre une image de lui qui sera flatteuse, comme c'est le cas de Bouguereau. En effet, tel que Louis Dimier l'écrit : « pour M. Bouguereau, il existe un "canon" du Beau, que l'artiste doit s'attacher à reproduire exclusivement » (Dimier, 1926 : 261). En effet, Bouguereau a un certain canon du Beau duquel il ne déroge pas. Ce canon est celui qui guide toutes ces œuvres, même celles qui peuvent nous apparaître comme plus personnelles. Car, un autoportrait est beaucoup plus qu'une simple œuvre, c'est un sujet beaucoup plus personnel. L'autoportrait permet d'identifier un artiste à l'aide de son image et non plus seulement à travers ses autres œuvres. L'autoportrait est une description qui n'est pas formée de mots, mais de coups de pinceau. Ceci étant dit, que ce soit avec des mots ou des coups de pinceau, l'autoportrait est sujet à interprétation de la part du spectateur.

On cherche souvent à voir dans le portrait une intimité ou une quête d'introspection qui ne semble pas aussi apparente dans la photographie. L'autoportrait acquiert un caractère personnel en considérant que c'est une représentation de l'artiste par lui-même. Une œuvre que tous souhaitent qu'il ait réalisée en mettant une part de lui à l'intérieur. Une œuvre qui aurait été réalisée durant un temps de contemplation ou même une quête individuelle et identitaire. De tout temps, il y a eu une fascination pour l'image d'un artiste ou même d'une personnalité importante. L'autoportrait est un témoignage autographe de l'artiste qu'il lègue à

¹³² "For Bouguereau the hand of the artist must be denied and surrendered to the representation of the Ideal".

son époque et la postérité.¹³³ Et dans une culture où les spectateurs sont curieux à propos de l'artiste, l'autoportrait est extrêmement apprécié. Il permet d'avoir une relation directe et privilégiée avec l'artiste (Bond & Woodall, 2005 : 43).

Toutefois, une partie considérable de la réelle fascination pour les autoportraits, surtout lorsqu'il s'agit d'artistes de grand talent, réside dans l'espoir d'avoir un aperçu révélateur d'une remarquable personnalité, peut-être même une vision de la nature du génie, quelque chose qu'un portrait par un autre artiste, ou une photographie, ne peut pas offrir¹³⁴ (Kinneir & Piper, 1980 : 13).

Une photographie ne semble pas aussi personnelle qu'un autoportrait, car l'autoportrait est une auto-interrogation (Theisz, 1996 : 1). Quoi de plus personnel qu'un artiste s'asseyant face à un miroir pour s'étudier dans le but de se peindre.

En fait, l'autoportrait représente un artiste interrogeant son visage dans le miroir. L'autoportrait est donc vu comme une pratique autoréflexive, à la fois physique et psychologique. En effet, l'artiste peignant l'autoportrait est à la fois celui qui est représenté et celui créant cette représentation. Il est à la fois « le créateur “derrière” l'œuvre d'art, le sujet “dedans” et le spectateur “devant » celle-ci »¹³⁵ (Bond & Woodall, 2005 : 12). L'autoportrait combine trois positions à la fois, celle du peintre, celle du modèle et celle du spectateur. Dans aucune autre œuvre, le peintre ne peut être à la fois ces trois personnes en même temps. Il y a un aspect psychologique extrêmement présent dans un autoportrait. On peut donc se demander pourquoi un artiste se décide-t-il à poser devant son miroir. Généralement, la présence d'un miroir peut réduire la confiance en soi et peut rendre une personne plus critique envers elle-même. (Crozier & Greenhaigh, 1988 : 29). Nous sommes conscients que pour l'élaboration d'un autoportrait, le miroir est une condition essentielle et que l'artiste passera un temps non négligeable à se regarder dans ce dernier. Cette observation prolongée peut mener justement à cette autocritique fera en sorte que l'artiste désirera modifier son apparence dont il voit le reflet dans le miroir. Donc un autoportrait serait à la base inévitablement sujet à distorsion

¹³³ "Yet portraiture is also a supremely individual art form that purportedly records the features of a given individual for posterity". (McPherson, 2001 : 2)

¹³⁴ "Nevertheless a considerable part of the very real fascination of self-portraits, most of all when they are of artists of great quality, rests in the hope of a more revealing glimpse of a remarkable personality, perhaps even an insight into the nature of genius, of a kind that a portrait by someone else, or a photograph, cannot offer".

¹³⁵ "Creator 'behind' the work of art, subject 'within' and viewer 'before it' ".

(Kinneir & Piper, 1980 : 13), car le miroir inverse la réalité en tournant ce qui est à droite, à gauche et vice versa¹³⁶.

Le miroir est un intermédiaire absolument nécessaire à la réalisation de l'autoportrait – quoiqu'au XIXe siècle, la photographie peut aussi remplacer ce miroir¹³⁷. Traditionnellement, le miroir est ce qui a permis à l'artiste de se représenter. Sans miroir, aucun moyen d'avoir une réflexion de soi assez nette pour se représenter sur une toile. Et l'on ne peut avoir une ressemblance plus parfaite que celle de notre reflet dans le miroir. Comme nous pouvons le voir dans le fameux *Autoportrait au miroir* de Parmigianino (1503-1540) (fig. 52), l'artiste a utilisé un miroir convexe qui crée une distorsion dans le tableau. Cet exercice curieux du XVIe siècle démontre l'importance du miroir. Dans cette œuvre, le peintre a désiré peindre le miroir et non pas son reflet à l'aide d'un miroir. On pourrait donc en conclure que les autoportraits sont également le portrait d'un miroir, ou, plus précisément, du reflet d'un miroir. L'autoportrait est une représentation de l'artiste face à son miroir. Il y a une intimité qui se découle de l'autoportrait pour deux raisons. Tout d'abord, en regardant l'autoportrait, on se retrouve à être les yeux de l'artiste regardant son reflet dans un miroir et ce qui est peint est ce reflet (Bonafoux, 1984 : 15). Ensuite, à cause du cadrage très direct, et assez rapproché, nous obtenons une intimité qui n'est pas aussi forte lorsqu'il s'agit d'un portrait en pied. Rosenblum dit de l'*Autoportrait* de 1886 de Bouguereau que « nous sommes quasiment surpris par [cette] confrontation très rapprochée avec une tête en chair et en os, avec à peine un grain de beauté, une ride ou une mèche de cheveux omis »¹³⁸ (Rosenblum, 1991 : 9). Ces propos s'appliquent également à l'*Autoportrait* de 1879, car le même cadrage rapproché est utilisé. C'est cette illusion permise par le cadrage qui nous donne l'impression que le tableau remplace le miroir. Nous nous retrouvons donc à la place de l'artiste, créant ainsi une proximité qui rend l'observation d'un autoportrait plus intime.

¹³⁶ "In representing themselves, artists have traditionally utilized a mirror, which reverses the image and reflects back the artist's gaze". (McPherson, 2001 : 119)

¹³⁷ "From the mid-nineteenth century on, artists increasingly resorted to photography as an aide-mémoire. Although Cézanne did use photographs for a number of the painted self-portraits, the drawings, generally independent works, were made with the aid of a mirror, which naturally aligns the artist's eyes with those of the viewer". (McPherson, 2001 : 119)

¹³⁸ "We are almost startled by so close-up a confrontation with a flesh-and-blood head, with hardly a mole, wrinkle or strand of hair omitted".

Bien que le premier pas soit de l'auto-observation de la part de l'artiste, le résultat final que nous voyons dans un autoportrait est une scène choisie qui n'est pas une coïncidence. Rembrandt, connu pour ses nombreux autoportraits, se considérait comme un modèle toujours à portée de main, qui pouvait être façonné de n'importe quelle manière. Il s'utilisait en tant que modèle pour réaliser des études, notamment celles d'expression¹³⁹. Et Henri Fantin-Latour (1836-1904) de dire par rapport à l'autoportrait : « l'artiste est un modèle qui est toujours prêt, il est exact, soumis, et on le connaît avant de le peindre » (Druick, 1982 : 69). Tout ceci montre que l'autoportrait n'est pas réellement la représentation d'un sujet comme un autre. Il s'agit d'un sujet qui est croisé dans le miroir quotidien, étudié de nombreuses fois et travaillé à maintes et maintes reprises. Et considérant cela, l'exécution ne peut pas être une coïncidence, car c'est de la pure subjectivité (Nancy, 2000 : 35).

L'autoportrait étant à la fois psychologique et subjectif. Selon Bonafoux, Calmégane et Cavalli-Björkman, il serait tel un portrait de Narcisse répété continuellement à travers les siècles.

Les autoportraitistes les plus profonds et les plus intéressants restent cependant fidèles au vrai sens du mythe que révèle un petit passage négligé d'Ovide : « *si non noverit* » (S'il ne se connaît lui-même)... Il s'agit de la réponse que fait le devin Tirésias aux parents de Narcisse à sa naissance, alors qu'ils s'inquiétaient de savoir s'il vivrait longtemps. Nous sommes en effet invités ici à ne plus seulement voir un être qui s'adore et s'oublie en lui, mais au contraire un chercheur d'identité, qui veut se connaître lui-même, insouciant des échos du monde et prêt à le quitter. Il y a donc deux Narcisse : l'un est fasciné par son image et l'autre par le mystère de son être » (Calmégane, 2006 : 13).

Le miroir étant un intermédiaire obligatoire entre l'artiste et l'autoportrait, cela implique que l'artiste passe de longs moments à se regarder, d'où le questionnement de Bonafoux sur l'autoportrait en tant que portrait de Narcisse. Pour certains auteurs, tels que Erika Billeter, la création d'un autoportrait résulte d'« un narcissisme extrême et le besoin évident de se considérer comme l'imitation, le centre de tout événement et de tout phénomène » (Billeter, 1985 : 25). Dans le cas de Bouguereau, nous ne pourrions pas

¹³⁹ "Many self-portrait drawings were probably done for practice. The simplest procedure for an artist wishing to develop his capacity for capturing a person's distinguishing features or expressing a state of mind or a type of character was to use his own features, which through the medium of a mirror, were always available". (Cavalli-Björkman, 2001 : 267)

d'emblée de jeu considérer l'*Autoportrait* comme résultant d'un narcissisme extrême malgré qu'il faut assurément une certaine dose de confiance en soi et d'amour propre pour choisir de se représenter ainsi et de passer autant d'heures à se mirer. Ainsi, pour l'*Autoportrait*, ce serait plutôt une quête d'identité, ou tel que le montre la citation une fascination pour le mystère de son être.

En effet, il y a également un aspect sociologique dans l'autoportrait, car l'artiste donne une image de lui-même en fonction de ce qu'il est à un moment de sa vie bien particulier, à une date spécifique, dans une société déterminée. L'autoportrait peut décrire « à travers l'image qu'il donne de soi, la place qu'au cours des âges il a cru ou voulu occuper dans la société » (Vaisse, 1987 : 103). L'autoportrait n'est pas qu'introspection et quête de soi, c'est également un véhicule pour le patronage, la promotion, les traditions artistiques et sociales. L'idéalisation n'a pas comme seul but de parvenir à la Beauté ou de rendre les traits d'un visage plus harmonieux. En se représentant, les artistes pourraient également idéaliser leur apparence dans le but de parvenir à un idéal social, celui qu'il désire atteindre. Ainsi, la citation de Baudelaire « il y a deux manières de comprendre le portrait – l'histoire et le roman » (Baudelaire, 1965 : 88) montre très bien comment l'étude des portraits et autoportraits peut être dichotomique. Le portrait est à la fois historique, mais aussi fictionnel. Il s'agit donc de faire la part entre fait réel et fiction, entre vérité et idéalisation.

L'autoportrait, comme l'autobiographie, est, en principe, le genre de la "vérité", celui où, *in jure*, le peintre se présente tel qu'en lui-même, face à son tableau et au spectateur. On sait pourtant que, comme l'autobiographie, il est soumis à des conventions, des normes et des techniques dont la fonction est à la fois mimétique et illusionniste (Blanc, 2008 : 99).

Donc, Bouguereau, en s'habillant à la manière de la haute bourgeoisie pourrait être en quête d'un idéal identitaire à atteindre. De par ses origines, il désire dans son autoportrait affirmer son statut social et être considéré tel qu'il se représente dans son *Autoportrait* – soit sans attribut, autre que sa fleurette de la Légion d'Honneur – et non comme l'artiste-peintre qu'il est. Avec un autoportrait, et plus largement un portrait, il y a transmission de culture et de faits de société. L'autoportrait devient un reflet de la société avec les emblèmes, les accessoires et les vêtements qui lui sont propres. Et c'est cette capacité de l'artiste à donner une illusion de la réalité qui fait de l'*Autoportrait* une œuvre puissante.

Ainsi, nous pourrions conclure avec cette citation qui s'applique bien au cas de l'*Autoportrait* de Bouguereau. «L'art du portrait est tellement un art calculateur de (dé)formation qu'aucun spectateur ne peut être complètement innocent»¹⁴⁰ (Brillant, 1991 : 35). Car il est vrai qu'en tant que spectateur, on peut se demander à quel point le portrait ou l'autoportrait est une image juste et précise du modèle ou si l'apparence de réalisme qui est présent dans l'œuvre n'est qu'une illusion et l'autoportrait n'est qu'une reconstruction idéale d'un individu (De Font-Réaulx, 2012 : 146). Malgré ces questionnements, nous pouvons constater que l'*Autoportrait* de Bouguereau n'est pas complètement idéalisé. C'est en analysant l'*Autoportrait* dans son contexte artistique que nous parviendrons à une compréhension totale de la réalisation de cet *Autoportrait* de Bouguereau.

3.3 L'*Autoportrait* face aux peintres de l'avant-garde

Nous avons commencé à aborder dans ce chapitre l'*Autoportrait* de Bouguereau face à son contexte social. Toutefois, nous n'avons pas encore abordé la relation de l'œuvre avec le contexte artistique de cette fin du XIXe siècle. Il est important de situer l'*Autoportrait* dans un contexte de production artistique plus large que la seule production de Bouguereau ou de ces prédécesseurs.

« Au milieu du XIXe siècle, l'art du portrait fut décrit comme "hésitant entre la liberté d'un art authentique et les contraintes de la servitude" » (Beyer, 2003 : 15). Par art authentique, l'auteur entend les nouveaux mouvements artistiques tels que l'impressionnisme ou le symbolisme. Évidemment, il oppose les artistes innovateurs à la tradition académique et aux contraintes de celle-ci. Cette prochaine partie se concentrera tout particulièrement sur l'*Autoportrait* de Bouguereau vis-à-vis des œuvres qui lui sont contemporaines autant celles qui sont traditionnelles que celles plus innovatrices. La manière dont Bouguereau a décidé de représenter son visage, son rôle social, ses attributs – et le genre avec lequel il l'a fait – témoigne du contexte artistique issu de l'Académie des beaux-arts et particulier à la deuxième moitié du XIXe siècle. Cependant, en 1879, cette mentalité académique n'est plus la seule à intéresser les artistes peintres.

¹⁴⁰ "Portraiture is such a calculating art of (mis)representation that no beholder can be completely innocent".

La doctrine académique [...] dut céder la place à une conception résolument moderne, conception qui animait les promoteurs de la réforme, et qui introduisait dans le domaine du beau les concepts d'actualité et de progrès, subsumés sous la notion déterminante (quoique passablement floue) d'originalité. La question de l'originalité fut au centre du débat sur l'enseignement de l'art (Bonnet, 2006 : 9).

Depuis quelques années déjà, de nouvelles tendances artistiques ont commencé à se côtoyer. Le problème de l'Académie des beaux-arts est son statisme. Son aversion irrémédiable pour l'innovation (Boime, 1986 : xi) a créé une tension si grande que des changements furent nécessaires¹⁴¹. Mais ce n'est pas seulement à cause des contraintes de la tradition de l'Académie des beaux-arts que les peintres se permettent plus de liberté. Désormais, l'artiste est également libéré de ses patrons et il occupe une place plus indépendante dans la société artistique. « L'artiste est placé face à lui-même plus qu'il ne l'a jamais été par le passé » (Billeter, 1985 : 16).

En effet, autant les artistes de la tradition académique que ceux non-traditionnels et innovateurs ont été « frappés de plein fouet par les changements socio-économiques, idéologiques et technologiques de leur temps » (Bonnet, 2012 : 5). Nous avons déjà vu précédemment l'impact sur l'art de la photographie en tant que nouvelle technologie. Avec la succession de la Deuxième République, du Second Empire et de la Troisième République, il y a également des changements idéologiques et économiques majeurs qui touchent les artistes. Plusieurs bouleversements au niveau de la politique, tout particulièrement au Second Empire, ont entraîné des changements dans le monde de l'art¹⁴². Ces transformations affectèrent

¹⁴¹ "The continual tension between Academic artists and those of freer dispositions and the reaction to this tension on the part of successive administrations resulted from the varying points of view held by these groups toward academic instruction. While the Academic institution tried to maintain an unyielding theoretical position, the official body sanctioned in part the changes that have identified France as the matrix of modern art. Eventually the Academy had to make concessions as well. The demand for art after the 1850's became so complex, and taste so multifarious, that concentration upon a single style was bound to appear absurd to art students". (Boime, 1986 : 21)

¹⁴² Tel que : « la fermeture de l'Académie royale, la disparition des artistes protégés, la création d'un marché libre des œuvres et l'ouverture de boutiques spécialisées, l'autorisation d'exposer librement, la multiplication des voies d'accès à la profession, l'augmentation exponentielle des candidats à une carrière artistique et la diversification de leurs origines sociales, la segmentation croissante de l'espace artistique en domaines spécialisés dotés de leurs propres règles de fonctionnement, d'évaluation et de reconnaissance, l'émergence d'une opinion publique, la constitution d'une classe de dilettantes, d'amateurs et de collectionneurs et le développement dans la critique d'art sont quelques facteurs qui ont joué dans les transformations des cadres professionnels ». (Bonnet, 2012 : 8-9)

évidemment les artistes. Plusieurs contestèrent et s'indignèrent de cette politique artistique que le gouvernement français mettait en place. Ces opinions divergentes entre artistes furent une des raisons qui créèrent une scission entre art traditionnel et art d'avant-garde. L'artiste fait désormais partie d'une classe sociale à part.

Dès les années 1820, l'artiste était devenu une figure marquante, grâce à ses œuvres, mais aussi par sa posture, sa manière d'être. Il se démarquait ainsi du bourgeois, cette classe industrielle et économe dont l'importance et le rôle croissants jalonnèrent le XIXe siècle. L'artiste incarna l'être sensible, tourmenté néanmoins élégant, moqueur, distant. Il fut le rapin des ateliers, le dandy des salons (De Font-Réaulx, 2012 : 20).

Les artistes sont observés par le public, leur vie est connue et des articles leur sont consacrés dans les journaux et les revues. Il n'y a pas que leurs œuvres qui intéressent les spectateurs, les artistes sont également sous le feu des projecteurs. Nous parlions précédemment de ce désir du spectateur de voir dans l'autoportrait une part de l'artiste plus intime et plus personnelle. Car pour les spectateurs, l'artiste, en tant que figure populaire, est aussi intéressant que l'œuvre. L'autoportrait occupe donc une place de choix au niveau des œuvres populaires auprès des spectateurs, car c'est à la fois un moyen de satisfaire leur curiosité à l'égard des personnalités publiques et des artistes (Bonnet, 2012 : 10).

L'autoportrait est une représentation de l'artiste et de son statut social actuel, d'après la vision qu'il a de lui-même, au moment où il décide de se peindre. Avec tous les changements socio-économiques et artistiques, le mode de représentation dans les autoportraits change de plus en plus. Avec les peintres de l'avant-garde, l'autoportrait prend une dimension nouvelle¹⁴³. Cette

génération plus jeune d'artiste libre d'esprit généralement associé à l'Impressionnisme et le post-Impressionnisme, a commencé à redéfinir et ré-encadrer l'image de l'artiste, se représentant eux-mêmes et leurs collègues dans des

¹⁴³ « L'originalité, et toutes les notions concomitantes – spontanéité, naïveté, authenticité, liberté, pureté, vérité ... - empruntent leur puissance d'adhésion à l'hypothèse d'un état de nature qui les établit comme des valeurs nécessairement positives en les opposant à l'artifice de la culture imposé par les contraintes de l'éducation ». (Bonnet, 2006 : 18)

compositions moins formelles et fragmentaires, dans un studio ou dessinant en plein air ¹⁴⁴ (Balducci, 2011 : 88).

L'autoportrait acquiert une sensibilité émotionnelle plus grande et devient, en quelque sorte, une fenêtre sur l'âme. Les peintres accordent une plus grande place à la liberté d'expression, que cela soit avec les traits du visage, la pose ou la technique artistique. Ainsi, à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, on commence à voir des autoportraits montrant l'artiste désespéré ou prompt à la folie – tel que l'*Autoportrait à l'oreille bandée* de Vincent Van Gogh (1853-1890) (fig. 53). Libérée des contraintes traditionnelles, l'image de l'artiste prend maintenant plusieurs visages. L'artiste reste toujours un emblème dans la société, seulement son existence est maintenant dévoilée de diverses manières. On a voulu interpréter les autoportraits avant-gardistes comme représentant leurs aspirations à une réputation meilleure, leur anxiété, leur esprit de compétition, leur stratégie de promotion de carrière. Il y a une diversité de l'image de l'artiste au XIXe siècle¹⁴⁵ qui n'a jamais été vu depuis la Renaissance. Ainsi, une iconographie nouvelle du statut de l'artiste commence à apparaître vers la fin du XIXe siècle.

Cependant, selon Pierre Vaisse, il ne faudrait pas créer une distinction entre artistes d'avant-garde et artistes académiques en cherchant dans leurs autoportraits quelque chose de plus introspectif chez les premiers et de plus vaniteux chez les seconds.

Une autre erreur consisterait à se fonder sur la vieille distinction entre artistes indépendants, ou, comme on les appelle aujourd'hui à tort, d'avant-garde, et traditionalistes, académiques, officiels ou pompiers, comme on le voudra, pour en déduire que le phénomène de solitude décrit plus haut, donc de repli sur soi et de production d'autoportraits affecterait surtout les uns, tandis que les autres étaient trop

¹⁴⁴ "Younger generation of independent-minded artists broadly associated with Impressionism and post-Impressionism, began to redefine and reframe the image of the artist, depicting themselves and their colleagues in more informal, fragmentary compositions, within the studio or sketching *en plein air*".

¹⁴⁵ « L'artiste maudit dont le regard tourmenté dévoile les affres de la création ; l'artiste bohème vivant dans une joyeuse pauvreté ; l'artiste séducteur flirtant avec les modèles et les grisettes ; l'artiste officiel, fier de sa réussite, arborant sa Légion d'honneur ; le peintre au travail, élégamment vêtu, entouré de ses invités dans son atelier à la mode ; [...] l'artiste en réunion, dissertant au milieu de ses pairs ; l'artiste en famille posant en bon père avec ses enfants sur les genoux, couvés du regard par une femme dévouée et aimante ... mais également le folklore des ateliers, la franche camaraderie de l'apprentissage chez le maître admiré ou honni, l'étude scientifique du *génie* artistique ». (Bonnet, 2012 : 5)

sollicités par la clientèle et soucieux de la satisfaire pour avoir le temps et ressentir le besoin de s'interroger sur eux-mêmes (Vaisse, 1987 : 104).

Nous avons pu constater au fil des lectures que cette citation de Vaisse résume très bien la scission simpliste que quelques auteurs font entre peintres académiques et peintres avant-gardistes¹⁴⁶. Toutefois, plusieurs exemples de peintres académiques viennent montrer que cette séparation ne peut pas être faite si facilement. En effet, Henri Lehmann (1814-1882), qui est un peintre de la tradition académique, a laissé une multitude d'autoportraits du plus simple au plus original, dont l'*Autoportrait* de la Kunsthalle d'Hambourg¹⁴⁷ (fig. 54). De même, il ne faut pas penser que les peintres académiques cessèrent toute production à l'aube du XXe siècle. Outre la touche se rapprochant légèrement du pointillisme, l'*Autoportrait* de Léon Bonnat (1833-1922) en 1916 (fig. 55) n'est pas éloigné de la tradition artistique académique. Son habillement, sa pose, la lumière éclairant les chairs présentent une analogie avec l'*Autoportrait* de 1879, malgré les trente-sept années d'écart.

Quant à Bouguereau, il a lui-même réalisé un autoportrait étonnant et ce dernier pourrait très bien être confondu pour une œuvre romantique proche des suiveurs de Delacroix. Dans l'*Autoportrait* de 1853 (fig. 36), la pose de Bouguereau avec sa tête légèrement penchée vers l'avant, son regard intense et une partie de son visage noyé dans l'ombre nous démontre que Bouguereau n'a pas toujours été ce vilain pompier critiqué par les modernes. On peut même faire un rapprochement avec un autoportrait de jeunesse de Courbet (fig. 56). Les peintres sont assez jeunes, tous deux regardent le spectateur franchement et dans chacun, les parts d'ombres sont traitées en importance. Les peintres tentèrent, avec un nouvel intérêt pour

¹⁴⁶ « Dans la seconde [moitié du XIXe siècle], beaucoup plus riche en autoportraits, nous nous trouvons en face de deux catégories bien distinctes [...] : d'un côté le monde académique de la peinture officielle qui "s'acquitte" d'un autoportrait comme d'une obligation au même titre qu'un envoi de Rome ; de l'autre des figures isolées s'interrogeant comme dans un miroir sur leur être et sur leur art ». (Chappey, 1998 : 47)

Ou encore, « Ces autoreprésentations [de peintres académiques] en dignité constituent sans doute le domaine principal où pouvaient se manifester cette fierté professionnelle et cette conscience de soi, de sa valeur et de ses devoirs ; elles doivent être mises en regard des autoportraits produits par les artistes indépendants ou marginaux, qui expriment dans leur image d'autres idéaux que ceux attachés à une position professionnelle assurée et une situation sociale avantageuse ». (Bonnet, 2011 : 36-37)

¹⁴⁷ "Henri Lehmann's impressive self-portrait in the Kunsthalle at Hamburg. Lehmann depicts himself as an aging man, with an unshaven, wrinkled face, glasses on his nose and a cigarette in his mouth". (Baumann & Karabelnik, 1994 : 126)

soi, de se dépeindre de manière à ce que leur état d'esprit soit plus apparent que dans les époques antérieures¹⁴⁸. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le premier autoportrait de Bouguereau s'inclut très bien dans ce groupe d'artistes pas tout à fait traditionnel du milieu du XIXe siècle. Mais, pour ce qui est de son *Autoportrait* de 1879, Bouguereau adopte comme nous l'avons vu une technique totalement différente et plus traditionnelle issue de l'enseignement d'Ingres.

Plusieurs années avant que Bouguereau ne réalise son *Autoportrait*, quelques artistes d'avant-garde peignaient déjà des autoportraits totalement différents des peintres académiques. L'*Autoportrait* de Fantin-Latour de 1861 (fig. 57), quoique peint quelque dix-huit années avant celui de Bouguereau, s'éloigne déjà de la tradition académique. La pose du peintre, le visage bas et les yeux relevés créent une œuvre bouleversante de sensibilité. Le regard fixe donne une impression dérangement comparative à des autoportraits plus traditionnels. On y note une sorte de trouble qui laisse voir l'état d'esprit du peintre¹⁴⁹. Toutefois, pour ce qui est des couleurs, des teintes monochromes de la lumière, le peintre est encore assez proche de l'enseignement artistique académique. C'est tout le contraire si l'on regarde l'*Autoportrait en casquette* que Paul Cézanne (1839-1906) a peint (fig. 58) en 1872, sept ans avant l'*Autoportrait* de Bouguereau. On y voit un « coup de pinceau gestuel, un pointillé, une juxtaposition de couleurs pures, et de teintes contrastées »¹⁵⁰ (Soussloff, 2006 : 38). Ces caractéristiques se trouvent aux antipodes de celles de Bouguereau. Peint en buste, de trois quarts et isolé sur un fond rapproché, Cézanne rompt justement avec la tradition au niveau de la touche, de la ligne et des couleurs. Également, son regard ne rencontre pas celui du spectateur, à la différence de Bouguereau. Ainsi, avant même la réalisation de l'*Autoportrait* de Bouguereau en 1879, nous pouvons constater que la rupture avec les traditions académiques est déjà bel et bien entamée.

Évidemment, Bouguereau n'est pas le seul à avoir réalisé un autoportrait en 1879. Afin d'appuyer nos propos, quatre autoportraits d'artistes différents qui furent réalisés vers 1879

¹⁴⁸ « Le romantisme, par la primauté accordée à l'individu, accentue cette exposition de soi, dénuée des fards d'une séduction conventionnelle ». (Bared & Pernac, 2013 : 60)

¹⁴⁹ "During the second half of the fifties and throughout the sixties, Fantin was, for the most part, unhappy with his personal life and uncertain about his capabilities and his future". (D'Argencourt, 1978 : 94)

¹⁵⁰ "Gestural brushwork, stippling, the juxtaposition of pure colors, and contrasting of hues".

ont été retenus, soient : l'*Autoportrait à la palette* d'Édouard Manet (fig. 59) et, l'*Autoportrait au chapeau de feutre noir* de Paul Cézanne (fig. 60) pour les peintres d'avant-garde, et les autoportraits de Louis Français (1814-1897) (fig. 61) et Jean-Paul Laurens (1838-1921) (fig. 62), pour les peintres académiques. Ces autoportraits nous permettront de faire des comparaisons avec l'*Autoportrait* de Bouguereau dans un laps de temps d'une à trois années avant sa réalisation. Tous sont différents par leur technique, par leur pose, par leur manière de s'habiller, par leur choix du fond. Entre peintres académiques, on peut déjà déceler que malgré une technique parfaitement maîtrisée pour les trois artistes, chacun s'est représenté différemment. On note chez Laurens une émotion beaucoup plus vive dans le regard, que chez Français ou Bouguereau. On voit dans l'*Autoportrait* de Laurens un regard aussi direct et intense que celui de plusieurs peintres d'avant-garde. Ces cheveux en bataille et sa longue barbe rappellent plus l'*Autoportrait à la palette* de Manet que l'*Autoportrait* de Louis Français. D'ores et déjà, on peut établir que les artistes académiques ne sont pas les composants d'un seul et unique moule, tel que certains auteurs veulent le faire croire.

Stephanie Grilli nous dit même qu'il y a plus de points communs entre la technique de Bouguereau et celle des peintres de l'avant-garde que l'on désire le voir. Par exemple, « même si Bouguereau lustrait toujours ses couleurs plutôt que de les laisser rugueuses, cette qualité de travail avec des tons variés de teintes foncées est similaire à l'usage que Manet fait des différentes gradations de noir et de blanc dans ces peintures »¹⁵¹ (Grilli, 1974 : 29). Si l'on compare ici l'*Autoportrait à la palette* avec celui de Bouguereau, on ne peut pas à première vue noter de ressemblances flagrantes au niveau de la technique. Toutefois, la constatation de Grilli est visible au niveau de l'arrière-plan et du chapeau de Manet. Évidemment, il serait ardu de trouver d'autres ressemblances au niveau de la technique. Il est vrai que les peintres d'avant-garde ont radicalement changé leur manière de peindre comparativement aux peintres académiques. Si l'on regarde l'*Autoportrait au chapeau de feutre noir* de Cézanne, les formes sont simplifiées et les couleurs appliquées en aplat avec des traits épais. Toutefois, il ne laisse rien transparaître de son émotion (Musée des beaux-arts de Berne, en ligne), à l'instar de

¹⁵¹ "Although Bouguereau always polished his colors rather than leaving them raw, this quality of working with various tones of dark hues is similar to Manet's use of different gradations of black or white in his paintings ».

Bouguereau dans son *Autoportrait*. Ainsi, au niveau de la pose, de l'habillement et de l'arrière-plan, certains artistes n'ont pas tout à fait abandonné la tradition académique.

Bouguereau s'est représenté sans ses accessoires d'artiste et nous avons parlé en ce sens qu'il aspirait à une acceptation de sa position en tant que bourgeois et non seulement en tant que peintre. Comme toutes les raisons sont bonnes, plusieurs détracteurs en profitent pour justement le qualifier d'opportuniste et d'avare. Seulement, Bouguereau n'est pas le seul et plusieurs peintres avant-gardistes se sont représentés sans leurs attributs artistiques, tels que l'*Autoportrait au chapeau de feutre noir* de Cézanne. De même, on tente de généraliser que les peintres avant-gardistes se représentent seulement avec leur habit d'artiste bohème contrairement aux peintres académiques qui revêtent le costume de la bourgeoisie¹⁵². Cette généralisation est trop simpliste. Nombre de peintres supposément de l'avant-garde, que ce soit Paul Cézanne (fig. 60), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) (fig. 63) ou Gustave Caillebotte (1848-1894) (fig. 64), se sont représentés avec ce fidèle habit du bourgeois.

Nous pouvons donc constater qu'en voulant se libérer des conventions et des traditions¹⁵³, les peintres avant-gardistes ont mis de l'avant un style plus personnel afin d'accentuer au maximum leur indépendance. Toutefois,

les œuvres qui innovent ne prennent d'ailleurs pas nécessairement le contre-pied de ce qui fait la mode, c'est la manière dont elles la travaillent qui, retirant à l'image son apparente évidence, la rend soudain problématique, un rapport inédit entre les couleurs, des contrastes, des changements de ton ou de registre, l'ironie tempérant la sûreté du trait manifestent une recherche esthétique et, par contraste, dévoilent la banalité où se réfugient la plupart des figurations humaines (Sorlin, 2000 : 146).

¹⁵² « L' "allure artiste" était pour beaucoup une façon de se démarquer de l'uniforme noir imposé à la société masculine du XIXe siècle, mais la plupart des artistes au XIXe, surtout parmi ceux qui font une carrière académique officielle, adoptent ce costume civil éclairé seulement par la touche de couleurs de leurs décorations dans les autoportraits ». (Heilbrun, 1986 : 10)

¹⁵³ « Les portraits, en effet, sont des modèles, ils manifestent la façon dont il faut se vêtir, se coiffer, se tenir et ils disent également comment on doit se faire représenter, ils dessinent la silhouette, le profil idéals auxquels tout bon sujet tient à se conformer. Les règles, sans doute, n'ont jamais été formulées, mais nombre de portraitistes les appliquent spontanément et, abstraction faite de la touche personnelle à l'artiste, on date facilement une toile d'après la position du sujet, le cadrage, le choix de l'arrière-plan, les sources de lumière, bref d'après ce qui constitue la marque d'un siècle ». (Sorlin, 2000 : 13)

Jusqu'au moment où les peintres décidèrent d'abandonner la recherche de la ressemblance à tout prix, le portrait était resté figé dans un même genre depuis déjà plusieurs décennies. On peut constater, en regardant les autoportraits de Louis Français et celui de Bouguereau en 1879, qu'effectivement le même statisme est visible : que ce soit la manière de peindre la chair, les textiles, ce fond sombre et monochrome, la pose en buste légèrement de trois-quarts ou la touche lisse et luisante. Quant aux artistes d'avant-garde, ils ont été capables de créer un nouveau type de portrait avec une touche, des poses, des lignes et des couleurs innovatrices. Des éléments qui, chez Bouguereau, sont en respect avec la tradition académique et dont il n'aurait jamais envisagé de changer la technique.

Bouguereau a été que très peu influencé par les peintres contemporains à sa période. Il est resté durant ces cinquante années de carrière fidèle à sa propre conception de l'art et de la Beauté. Entre une œuvre réalisée en 1860 et une œuvre réalisée en 1900, malgré quarante ans d'écart, on ne peut à peine voir une modification dans la technique de l'artiste. À la différence des peintres impressionnistes, Bouguereau est resté fidèle à cette notion d'idéalisation de la nature. Selon Grilli, « il n'a pas pu changer assez pour sauver les apparences avec les rapides transformations dans le caractère de l'art de son temps »¹⁵⁴ (Grilli, 1974 : ii). Mais est-ce vraiment le cas ? Ou est-ce plutôt qu'il ne voulait pas changer. Bouguereau a dit : « pour ce qui est des impressionnistes, des pointillistes, etc. Je ne peux en discuter. Je ne vois pas de la manière dont ils voient, ou prétendent voir. C'est la seule raison de ma mauvaise opinion envers eux »¹⁵⁵ (Wissmann, 1996 : 113).

Il serait faux de dire que Bouguereau, tout comme les peintres dans la tradition académique, est le seul à ne pas avoir abandonné la tradition académique. Puvis de Chavannes (1824-1898), peintre de l'avant-garde symboliste, a toujours suivi son idéal de la beauté classique et a gardé cette touche lisse et impeccable dans ces toiles (fig. 65). Toutefois, « au contraire de Puvis et Moreau¹⁵⁶, il [Bouguereau] n'a pas pu aller aux extrêmes de ses fantaisies et de son imagination. Il n'a pas pu, également, abandonner le Beau, pour devenir un

¹⁵⁴ "He could not change enough to keep up with the rapid transformations in the character of art at the time".

¹⁵⁵ "As for the impressionists, the pointillists, etc. I cannot discuss them. I do not see the way they see, or claim to see. That is the only reason for my negative opinion about them".

¹⁵⁶ Gustave Moreau (1826-1898) est un peintre symboliste.

réaliste »¹⁵⁷ (Grilli, 1974 : 73). À la différence de Bouguereau, Puvis de Chavannes a désiré trouver une voie alternative lui permettant de continuer son art dans une tradition classique. Bouguereau, lui, continua dans cette tradition académique et, par le fait même, fit dire aux critiques qu’il s’enlisait dans le statisme et la rigidité d’une tradition en pleine déchéance. Bouguereau a néanmoins eu une grande influence sur son époque. Et ce malgré ce que peuvent en dire les critiques modernistes. Pour Théophile Thoré-Burger (1807-1869), la beauté se trouve dans la vérité de la réalité¹⁵⁸, et non dans l’idéalisation et en ce sens, il ne pouvait être en accord avec les œuvres de Bouguereau. Selon Thoré, et également Castagnary (1830-1888), « Bouguereau n’a aucun désir de faire face à la réalité de son temps. Comme plusieurs autres artistes, il n’a pas été ravi avec les événements contemporains »¹⁵⁹ (Grilli, 1974 : 14). Bouguereau est au cœur de la tradition de l’art figuratif de la fin du XIXe siècle. Il est un exemple intéressant qui montre qu’il y avait une réelle scission et un désaccord flagrant entre les gens qui achetaient son art parce qu’ils l’aimaient et le trouvaient beau et les critiques qui dénigraient son art. Mais, en étant élu président de la Société des Artistes en 1883, il devint le « le capitaine de ce qui est présentement vu en histoire de l’art comme un “navire qui coule” »¹⁶⁰ (Grilli, 1974 : i). Cette métaphore démontre bien la vision que les critiques avaient de l’art académique, soit un art issu d’une tradition et d’une institution qui n’a plus sa place à l’aube du XXe siècle.

Le renouveau fut regardé comme un manquement. Manquement au goût, mais aussi à la morale ; le jugement artistique fut ainsi intimement mêlé au jugement moral, radicalisant les positions de ceux qui cherchaient une facture nouvelle. Si cet état de fait, fort heureusement, ne brisa pas l’élan artistique né au début du XIXe siècle, il eut de lourdes conséquences : l’assèchement des pensées esthétiques au sein de l’Académie, contrainte de se refermer sur ses propres jugements ; le développement en dehors des cercles officiels de lieux ou de groupes d’artistes ; la place croissante de la critique prenant, par le biais d’une presse diverse et nombreuse, la défense des artistes qu’elle appréciait. L’absence à cause de la diversité des sujets, des styles au sein même des cercles académiques – le Juste Milieu s’était nourri des sujets et de la

¹⁵⁷ “Unlike Puvis and Moreau, he could not go to extremes of fantasy and imagination. Neither could he abandon the Beautiful, to become a realist”.

¹⁵⁸ THORÉ, *Salons de W. Burger 1861 à 1868*, Paris : Librairie de Ve Jules Renouard.

¹⁵⁹ “Bouguereau had no desire to face the reality of his time. Like many other artists, he was not pleased with contemporary events”.

¹⁶⁰ “Captain of what is presently seen in art history as a ‘sinking ship’ ”.

manière romantique -, d'une règle esthétique objective et univoque conduisit les jurys à étayer aussi leurs jugements sur le procédé plus que sur le résultat. La présence de la touche, la force des empâtements, mais aussi le recours à des procédés techniques furent également stigmatisées (De Font-Réaulx, 2012 : 30).

Bouguereau étant le capitaine de cette institution, c'est lui qui se fit majoritairement stigmatiser pour ne pas avoir laissé entrer les « vrais » génies au Salon (Grilli, 1974 : ii). En ne défendant pas ces peintres innovateurs, le nom de Bouguereau fut associé de manière quasi exclusive au drame qui s'abattit durant quelques années sur les peintres de l'avant-garde. Et donc, Bouguereau

fut condamné par les critiques pour sa dépendance à la tradition et monotonie ennuyante. Mais ces déclarations viennent d'hommes qui ne sont pas sensibles aux objectifs de Bouguereau et qui n'ont pas pu voir la transformation au sein de son œuvre. Son succès est basé sur sa popularité parmi les gens, ceux qui achetaient ces œuvres et ceux qui se sont rassemblés devant ses œuvres au Salon, ainsi que des gens parmi ses pairs, qui l'ont élu au plus haut rang des établissements académiques¹⁶¹ (Grilli, 1974: 84).

Bouguereau a été critiqué avec une quasi-unanimité après sa mort par les critiques modernistes qui voyaient en lui le vilain peintre pompier. Toutefois, de son vivant également, Bouguereau attirait les foudres des critiques. Par exemple, sa technique est trop froide, selon Louis-Edmond Duranty (1833-1880)¹⁶² et sa manière de peindre est trop léchée, selon Huysmans (1848-1907)¹⁶³. D'autres, tels que Carroll Beckwith (1852-1917) et Henry de Chennevières (1858-19...)¹⁶⁴, reconnaissaient cependant que la maîtrise technique de Bouguereau était absolument complète. Mais vers la fin du XIXe siècle, elle était en même

¹⁶¹ "Was condemned by critics for his dependency on tradition, and his boring sameness. But these statements came from men who were not sensitive to Bouguereau's aims and could not see the transformation within his oeuvre. His success was based upon his popularity among the people, who bought his works and who gathered about his entries at the Salon, as well as among his peers, who elected him to the highest ranks of the Academic establishmen".

¹⁶² DURANTY, G. (1877) « Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peintures », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1877, p. 76.

¹⁶³ HUYSMAN, J.-K. « Le Salon de 1879 », *L'Art Moderne*, Paris : UGE éditions, p.37

¹⁶⁴ « ... Des hommes comme M. Bouguereau, il en faut ! On peut ne pas les aimer, mais ce serait injuste de méconnaître à leur émerveillante impeccabilité de doigts le maintien presque absolu des traditions de la peinture française ». Cité par Henri de Chennevières dans son *Salon illustré de 1890*. Citation issue d'*Équivoques*, 1973 : 23.

temps si éloignée de la technique de l'avant-garde impressionniste que les critiques ne pouvaient s'en servir que pour l'attaquer.

Dans la revue *Beaux-Arts Magazine*, sous l'article « Exposition Bouguereau, un pompier réhabilité », on peut y lire dans une rubrique intitulée « Avant l'exposition : que pensent-ils de Bouguereau ? » l'avis de spécialistes en histoire de l'art (Burolet, 1984 : 41). Jean-Paul Crespelle y écrit : « il a fait des portraits de qualité [...] Tout le reste c'est de la peinture pour confiseurs ! Mais Renoir dans sa jeunesse a donné des œuvres pas si éloignées de celles de B. ». Effectivement, regardez simplement le *Portrait de William Sisley*, de Renoir (fig. 66). Au niveau de la pose, de la lumière et du choix des couleurs sombres, Renoir utilise une approche sensiblement pareille à celle des peintres académiques tels que Bouguereau. Le rendu de la chair n'est pas en tout point parfait au niveau du visage, mais le rendu des mains et des textiles est étonnamment près de ce que Bouguereau parvient à achever. On tente de faire une différence si nette entre les peintres académiques et les peintres de l'avant-garde qu'on oublie que la majorité de ces derniers ont suivi un enseignement auprès d'artistes académiques. Même si cela semble improbable vu la différence entre les deux artistes, Henri Matisse (1869-1954), par exemple, fut l'élève de Bouguereau. Néanmoins une mésentente entre les deux fit que cette relation professeur-élève ne dura pas très longtemps.

Il faut dire que Bouguereau respectait toutes les écoles de peinture, pourvu que la « base de leur doctrine [soit] la sincère étude de la nature et la recherche pour le Vrai et le Beau » (Wissmann, 1996 : 113). Cependant, dans une interview à propos du legs de la collection Caillebotte en 1894, Bouguereau est assez ferme lorsqu'il dit :

“Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Je ne les connais pas, les tableaux de cette collection.... je crois d'après le peu que j'ai vu de cette école que cela ne ferait pas du tout mon affaire La peinture c'est fait pour charmer les yeux, pour réjouir le cœur et émouvoir l'esprit ... je ne trouve pas cela chez eux et leur procédé n'est pas assez classique pour que je l'approuve Mais j'ai confiance dans le bon sens du public, qui rendra aux véritables peintres leurs places et fera justice des fumistes”¹⁶⁵. (cité par Pearo, 2002 : 268-269).

¹⁶⁵ (1894) « Enquête: A propos de la Donation Caillebotte », *Journal des Artistes*, April 22, 1894, p.16.

Il faut dire que Manet et Cézanne lui rendaient bien ce mécontentement :

Manet détestait simplement Bouguereau, qui servant comme jury au Salon, voyait que ni lui ni aucun autre artiste progressif ne devraient recevoir de prix. Mais les sentiments de Cézanne étaient plus compliqués. Quand il vint à Paris pour la première fois, trente ans avant Matisse – il parlait de Bouguereau et de Rubens dans le même souffle. Comme il vint à reconnaître la superficialité du travail du virtuose, il, l'homme lent et gauche, a continué à envier les talents adroits et l'apparente facilité du Bougre. Bouguereau était assez astucieux pour réaliser que l'ermite d'Aix était un opposant plus dangereux que Manet, et il le garda complètement hors de ce que Cézanne appelait avec dédain "le Salon de Bouguereau."¹⁶⁶ (Werner, 1955 : 486).

Edgar Degas quant à lui, utilisait le terme Bouguereauté pour se moquer de la Beauté en laquelle Bouguereau croyait. Degas considérait cette Beauté idéalisée par Bouguereau comme trop artificielle d'où le terme sarcastique qu'il inventa (Walker, 1982 : 1). Malgré cette boutade, il savait reconnaître et respecter la qualité de Bouguereau en tant qu'artiste travaillant et assidu, et non pas en tant que peintre avec une technique aussi perfectionnée qui pouvait leur sembler être un automatisme. « Sa ténacité était enviée par pas moins qu'un artiste aussi grand que Degas, qui écrit en 1872 à Henri Rouart : "Je reste à la maison et je commence une vie régulière telle que personne ne l'a jamais fait excepté Bouguereau, dont je ne peux espérer égaler l'énergie et la qualité du travail »¹⁶⁷ (cité par Isaacson, 1974 : 11). De même, Van Gogh, dans une lettre à Gauguin, écrit : « si seulement nous peignons comme Bouguereau, nous pourrions espérer gagner de l'argent » (cité par *Il n'y a qu'une seule exposition à voir cette année : la voici*, 1984 : 5).

¹⁶⁶ "Manet simply hated Bouguereau who, serving on the salon jury, saw to it that neither he nor any other progressive artist should receive a prize. But Cézanne's feelings were more complicated. When he first came to Paris, thirty years before Matisse – he spoke of Bouguereau and Rubens in the same breath. As he came to recognize the shallowness of the virtuoso's work, he, the slow awkward man, continued to envy the adroit skill and apparent ease of Le Bougre. Bouguereau was astute enough to realize that the hermit of Aix was a more dangerous subversive than Manet, and kept him completely out of what Cézanne scornfully termed 'le Salon de Bouguereau'."

¹⁶⁷ "His steadfastness was envied by no less an artist than the great Degas, who wrote in 1872 to Henri Rouart : 'I am staying at home and beginning a regular life such as has never been led by anyone except Bouguereau, whose energy and workmanship I do not except to equal' "

Il y avait donc chez les artistes de l'avant-garde à la fois une part de haine envers Bouguereau – Manet et Cézanne – et une part d'envie pour la situation avantageuse qu'il occupait ainsi que son ardeur au travail – Degas et Van Gogh. Elizabeth Gardner écrivit dans une lettre après la mort de Bouguereau :

les peintres de cette nouvelle école "impressionniste" font de leur mieux pour mettre le style de Bouguereau hors du marché. J'ai foi de croire qu'ils ne vont pas écraser ni sa mémoire, ni le talent de ses quelques pupilles qui sont en mesure de s'approcher de ces merveilleuses œuvres¹⁶⁸ (cité par Pearo, 2002 : 278).

Malgré ces critiques incessantes, l'influence de Bouguereau est parvenue à dépasser son cercle d'étudiant et à prendre sa place en Europe et aux États-Unis au moins jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale¹⁶⁹. Bouguereau, par « sa fidélité à la tradition, son incessante recherche pour l'élégance, son impeccable conformité, et sa parfaite indifférence à la réprimande qu'il reçoit de tous les fronts, exaspèr[a] les modernistes¹⁷⁰ (Pearo, 2002 : 283). En fait,

C'est embarrassant de considérer toute l'encre renversée sur la propension "idéalisante" des académiciens et leur manque de contact avec la "vraie" vie. Mais au XIXe siècle, "idéaliser" la figure humaine avait des liens immédiats avec les rêves utopiques des gens. Corriger les contours, ajuster les proportions et magnifier des parties individuelles reflétaient la croyance générale philosophique et scientifique du progrès humain et de la perfection¹⁷¹ (Boime, 1974 : 13).

¹⁶⁸ "Painters of the new 'Impressionist' School have been doing their best to put Bouguereau's style out of the market. I have faith to believe that they will crush neither his memory, nor the talent of his few pupils who in a measure approach his wonderful works". (Elizabeth Gardner to Maria Gardner, Paris, May 12, 1911)

¹⁶⁹ "His impact reached beyond the narrow circle of his students to charm numerous successors throughout Europe, some of whom exerted their influence right up to the onset of the Second World War". (Peck, 2006 : 53)

¹⁷⁰ "His faithfulness to tradition, his relentless search for elegance, his impeccable correctness, and his perfect indifference to the objurgation he receives from all fronts, exasperates the modernists..." (527. G. Larroumet, Goupil Salon 1892, (Paris: Goupil, 1892), 22.)"

¹⁷¹ "It is embarrassing to consider all the ink spilled over the "idealizing" proclivities of the academicians and their lack of contact with "real" life. But in the nineteenth century, "idealizing" the human being had immediate links with the utopian dreams of the people. Correcting contours, adjusting proportions and beautifying individual parts reflected the general philosophical and scientific belief in human progress and perfection".

Pour conclure, je crois que l'art de Bouguereau doit être compris comme un travail dans une place particulière, à un moment particulier et d'une sensibilité toute différente. (Wissmann, 1996 : 117). Dans son discours prononcé aux funérailles de Bouguereau, Henry Roujon a dit : « comme il va nous manquer, Messieurs, ce champion intrépide, cet idéaliste incorrigible, indifférent aux caprices de la mode, qui ignorait tranquillement les idolâtries passagères et ne servait jamais que ses dieux ! » (Roujon, 1912 : 68). La fidélité de Bouguereau pour son art explique pourquoi, en un siècle de bouleversements artistiques si intenses, on peut retrouver une œuvre telle que l'*Autoportrait* de 1879.

CONCLUSION

Afin de faire une étude de cas précise et biographique sur une seule œuvre de William Bouguereau, nous avons analysé de manière exhaustive l'*Autoportrait* peint par l'artiste en 1879. Nous tentions de déterminer comment Bouguereau, en tant qu'artiste académique évoluant à la fin du XIXe siècle, avait choisi de se représenter. L'hypothèse posée était qu'en analysant l'œuvre à travers des aspects technique, formel, historique, artistique, social, personnel et physiologique, nous parviendrions à répondre à cette interrogation.

Nous avons, à la base, très peu d'informations concernant l'*Autoportrait*, outre des données recueillies dans les archives à propos de l'historique de l'œuvre et quelques descriptions formelles de quelques phrases. À partir de ces informations, nous avons décidé d'analyser chaque parcelle de l'œuvre selon des axes de pensée différente les unes des autres afin de tracer un portrait global de qui était Bouguereau en 1879 et du pourquoi d'un tel *Autoportrait* en cette période charnière de l'histoire de l'art.

En premier lieu, il semblait important faire une mise en situation biographique de Bouguereau dans l'année 1879. Nous avons ainsi pu constater les divers statuts sous lesquels Bouguereau était connu, soit peintre et figure publique, académicien respecté de ses pairs et professeur reconnu. Nous avons également pu voir qu'il était un portraitiste accompli, bien que la postérité ne l'ait pas souvent mentionné. Dans la production totale des œuvres du peintre, il est vrai que le portrait n'occupe pas une aussi grande place que les œuvres mythologiques, par exemple. Cependant parmi les œuvres qu'il présentait au Salon, Bouguereau choisissait parfois des portraits. Ceux-ci étaient majoritairement des portraits des connaissances du peintre – et rarement des inconnus –, faisant ainsi de cette tâche, un mandat ou une occupation plus personnel. Ces informations sur son statut social et ses occupations artistiques en 1879 ont de prime abord, peu de liens avec l'*Autoportrait*. Toutefois, il était primordial de bien situer le peintre dans l'année de production de l'œuvre qui nous intéresse ici, pour la simple et bonne raison qu'un autoportrait est le reflet d'un peintre à moment spécifique de sa vie, selon la vision qu'il a de lui-même. De même, que pour mieux analyser l'*Autoportrait*, nous avons décrit, le caractère de Bouguereau et son apparence physique. Ces

deux éléments sont directement reliés à l'étude de l'*Autoportrait*, car on ne peut analyser le portrait d'une personne, sans parler de la personne elle-même. De plus, comme l'*Autoportrait* a été peint pour être avec le *Portrait d'Elizabeth Gardner*, on ne pouvait pas faire autrement que d'aborder la vie familiale et la relation amoureuse de William Bouguereau et d'Elizabeth Gardner. Ces éléments de la vie personnelle de Bouguereau ont formé le peintre à être l'homme qu'il est, et donc l'homme qui s'est représenté sur son autoportrait en 1879.

En deuxième lieu, afin de mieux analyser la signification que pourrait avoir l'*Autoportrait* de Bouguereau, il était nécessaire de faire une recension des écrits sur l'autoportrait en général. Nous avons pu constater, entre autres, que l'autoportrait pouvait être un signe d'autonomie intellectuelle, un signe de postérité et de gloire, une œuvre pour démontrer la maîtrise technique d'un artiste, pour affirmer l'identité du peintre ou encore une pratique introspective afin de dévoiler le Moi profond. Évidemment, toutes ces significations ne s'appliquent pas nécessairement à l'*Autoportrait* de Bouguereau, mais celles-ci permettent de démontrer les conceptions changeantes selon les époques où un autoportrait a été produit. Cela montre que l'artiste tout dépendant de son époque, son histoire personnelle et de son parcours artistique, se voit d'une manière qui lui est propre, mais qui est également propre à son époque sociale et artistique. Une distinction importante à établir dès le début, en considérant que l'*Autoportrait* de Bouguereau a été peint selon une technique traditionnelle et académique, à la fin du XIXe siècle alors que les avant-gardistes prenaient de plus en plus de place sur la scène publique. Il était également important de considérer que l'*Autoportrait* n'était pas simplement un témoignage de la manière de peindre de Bouguereau – malgré la grande place qu'occupe l'analyse technique dans le deuxième chapitre –, mais que l'œuvre devait être également analysée avec une approche psycho-biographique. D'ailleurs, le simple fait que Bouguereau ait choisi de se représenter sans ses attributs artistiques et soit habillé à la bourgeoise montre qu'il y a une ambivalence à propos de son statut.

Cette ambivalence peut être expliquée à la fois par une certaine recherche identitaire de la part de Bouguereau, qui tente de créer une scission entre son statut d'artiste et lui-même. Cela peut aussi être expliqué par le fait que la destinataire de l'œuvre soit Elizabeth Gardner, ce qui amène un caractère plus intime à la réalisation de cette œuvre. L'importance du pendant est considérable dans l'analyse de l'*Autoportrait*, car les deux œuvres ont été créées pour être

côte à côte et se répondre. Toutes deux sont sobres, au niveau du fond et des vêtements, et ont un cadrage rapproché, ce qui permet de se concentrer sur le visage des deux protagonistes. Avec la présence du pendant, on peut constater que Bouguereau fixe son image à un moment précis de sa vie, un moment de bonheur conjugal. Toutefois, cela n'est que visible sur l'*Autoportrait* peint, dont les traits ont été grandement adoucis, comparativement au dessin préparatoire réalisé par Bouguereau. Le dessin montre un homme concentré et austère, les sourcils froncés et la bouche pincée. Mais, ce dessin n'a pas été fait pour être présenté à Elizabeth Gardner ou au grand public. Grâce à l'analyse de l'œuvre peinte et l'œuvre dessinée, nous pouvons conclure que le fait que l'*Autoportrait* peint était destiné à sa fiancée a influencé Bouguereau et qu'il s'est composé un visage plus aimable pour l'occasion.

Ainsi la vie personnelle de Bouguereau a eu une grande part d'importance dans l'*Autoportrait*, tout comme le contexte artistique. Dans le deuxième chapitre, nous avons constaté que la tradition ingresque a joué un rôle important dans la carrière artistique de Bouguereau. C'est en plaçant Bouguereau dans son siècle, par rapport à d'autres peintres traditionnels que nous pouvons mieux comprendre la technique de l'artiste. Sa formation officielle a fait de lui un dessinateur inspiré et coloriste exceptionnel. Sa technique, basée sur l'enseignement d'Ingres, fait prévaloir la Beauté de la Nature et l'Idéal. Il a adapté les diverses méthodes d'Ingres pour se créer un style personnel, reconnaissable d'entre tous, notamment au niveau du rendu de la chair. Toutefois, les différences entre leurs autoportraits respectifs montrent que Bouguereau a su prendre du grand maître certains éléments, sans trop se laisser influencer et ainsi parvenir à un style qui lui est propre.

En troisième lieu, c'est justement ce style propre à Bouguereau qui le différencie des artistes qui lui sont contemporains en 1879. Toutefois, on peut se demander ce qui rend si unique l'*Autoportrait* du peintre. Serait-ce son parallèle avec la photographie ? Nous savons maintenant que Bouguereau utilisait peu la photographie dans ses œuvres, mais nous connaissons plusieurs photographies qui ont été prises de lui. La photographie amène au peintre une facilité à connaître son visage. Sauf que dans cette étude, la photographie a plutôt été utilisée à titre de référent pour l'analyse de l'*Autoportrait*. Cela a permis de confirmer qu'entre les plusieurs photographies de l'artiste et l'*Autoportrait*, il y a eu une idéalisation du modèle. Grâce à celles-ci, nous pouvons constater que Bouguereau a amélioré certaines parties

de son visage, dont les oreilles et le nez. Les photographies de Bouguereau et l'*Autoportrait* sont tout de même ressemblants et le peintre ne sacrifie pas totalement la ressemblance. Il tente surtout d'harmoniser son autoportrait afin que celui-ci corresponde à son idéal de la Beauté. Ainsi la question de la ressemblance occupe une partie du troisième chapitre dû à son importance. En effet, le spectateur confronté à un autoportrait croit y voir le dévoilement de l'artiste dans toute sa vérité. Toutefois, il faut ici se confronter à la réalité que Bouguereau a idéalisé son *Autoportrait* en faisant un choix autant artistique que personnel et que cela influence la perception, en tant que spectateur, que nous devons en avoir. L'*Autoportrait* est donc ici, à la fois réalité et fiction.

L'artiste a donc décidé de peindre une image de lui-même en fonction d'un moment précis de sa vie, selon certains critères personnels – ici l'idéalisation pour parvenir au Beau – et dans un milieu artistique déterminé. Au moment où Bouguereau peint son *Autoportrait*, plusieurs changements sont en cours dans le monde de l'art. L'art académique est compris comme refrénant la liberté par les artistes avant-garde. Ceux-ci adoptent donc de nouveaux modes de représentation dans leurs autoportraits, qui sont moins formels. Ces autoportraits sont parfois décrits comme étant plus personnels et introspectifs que ceux de leurs prédécesseurs, les peintres académiques. Toutefois, nous pouvons constater grâce à l'étude de cas de l'*Autoportrait* de 1879 qu'il est faux de dire que les autoportraits peints par des peintres académiques ne sont que des œuvres formelles, sans aucune sensibilité ni personnalité. Il n'y a donc, dans le cas de l'*Autoportrait*, aucune scission à faire à ce niveau entre les peintres d'avant-garde et ceux de la tradition académique. L'*Autoportrait* de Bouguereau n'est certes pas réalisé avec une technique nouvelle, et ne déroge pas dans le dessin, la touche ou les couleurs, mais on peut constater qu'à sa manière, il est unique et ne peut être comparé à aucune autre œuvre, malgré qu'il s'inscrive dans une certaine tradition. Cette fidélité à ce style qui favorise le Beau et l'Idéal, et qui ne fait pas face à la réalité de son temps, est ce qui lui attira toutes ces critiques péjoratives. Ainsi son *Autoportrait* doit être compris comme le travail d'un peintre, dans une place particulière, à un moment particulier et d'une sensibilité différente, dans une époque et un lieu où tous les artistes, malgré leur unicité, auraient dû être acceptés.

En travaillant sur l'*Autoportrait* de Bouguereau de 1879, on peut constater qu'il est possible d'étudier une œuvre d'après des angles totalement différents – technique, formel, historique, artistique, social, personnel et physiologique – afin de parvenir à une étude complète et détaillée. À ce jour, quelques mémoires et thèses concernent Bouguereau et un seul a abordé une œuvre précise de l'artiste afin de faire une étude de cas. Toutefois, aucun ne s'est attardé à étudier un de ses autoportraits. De même que dans les monographies ou les catalogues sur l'artiste, aucun autoportrait de Bouguereau n'a été étudié aussi en détail, en le mettant en relation avec un dessin préparatoire, un pendant, des photographies, la vie publique et privée de l'artiste ainsi que des autoportraits antérieurs et contemporains faits à la fois par des artistes traditionnels et de l'avant-garde. Cette recherche exhaustive permet ainsi de créer une base solide, appuyée sur une bibliographie complète qui permet de s'intéresser à tous ces éléments ensemble ou individuellement.

Bien que Bouguereau soit de plus en plus reconnu comme un artiste académique ayant réellement contribué à l'histoire de l'art, il reste néanmoins que peu d'études de cas précises ont été réalisées, que ce soit sur une œuvre en particulier ou sur un sujet précis, par exemple ses œuvres de jeunesse ou ses dessins. De plus, les auteurs se concentrant majoritairement sur la biographie de l'artiste, aucune recension des écrits récente n'a été faite sur Bouguereau afin de constater sa fortune critique. Ainsi, la contribution de ce mémoire à l'histoire de l'art aura été, entre autres, de donner une base méthodologique afin d'entreprendre de futures recherches sur cet artiste nommé William Bouguereau. Mais, aussi, de contribuer à démontrer que beaucoup de travail et de recherches restent à faire sur cet artiste à la carrière longue et créatrice.

BIBLIOGRAPHIE

Documents d'archives

- Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, dossier 1984.16, *Il n'y a qu'une seule exposition à voir cette année : la voici*. 1984, 6 pages.
- Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, boîte AHM-0323, dossier 5692, *Rapport de l'audioguide*, 1984, 24 pages.
- Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, dossier 1984.16, *Rapport annuel du Musée des Beaux-Arts de Montréal 1983-1984*. 1984, 48 pages.
- Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, dossier 1984.16, *Fiche signalétique détaillée*. 2014, 4 pages.

Ouvrages

- ADAMS, Laurie (2010). *The methodologies of art*, Boudler, Co.: Westview Press.
- ALLARD, Sébastien (2006). *Portraits publics, portraits privés 1770-1830*, Paris : Réunion des Musées nationaux.
- ARASSE, Daniel (2010). *Le sujet dans le tableau*, Paris : Flammarion.
- AUBENAS, Sylvie et Anne BIROLEAU (2003). *Portraits/Visages*, Paris : Bibliothèque nationale de France / Gallimard.
- BALDUCCI, Temma et coll. (2011). *Interior Portraiture and Masculine Identity in France 1789-1914*, Farnham : Ashgate.
- BANN, Stephen (2001). *Parallel lines : printmakers, painters and photographers in Nineteenth Century France*, New Haven : Yale University Press.
- BANNISTER, Merwin (1907). « William Adolphe Bouguereau », *Munsey Magazine*, juillet 1907, pp. 501-509.
- BARED, Robert et Natacha PERNAC (2013). *La Peinture représentée*, Paris : Hazan.
- BAROLSKY, P. (1995). « A very brief history of art from Narcissus to Picasso », *Classical Journal*, 90, pp.255-259.
- BARTOLI, Damien et Frederick ROSS (2010). *William Bouguereau*, New York : Antique Collectors' Club in cooperation with the Art Renewal Center.
- BAUDELAIRE, Charles (1965). « Salon de 1846 », *Art in Paris, 1845-1862 : Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire*, Oxford : Phaidon [1846].
- BAUMANN, Felix et Marianne KARABELNIK (1994). *Degas Portraits*, Zurich : Kunsthau Zurich
- BECKWITH, Carol (1890). "Bouguereau", *Cosmopolitan*, January 1890.

- BERGER, H. Jr. (1994). « Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture », *Representations*, 46, pp.87-120.
- BEYER, Andreas (2003). *L'Art du portrait*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- BILLETTER, Erika (1985). *L'Autoportrait à l'âge de la photographie*, Lausanne : Musée Cantonal des Beaux-Arts.
- BLANC, Jan (2008). « La vie dans l'œuvre. Autoportraits et autofictions », *"La vie et l'œuvre" ? Recherches sur le biographique*, Lausanne : Université de Lausanne.
- BOGGS, J. S. (1962). *Portraits by Degas*, Berkeley : University of California Press.
- BOIME, Albert et coll. (1974). *Art Pompier : Anti-Impressionism*, New York: Emily Low Gallery.
- BOIME, Albert (1986). *The Academy and French painting in the Nineteenth century*, New Haven : Yale University Press.
- BONAFoux, Pascal (1984). *Les peintres et l'autoportrait*, Genève : Skira.
- BOND, Anthony et Joanna WOODALL (2005). *Self portrait –Renaissance to Contemporary*, Londres : National Portrait Gallery Publications.
- BONNET, Alain (2006). *L'enseignement des arts au XIXe siècle : La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 à la fin du modèle académique*, Rennes : P.U.R.
- BONNET, Alain (2007). *Devenir peintre au XIXe siècle : Baudry, Bouguereau, Lenpveu*, Lyon : Fage.
- BONNET, Alain (2011). « “Ces Messieurs les gros bonnets” : L'image des artistes officiels au XIXe siècle », *La revue du Musée d'Orsay*. Printemps 2011, 48/14, no.31, pp. 34-43.
- BONNET, Alain (2012) *L'Artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Lyon : Fage.
- Bouguereau : French Master* (1906). Boston : Bates and Guild.
- BOUTIGNY, Paul (dir.) (1901). « Salon de 1901 ; les artistes critiqués par eux-mêmes », *Cocorico*, n. 51, 15 mai 1901, p.78
- BRILLANT, Richard (1991). *Portraiture*, Cambridge : Harvard University Press.
- BUROLLET, Thérèse (1984). « Exposition Bouguereau un pompier réhabilité », *Beaux-Arts Magazine*, n. 10, février 1984, pp. 34-41.
- CALABRESE, Omar (2006). *L'art de l'autoportrait : histoire et théorie d'un genre pictural*, Paris : Citadelles & Mazenod.
- CALMÉJANE, Yves (2006). *Histoire de moi : histoire des autoportraits*, Paris : Thalia.
- CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel (2001). *Face to Face. Portraits from five centuries*, Stockholm : Nationalmuseum.
- CELEBONOVIC, Aleska (1974). *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois, l'art pompier dans le monde*, Paris: Seghers.
- CHÂTEAU, Dominique (2008). *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes : P.U.R.
- CHAPMAN, H. Perry (1990). *Rembrandt's Self-Portraits : A Study in Seventeenth-Century Identity*, Princeton: Princeton University Press.

- CHAPPEY, Frédéric. (1998). *Face-à-face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris : Somogy.
- CHASTEL, André (1982). *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris : P.U.F.
- COURTINE, Jean-Jacques et Claudine HAROCHE (1988). *Histoire du Visage*, Paris : Éditions Rivage.
- CROZIER, Ray W. et Paul GREENHAIGH (1988). « Self-Portraits as Representation of Self », *Leonardo*, vol. 21, n. 1, pp. 29-33.
- D'ARGENCOURT, Louise et Douglas DRUICK (1978). *The Other Nineteenth century*, Ottawa : The National Gallery of Canada.
- D'ARGENCOURT, Louise et coll. (1984). *William Bouguereau : 1825-1905*, Montréal: Le Musée des Beaux-Arts de Montréal.
- DE FONT-RÉAULX, Dominique (2012). *Peinture & photographie : les enjeux d'une rencontre, 1834-1914*, Paris : Flammarion.
- DELACROIX, Eugène (1850). « Revue des arts », *Revue des deux mondes*, septembre 1850, p.1140
- DIMIER, Louis (1926). *Histoire de la peinture française au XIXe siècle*, Paris : Librairie Delagrave.
- DRUICK, Douglas (1982). *Fantin-Latour*, Paris : Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Ingres, Petit Palais - Paris, 27 octobre 1967-29 janvier 1968* (1967). Paris : Réunion des musées nationaux.
- Équivoques, peinture française au XIXe siècle* (1973). Paris : Musée d'art décoratif.
- ELLIOTT, Virgil (2008). « The technique of William-Adolphe Bouguereau », *American Artist*, vol. 72, n. 786, pp. 61-69.
- EUDEL, Paul (1888). « Les ateliers de peintres : William Bouguereau », *L'Illustration*, 30 juin 1888.
- FERMIGIER, André (1984). « Bouguereau au Petit Palais », *Le Monde*, 17 février 1984, p.17
- FIDELL-BEAUFORT, Madeleine (1984). « Elizabeth Gardner. A Parisian Artist from New Hampshire », *Archives of American Art Journal*, vol. 24-2.
- FLAHUTEZ, Fabrice, Itzhak GOLDBERG et Panayota VOLTI (2010). *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest.
- FOSSIER, François (1998). « Quelques réflexions sur l'autoportrait en France au XIXe siècle », *Face-à-face. Portraits d'artistes dans les collections publiques d'Île-de-France*, Paris : Somogy.
- FOSTER, J.W.L. (1905). *A Master of the French School*, Westwood, Massachusetts : Ariel Press.
- FRANCASTEL, Galienne (1969). *Le portrait : 50 siècles d'humanisme en peinture*, Paris : Hachette.

- FRÉCHETTE, Caroline (1998). *Les multiples visages d'Edvard Munch : l'autoportrait comme stratégie de carrière*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- French Nineteenth Century Oil Sketches : David to Degas* (1978). Chapel Hill, North Carolina: The William Hayes Ackland Memorial Art Center.
- FROMENTIN, Eugène (1877). *Les Maîtres d'Autrefois*, Paris : Librairie Plon-Nourrit et Cie.
- GILMORE HOLT, Elizabeth (1981). *The Art of All Nations, 1850-1873 : The Emerging Role of Artists and Critics*, Princeton : Princeton University Press.
- GLUECK, Grace (1985). « To Bouguereau, Art was strictly the beautiful », *New York Times*, 6 janvier 1985.
- GOLDFARB, Hilliard T. et France TRINQUE (2014). « Deux dessins préparatoires à nos tableaux », *M du Musée*, Mai à août 2014, p.15.
- GRILLI, Stephanie (1974). *Bouguereau : The Perfect Painter*, Mémoire de maîtrise, Yale : Yale University.
- HARDING, James (1980). *Les peintres pompiers – la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris : Flammarion.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997) « Introduction », *Esthétiques*, vol. 1, Livre de Poche : Paris [1840-1851].
- HEILBRUN, Françoise (1979). « Photographie et peinture », *Petit Larousse de la peinture*, vol. 2, pp. 1428-1434.
- HEILBRUN, Françoise et al. (1986). *Portrait d'artistes*, Paris : Musée d'Orsay.
- HEILBRUN, Françoise et al. (2009). *La photographie au musée d'Orsay*, Paris : Musée d'Orsay.
- HOLM, Michael Juul, Jeanne Rank SCHELDE et Helle CRENZIEN (ed.) (2012). *Self-Portrait*, Humlebaek : Louisiana Museum of Modern Art.
- ISAACSON, Robert (1974). *William Adolphe Bouguereau*, New York: New York Cultural Center.
- ISAACSON, Robert (1975). « The Evolution of Bouguereau's Grand Manner », *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, vol. LXII, pp. 74-83.
- KINNEIR, Joan (dir.) et David PIPER (1980). *The Artist by himself : Self-portraits drawings from youth to old age*, New York : St. Martin's Press.
- KOORTBOJIAN, Michael (1992). *Autoportraits*, Paris : Réunion des Musées nationaux.
- LECHARNY, Louis-Marie (1990). *Manifeste pompier : pour une renaissance de la peinture*, Paris : Éditions du Camelot.
- LORD, Douglas (1938). « Nineteenth-Century French Portraiture », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 72, n. 423.
- McCABE, Lida Rose (1922). «Madame Bouguereau, Pathfinder». *New York Times Book Review and Magazine*, 19 février 1922.
- MAUCLAIR, Camille (1930). *Un siècle de peinture français, 1820-1920*, Paris : Payot.
- MCPHERSON, Heather (2001). *The Modern Portrait in 19th Century France*, Cambridge : Cambridge University Press.

- MELCHIOR-BONNET, Sabine (1994). *Histoire du miroir*, Paris : Imago.
- NADAR, alias TOURNACHON, Gaspar-Félix (1857). «Un souvenir de l'exposition universelle », *Jury au Salon de 1857*, Paris : Librairie Nouvelle.
- NANCY, Jean-Luc (2000). *Le Regard du Portrait*, Paris : Galilée.
- OLARLU, Dominic (dir.) (2009). *Le portrait individuel*, Berne : P. Lang.
- PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, Jean-Marc SPIESER et Jean WIRTH (2007). *Le portrait : la représentation de l'individu*, Firenze : SISMEDEL edizioni del Galluzzo.
- PAYOT, Daniel (1997). *Effigies. La notion d'art et les fins de la ressemblance*, Paris : Gallilée.
- PEARO, Charles Roy (1997). *Elizabeth Gardner : Her Life, Her Work, Her Letters*, Mémoire de maîtrise, Montréal : McGill University.
- PEARO, Charles Roy (2002). *Elizabeth Jane Gardner ; Tracing the construction of Artistic identity*, Thèse de doctorat, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press.
- PECK, James F. et coll. (2006). *In the studios of Paris : William Bouguereau & his American students*, Tulsa, Oklahoma : Philbrook Museum of Art.
- Pissarro 1830-1903* (1980). Londres : Arts Council of Great Britain.
- POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Gallimard.
- POPE-HENNESSY, John (1966). *The Portrait in Renaissance*, New York : Panthéon Books.
- REGOSIN, Richard L. (1977). *The Matter of My Book : Montaigne's Essay as the Book of the Self*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press.
- ROSENBLUM, Robert (1968). *Ingres*, Paris : Cercle d'Art.
- ROSENBLUM, Robert (1991). *William Bouguereau, « L'Art pompier »*, New York : Borghi & Co.
- ROUJON, Henry (1912). *Artistes et Amis des Arts*. Paris : Hachette.
- SAMSON, Hélène (1999). *L'histoire du portrait et la formation de l'identité moderne*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- SCHARF, Aaron (1968). *Art and photography*, Londres : Allen Lane.
- SENNETT, Richard (1979). *Les tyrannies de l'intimité*, Paris : Seuil.
- SIEGFRIED, Susan L. (2009). *Ingres : painting reimagined*, New Haven : Yale University Press.
- SIROIS, Alain et Jean LONGPRÉ (1984). « Bouguereau ou le plaisir de vivre », *Décoration chez soi*, juin 1984.
- SORLIN, Pierre (2000). *Persona : du portrait en peinture*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- STOICHITA, Victor I. (1997). *The Self-Aware Image An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge : Cambridge University Press.
- SOUSSLOFF, Catherine (2006). *The Subject in art: portraiture and the birth of the modern*, Durham : Durke University Press.

- SUNDELL, Nina (1978). *The sense of the self : from self-portrait to autobiography*, Washington : Independent Curators Incorporated.
- TARDIEU, Eugène. (1895) « La peinture et les peintres », *L'Écho de Paris*, 8 mai 1895.
- The Artist in Art* (2007). London : Colnaghi.
- THEISZ, Judith (1996). *Le premier autoportrait de Rembrandt (1628) : étude sur la formation du jeune Rembrandt*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal.
- TINTEROW, Gary et Philip CONISBEE (ed.) (1999). *Portraits by Ingres: Images of an Epoch*, New York : Metropolitan Museum of Art.
- TOUSSAINT, Hélène (1985). *Les portraits d'Ingres : peinture des musées nationaux*, Paris : Éditions de la Réunion des musées nationaux.
- TSCHERNY, Nadia (1987). « Likeness in Early Romantic Portraiture », *The Art Journal*, vol. 46, n.3, pp. 193-199.
- VACHON, Marius (1900). *W. Bouguereau*, Paris : A. Lahure.
- VAISSE, Pierre (1987). « L'Autoportrait. Questions de méthode », *Romantisme*, n. 56, pp. 101-112.
- VAN DEREN, Coke. (1964) *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*, Albuquerque : University of New Mexico Press.
- VENDRYES, Ch. (1885). *Catalogue illustré des œuvres de W. Bouguereau*, Paris : Librairie d'Art, L. Baschet éditeur.
- VIGNEAU, André (1963). *Une brève histoire de l'art de Niepce à nos jours*, Paris : R. Laffont.
- WALKER, Mark Steven (1982). *William Adolphe Bouguereau under the reign of Napoleon III*, Mémoire de maîtrise, Riverside : University of California.
- WEST, Shearer (2004). *Portraiture*, Oxford: Oxford University Press.
- WERNER, Alfred (1955). « The Great Boug-Bear of Academic Painting », *The Antioch Review*, vol. 15, n. 4, pp. 483-495.
- WISSMAN, Fronia (1996). *Bouguereau*, Petaluma : Édition Pomegranate Communications.
- WOODALL, J. (ed.) (1997). *Portraiture: Facing the subject*, Manchester, New York : St Martin's Press.
- WOODS-MARSDEN, J. (1998). *Renaissance self-portraiture - The visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven : Yale University Press.
- ZALEWSKI, Leanne M. (2009). *The Golden Age of French Academic Painting in America 1867-1893*, Thèse de Doctorat, The City University of New York.

Site Internet

EWER, Gary W. (2008). *The Daguerreotype: An Archive of Source Texts, Graphics, and Ephemera. The research archive of Gary W. Ewer regarding the history of the daguerreotype*, [En ligne], http://www.daguerreotypearchive.org/texts/M8380001_DAGUERRE_BROADSIDE_FR_1838.pdf. Consulté le 14 février 2015.

Musée des beaux-arts de Berne (2012). *Paul Cézanne Autoportrait au chapeau de feutre noir, vers 1879*, [En ligne]. <http://www.kunstmuseumbern.ch/fr/voir/la-collection/videos-highlights-collection/cezanne-autoportrait-691.html>. Consulté le 17 février 2014.

ANNEXE

LISTE DES TOILES DE 1879¹⁷²

Jeune fille portant un enfant (B) (V) (WB)

Jeune fille tenant un enfant (mi-corps) (G)

Jeunes bohémiennes (B)

Jeunes filles bohémiennes (WB)

Bohémienne et enfant (G)

Jeune bohémienne [sic] (V)

(B : Salon de 1879) No. 377

Naissance de Vénus (B) (V)

(B : Salon de 1879) No. 376

(B : 3,00 x 2,17)

(B,V : Musée du Luxembourg)

Couple de la cathédrale de La Rochelle :

L'annonciation (B)

La tasse de lait (B) (V) (WB) (G)

Au bord du ruisseau (B) (V)

Les jeunes baigneuses (WB)

Petites baigneuses (G)

Les enfants à l'agneau (demi-figures) (B)

Les enfants à l'agneau (V)

Deux enfants à l'agneau (demi-figures) (WB)

Jésus et enfant (G)

Les enfants à l'agneau (en pied)

Deux enfants à l'agneau (en pied) (WB)

Jésus et enfant (figures entières) (G)

¹⁷² D'après le catalogue raisonné établi par Mark Steven Walker. Tel que précisé dans l'introduction du catalogue les sources sont notées comme telles : (B) pour Baschet ; (G) pour Goupil & Cie./Boussod Valodon, Paris ; (V) pour Vachon ; (WB) pour les archives de l'artiste

Portrait de Mlle. Elizabeth Gardner
Portrait de Mlle. G. (B) (V)

Tête d'enfant (B) (V)
(B : 1878, Vente Mouchot, juin 1879)

Tricoteuse (B) (V) (WB) (G)

Fortunata (tête d'Italienne) (B) (WB)
Fortunata (tête sans mains) (G)
Fortunata (V)

Le repos (B) (V)
(B : Appartient à M. Hurlbut, de Clearland) [*sic*]

La petite fille aux fleurs (buste) (B)
La petite fille aux fleurs (V) (WB)
Petite fille aux fleurs (G)

Portrait de l'artiste (V)
Portrait de M. Bouguereau par lui-même (B)

Petite fille, bol bleu (G)
Le bol bleu (WB)
*Le col bleu [*sic*] (B)*

La frileuse (B) (V) (WB)
Petite fille frileuse (G)

Baigneuse assise (quart nature) (B)
Baigneuse assise (V)
Baigneuse (WB)
Baigneuse retirant une épine de son pied (G)

Le crochet (B) (V) (WB)
Petite fille faisant du crochet (G)

La libellule (B) (V) (WB)
Petite fille à la libellule (G)
La petite blessée (B) (V)

Enfant blessé par une épine (G)
L'enfant blessé (WB)

La petite écolière (B) (V) (WB) (G)

La petite écolière (B) (V) (WB) (G)

Putti on a dolphin : motif from La naissance de Vénus

FIGURES

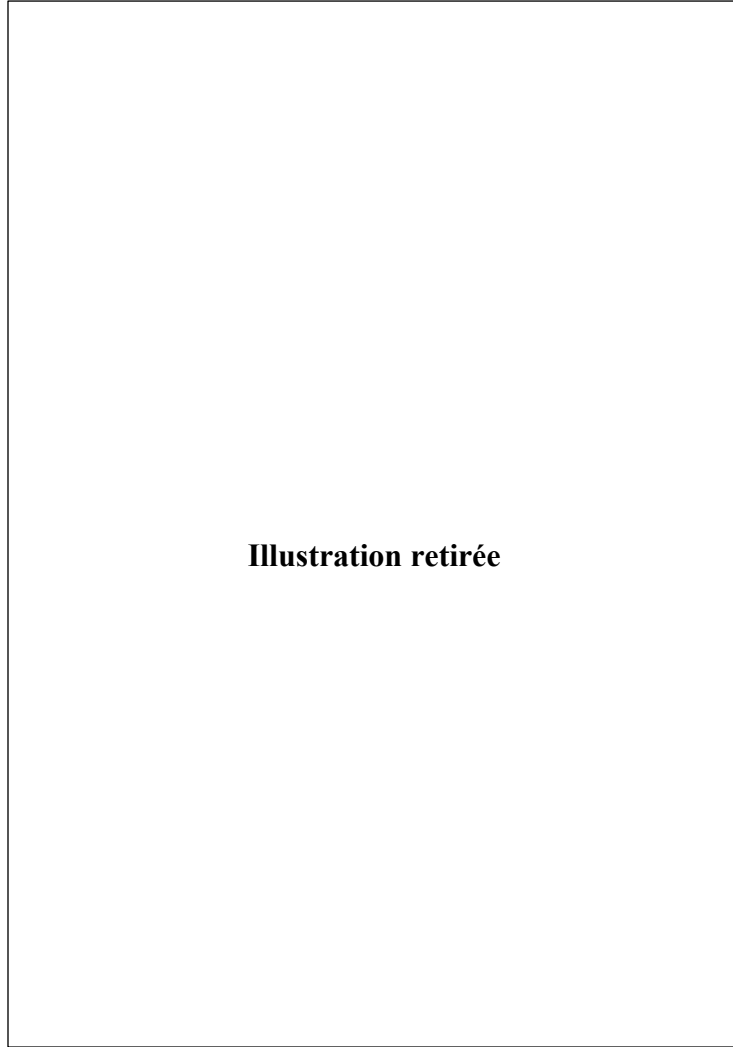


Figure 1. William A. Bouguereau, *La Naissance de Vénus*, 1879, Huile sur toile, 300 x 218 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 2. William A. Bouguereau, *Les Jeunes Bohémiennes*, 1879, Huile sur toile, 166 x 99 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 3. William A. Bouguereau, *Zénobie retrouvée par les bergers sur les bords de l'Araxe*, 1850, Huile sur toile, 148 x 118 cm, École des Beaux-Arts, Paris.



Illustration retirée

Figure 4. William A. Bouguereau, *Portrait de Madame Boucicaut*, 1875, Huile sur toile, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 5. William A. Bouguereau, *Portrait de Monsieur Boucicaut*, 1875, Huile sur toile, 146 x 84 cm, Collection du Bon Marché, Paris.



Illustration retirée

Figure 6. William A. Bouguereau, *Portrait de Monseigneur Thomas, Évêque de La Rochelle*, 1877, Huile sur toile, 221 x 124 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 7. William A. Bouguereau, *Portrait de Madame Deseilligny*, 1877, Huile sur toile, 137 x 101 cm, Collection particulière.

Illustration retirée

Figure 8. William A. Bouguereau, *Portrait de la Comtesse de Cambacérés*, 1895, Huile sur toile, 121 x 90 cm, The Seattle Art Museum, Seattle.

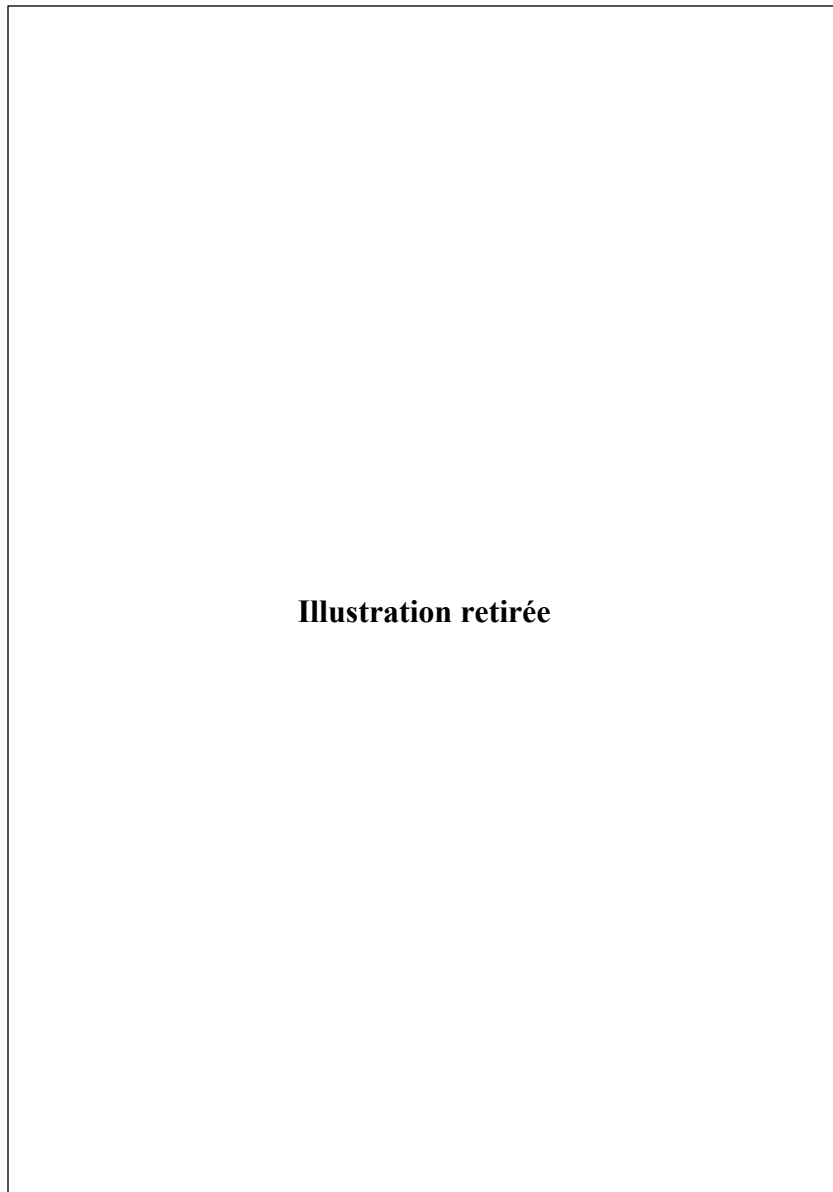


Figure 9. Henri Mairé, *William Bouguereau*, 1889, aristotype (épreuve au citrate) à partir d'un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, contrecollé sur carton, 17,2 x 12 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Illustration retirée

Figure 10. William A. Bouguereau, *Portrait de la femme de l'artiste*, 1858, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 11. William A. Bouguereau, *Le Réveil*, 1865, Huile sur toile, 100 x 81 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 12. William A. Bouguereau, *Admiration maternelle*, 1869, Huile sur toile, 116 x 89 cm, Collection particulière.

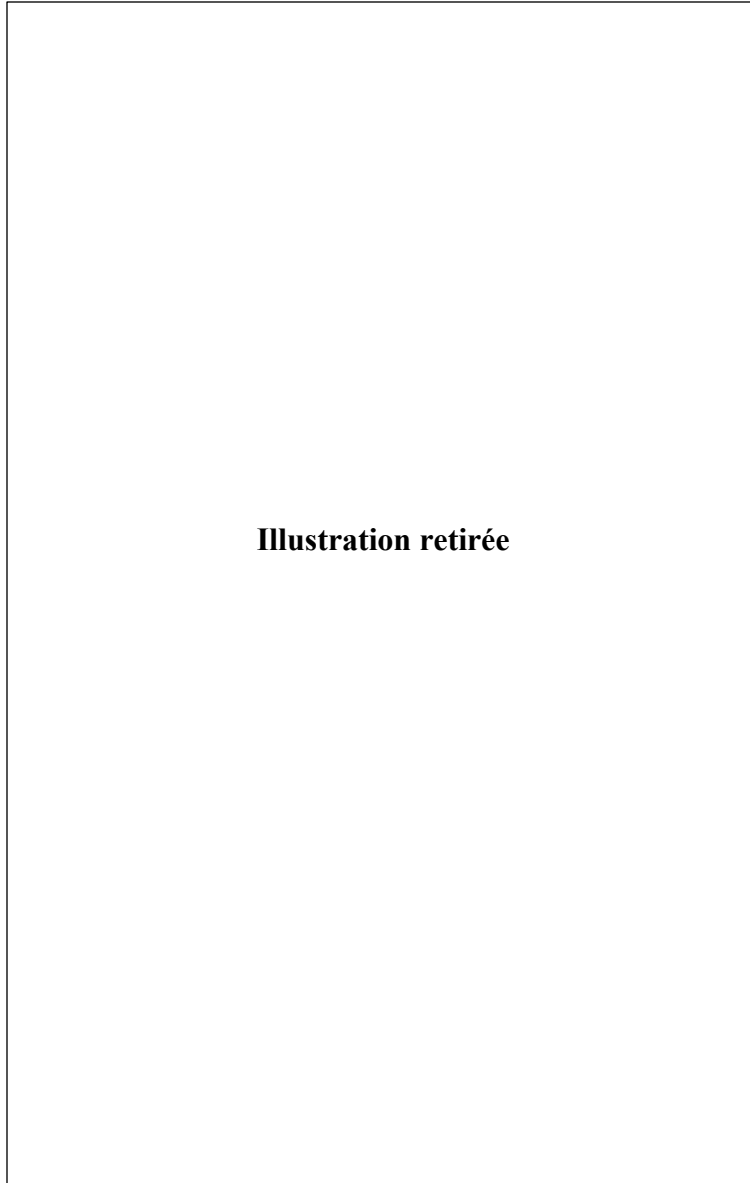


Figure 13. William A. Bouguereau, *Pietà*, 1876, Huile sur toile, 230 x 148 cm, Collection Stuart Pivar, New York.



Illustration retirée

Figure 14. William A. Bouguereau, *Vierge consolatrice*, 1875, Huile sur toile, 204 x 148 cm, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.



Illustration retirée

Figure 15. William A. Bouguereau, *La sœur aînée*, 1869, Huile sur toile, 130 x 97 cm, Musée des Beaux-Arts, Houston.

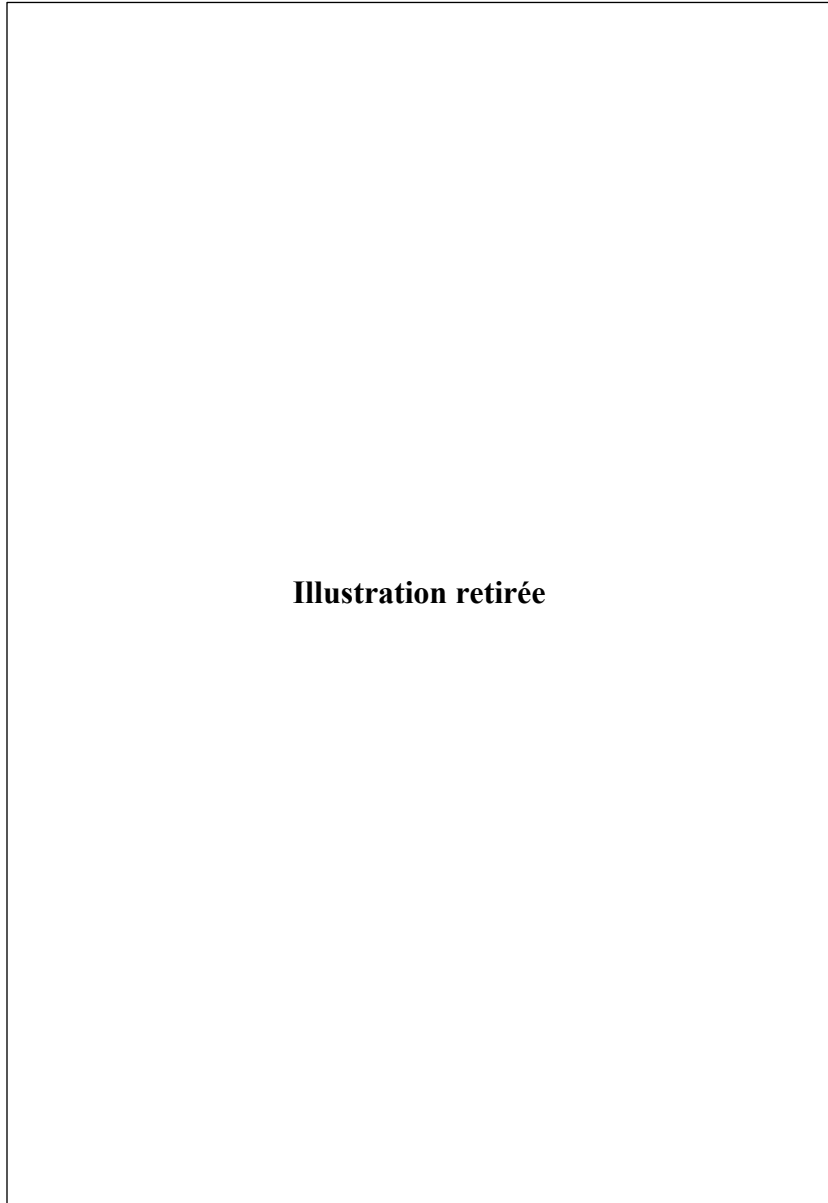


Figure 16. Elizabeth Jane Gardner, *Les bulles de savon*, 1891, Huile sur toile, 162 x 116 cm, Jefferson Hotel, Richmond.

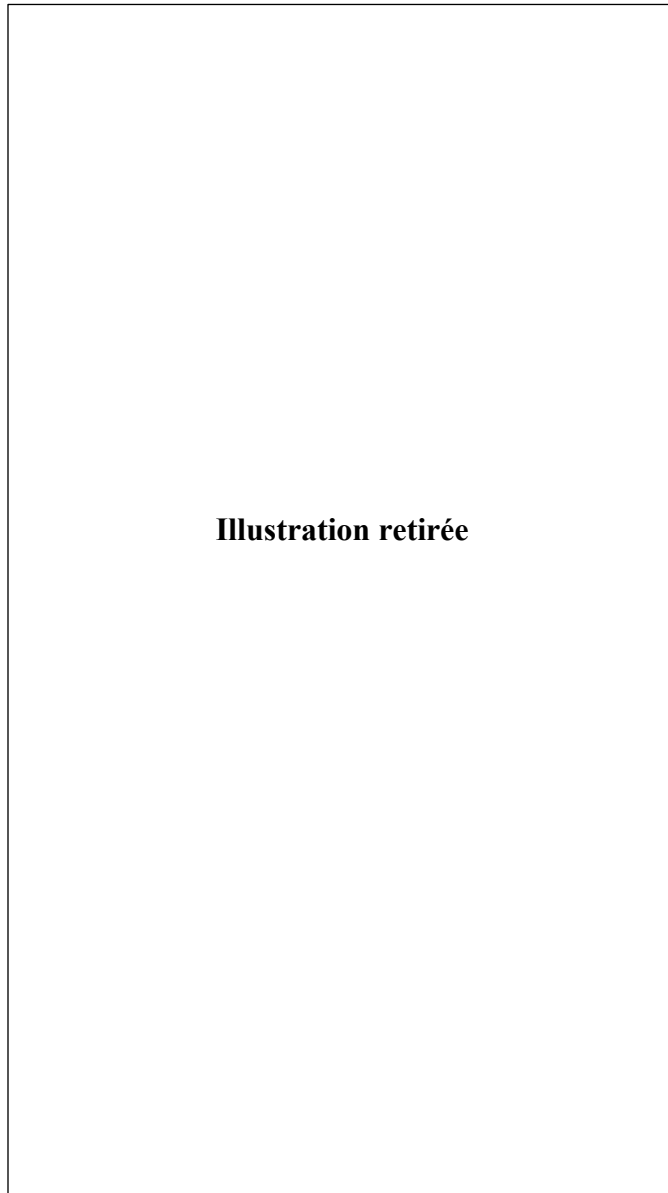


Figure 17. Elizabeth Jane Gardner, *La fille du fermier*, 1887, Huile sur toile, 170 x 97 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 18. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

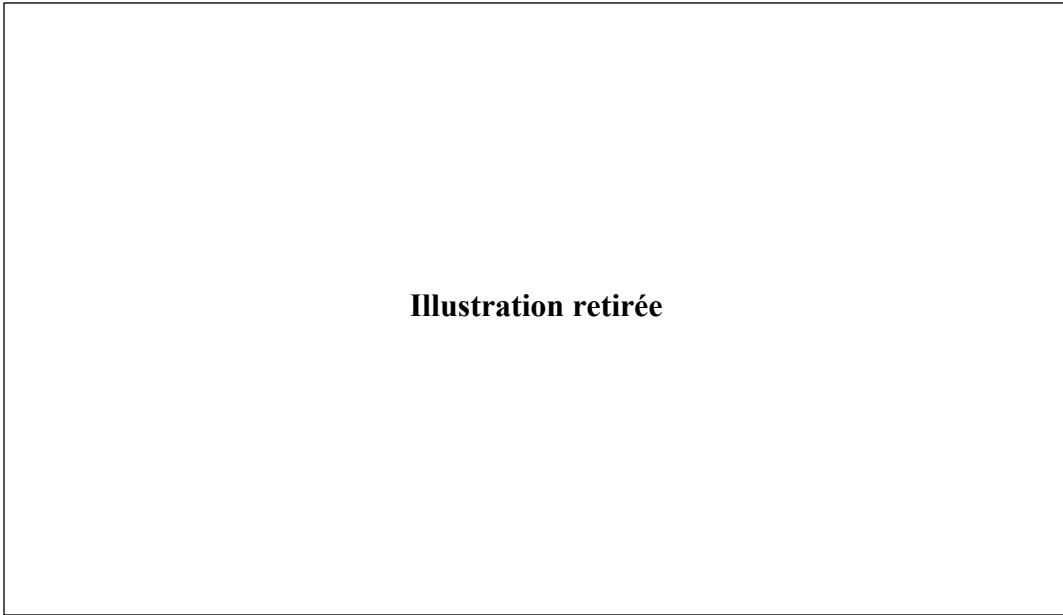


Figure 19. Détail, William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.



Illustration retirée

Figure 20. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 21. Anonyme, *William Bouguereau in his studio painting*, vers 1885, Photographie, 21 x 28 cm, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington.

Illustration retirée

Figure 22. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Craie et rehauts de blanc, 44,7 x 32,4 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

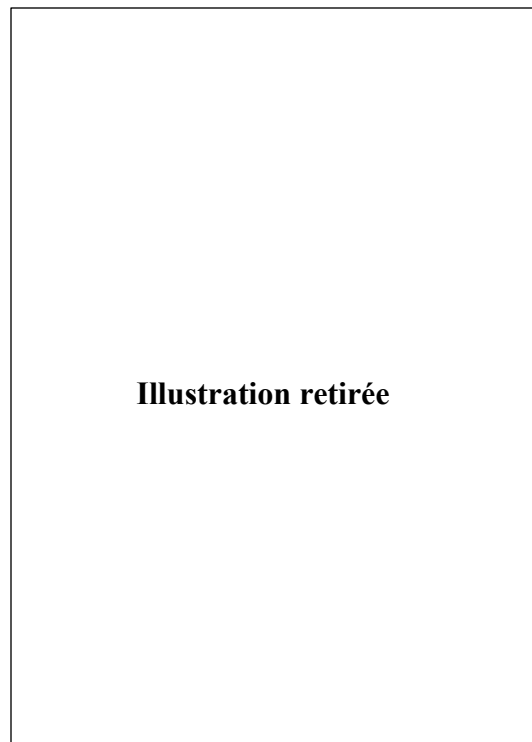
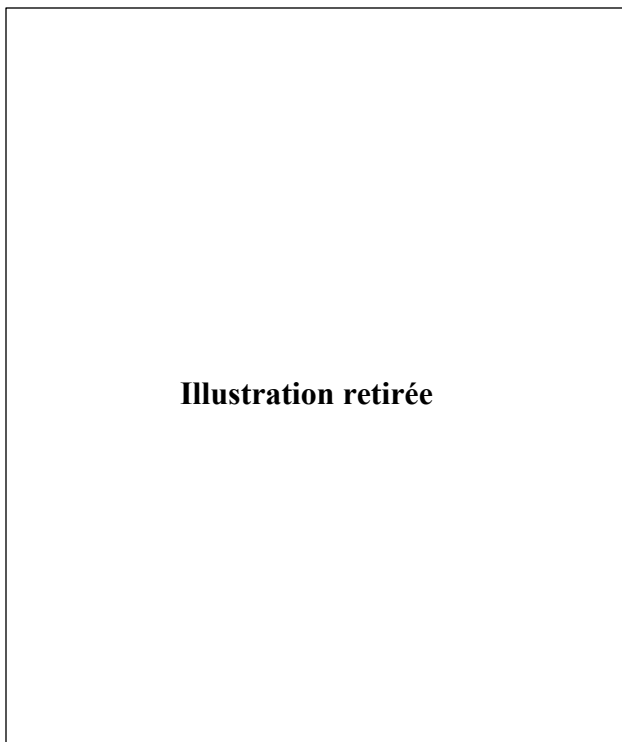


Figure 23A. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 23B. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Craie et rehauts de blanc, 44,7 x 32,4 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

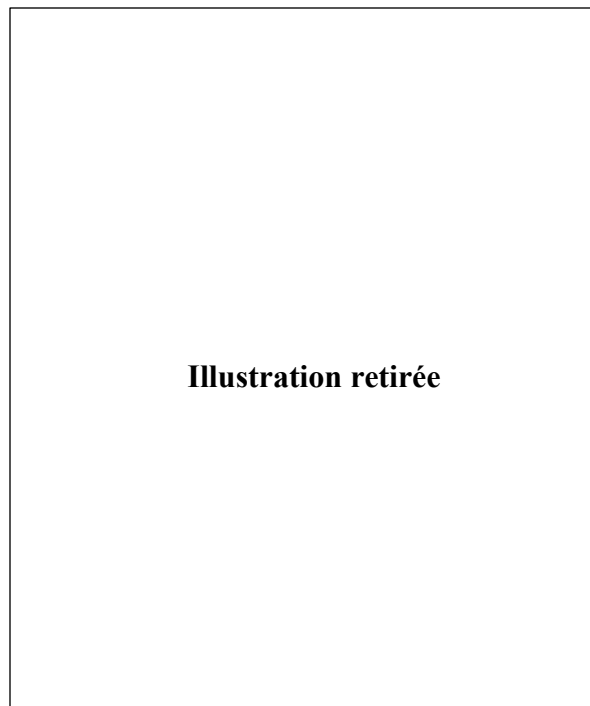
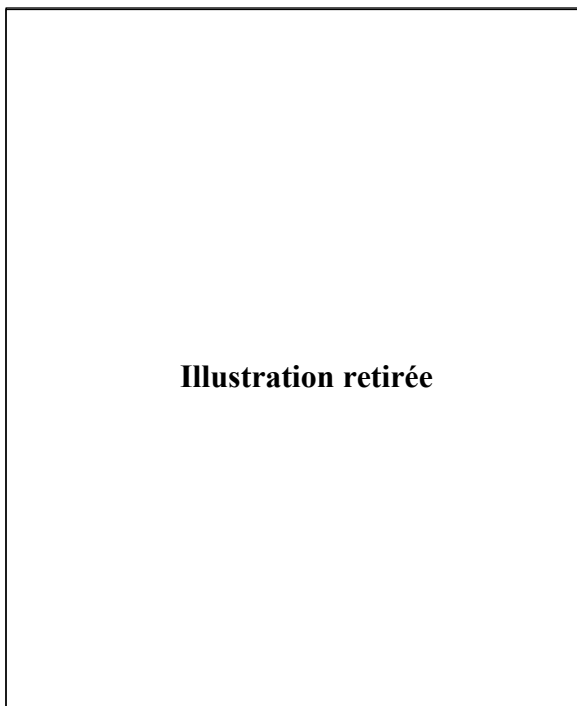


Figure 24A. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1879, Huile sur toile, 46 x 38 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

Figure 24B. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 25. Anonyme, *Elizabeth Jane Gardner*, vers 1864, Photographie, Miriam Gardner Dunnan Estate, New Hampshire.



Illustration retirée

Figure 26. Détail, Anonyme, *William Bouguereau et Elizabeth Jane Gardner Bouguereau*, 1896, Photographie, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 27. Charles-Amable Lenoir, *Elizabeth Gardner Bouguereau*, 1895, huile sur toile, 78 x 115 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 28. Albrecht Durer, *Autoportrait*, 1493, huile sur toile, 56 x 44 cm, Musée du Louvre, Paris.



Illustration retirée

Figure 29. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Jean-Auguste-Dominique Ingres, née Madeleine Chapelle*, vers 1814, huile sur toile, 68 x 54 cm, Fondation E. G. Bührle, Zurich.

Illustration retirée

Figure 30. Alexandre Cabanel, *Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870, huile sur toile, 184 x 255 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 31. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Monsieur Bertin*, 1832, Huile sur toile, 116 x 96 cm, Musée du Louvre, Paris.



Illustration retirée

Figure 32. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1804, huile sur toile, 77 x 61 cm, Musée Condé, Chantilly.



Illustration retirée

Figure 33. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1858, huile sur toile, 62 x 51 cm, Galerie des Offices, Florence.



Illustration retirée

Figure 34. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1859, huile sur toile, 65 x 53 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.



Illustration retirée

Figure 35. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Autoportrait*, 1864, huile sur toile, 96 x 86 cm, Musée Koninklijk, Anvers.



Illustration retirée

Figure 36. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, vers 1853, huile sur toile, 40.5 x 32 cm, Collection particulière.

Illustration retirée

Figure 37. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1886, huile sur toile, 47 x 38 cm, Collection particulière.

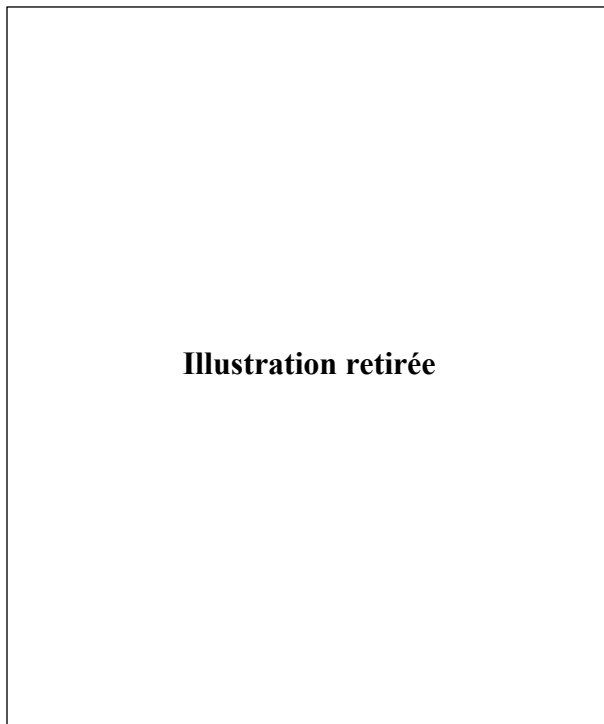


Illustration retirée

Figure 38. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1895, huile sur toile, 97 x 63 cm, Galerie des Offices, Florence.



Illustration retirée

Figure 39. William A. Bouguereau, *Autoportrait*, 1895, huile sur toile, 55 x 43 cm, Musée Koninklijk, Anvers.



Illustration retirée

Figure 40. Jean-Léon Gérôme, *Le mur de Salomon, Jérusalem*, 1876, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 41. Franz Xaver Winterhalter, *Madame Rimsky Korsakov*, 1864, huile sur toile, 117 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 42. Félix Nadar et Adrien Tournachon, *Pierrot surpris*, 1854-55, épreuve à l'albumine argentique, 28,6 x 20,8 cm, MoMA, New York.

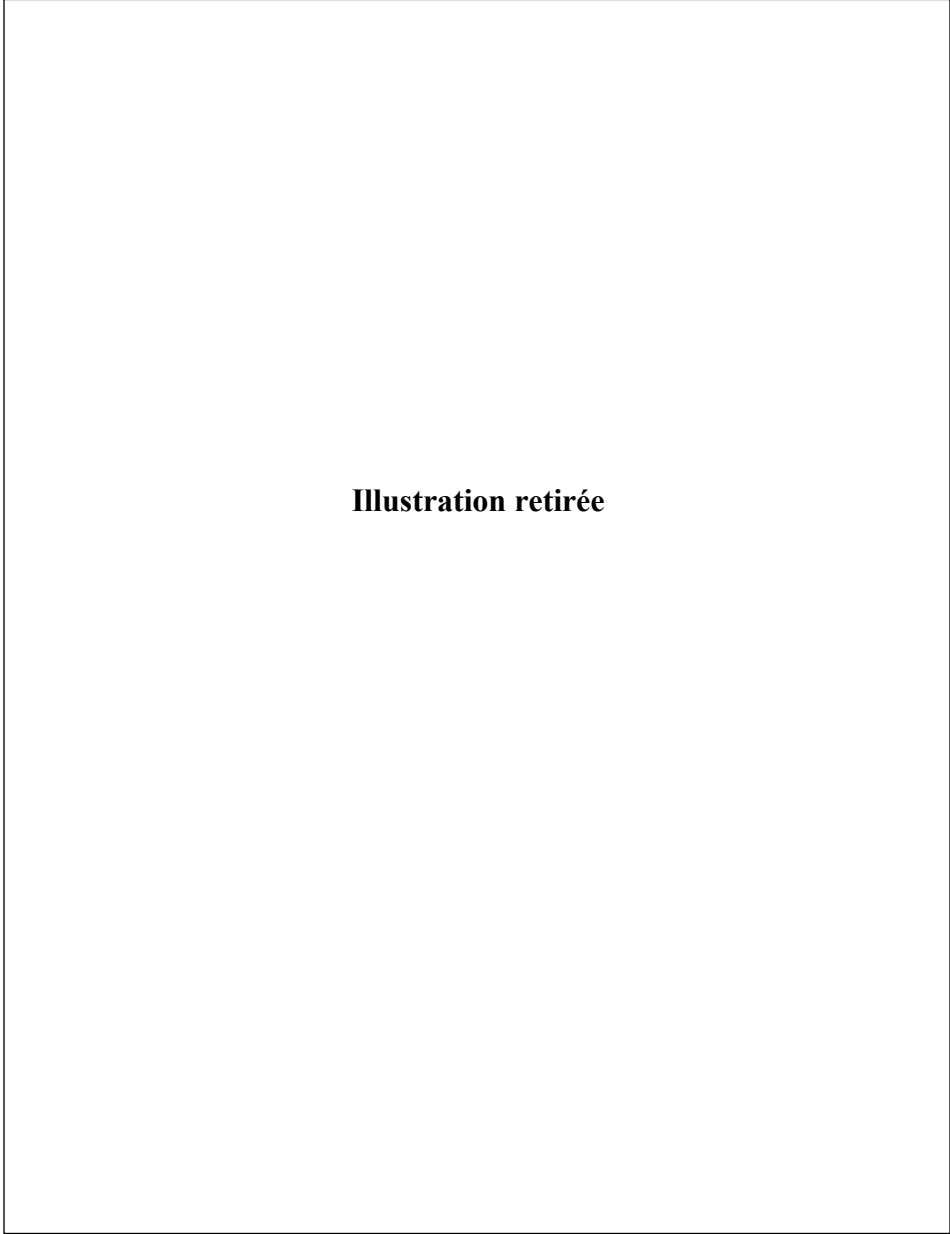


Figure 43. Jean-Baptiste Sabatier-Blot, *M. Naveux de Piennes*, avant 1861, daguerréotype, 9,1 x 7,0 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 44. Gillot, *Bouguereau*, vers 1876, épreuve photomécanique (woodburytypie), 12,0 x 8,2 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 45. Anonyme, *Bouguereau dans son studio*, avant 1905, photographie, Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale de France, Paris.



Illustration retirée

Figure 46. Anonyme, *William Bouguereau and his female students*, vers 1900, photographie. Source : ROSS, Kara Lysandra (2011). *The Forgotten Female Artists of the 19th century*, [En ligne]. <http://www.theepochtimes.com/n2/arts-entertainment/the-forgotten-female-artists-of-the-19th-century-62021-all.html>. Consulté le 19 février 2015.

Illustration retirée

Figure 47. Paul Gauguin, *Autoportrait à la palette*, 1894, huile sur toile, 92 x 73 cm, Collection particulière.

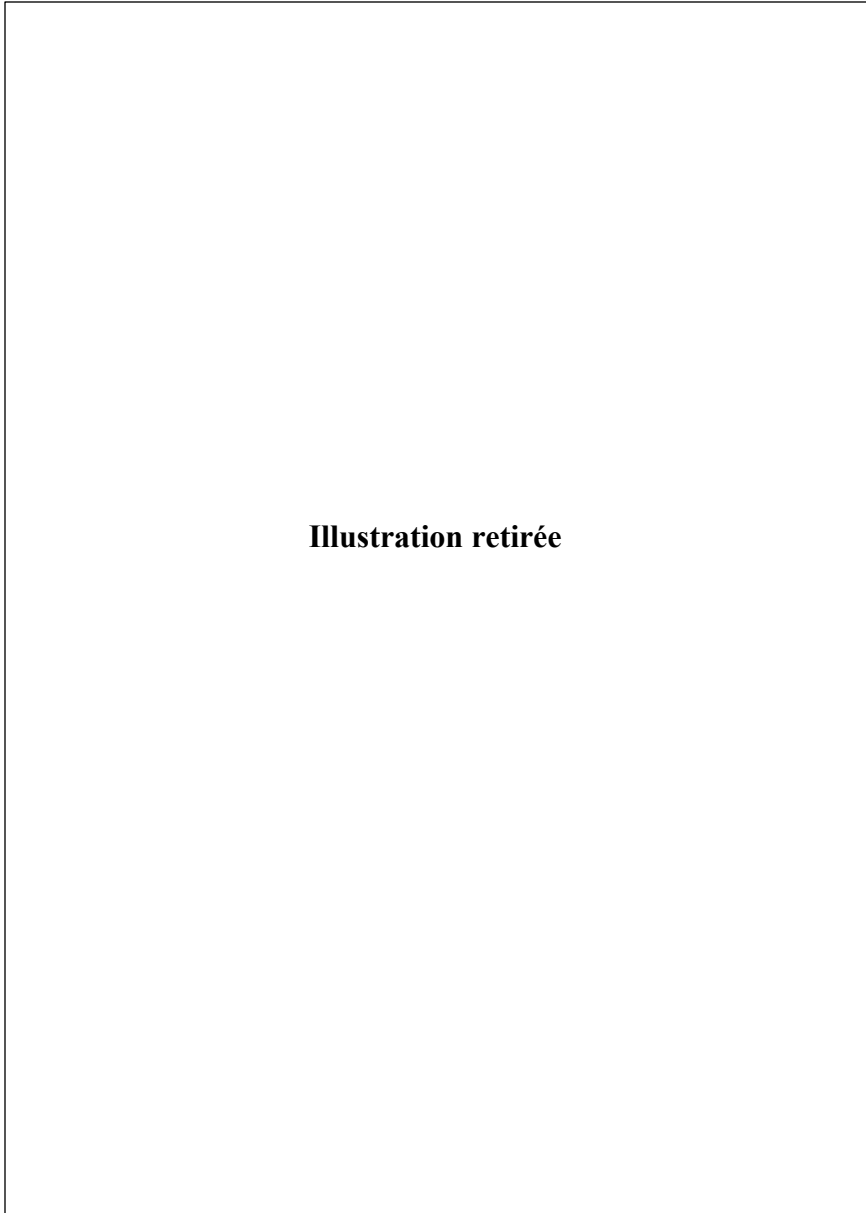


Figure 48. Anonyme, *Paul Gauguin*, 1888, photographie, New York Public Library, New York.



Illustration retirée

Figure 49. Pierre Lanith Petit, *Bouguereau*, entre 1885 et 1900, négatif, verre au gélatino bromure d'argent, 24 x 17,8 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 50. Eugène Pirou, *William Bouguereau*, vers 1900, épreuve argentique contrecollée sur carton, 7,4 x 4,2 cm. Musée d'Orsay, Paris.

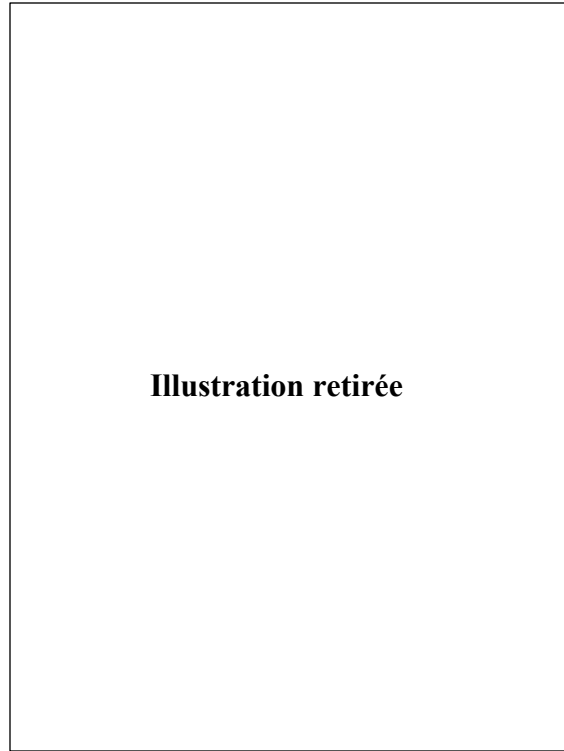
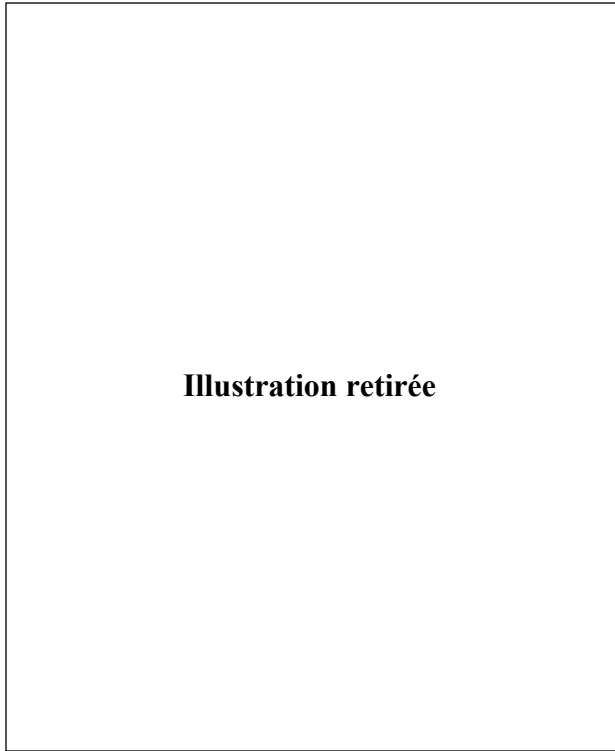


Figure 51A. William A. Bouguereau, *Portrait d'Elizabeth Gardner*, 1879, Huile sur toile, 45 x 38 cm, Collection particulière.

Figure 51B. Détail, Anonyme, *William Bouguereau et Elizabeth Jane Gardner Bouguereau*, 1896, Photographie, Collection particulière.



Figure 52. Parmigianino, *Autoportrait au miroir*, 1523-1524, huile sur bois, 24,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.



Illustration retirée

Figure 53. Vincent Van Gogh, *Autoportrait à l'oreille bandée*, 1889, huile sur toile, 60 x 49 cm, Courtauld Institute Galleries, Londres.



Illustration retirée

Figure 54. Henri Lehmann, *Autoportrait*, 1877-1882, huile sur toile, Kunsthall, Hambourg.



Illustration retirée

Figure 55. Léon Bonnat, *Portrait de l'artiste*, 1916, huile sur toile, 65 x 54.5 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Illustration retirée

Figure 56. Gustave Courbet, *Autoportrait avec un chien noir*, 1842, huile sur toile, 23 x 27 cm, Ville de Pontarlier.



Illustration retirée

Figure 57. Henri Fantin-Latour, *Autoportrait*, 1861, huile sur toile, 25 x 21 cm, National Gallery of Art, Washington



Illustration retirée

Figure 58. Paul Cézanne, *Autoportrait en casquette*, vers 1872, huile sur toile, 53 x 39 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Illustration retirée

Figure 59. Édouard Manet, *Autoportrait à la palette*, 1879, huile sur toile, 83 x 67 cm, Collection particulière.



Illustration retirée

Figure 60. Paul Cézanne, *Autoportrait au chapeau de feutre noir*, vers 1879, huile sur toile, 61 x 50 cm. Musée des beaux-arts, Berne.



Illustration retirée

Figure 61. Louis Français, *Autoportrait*, 1878, huile sur toile, Musée Louis Français, Plombières-les-Bains.



Illustration retirée

Figure 62. Jean-Paul Laurens, *Autoportrait*, 1876, huile sur toile, 43 x 37 cm, Galerie des Offices, Florence



Illustration retirée

Figure 63. Pierre-Auguste Renoir, *Autoportrait à trente-cinq ans*, 1876, huile sur toile, 73 x 57 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts.



Illustration retirée

Figure 64. Gustave Caillebotte, *Autoportrait*, vers 1892, huile sur toile, 40 x 32 cm, Musée d'Orsay, Paris.

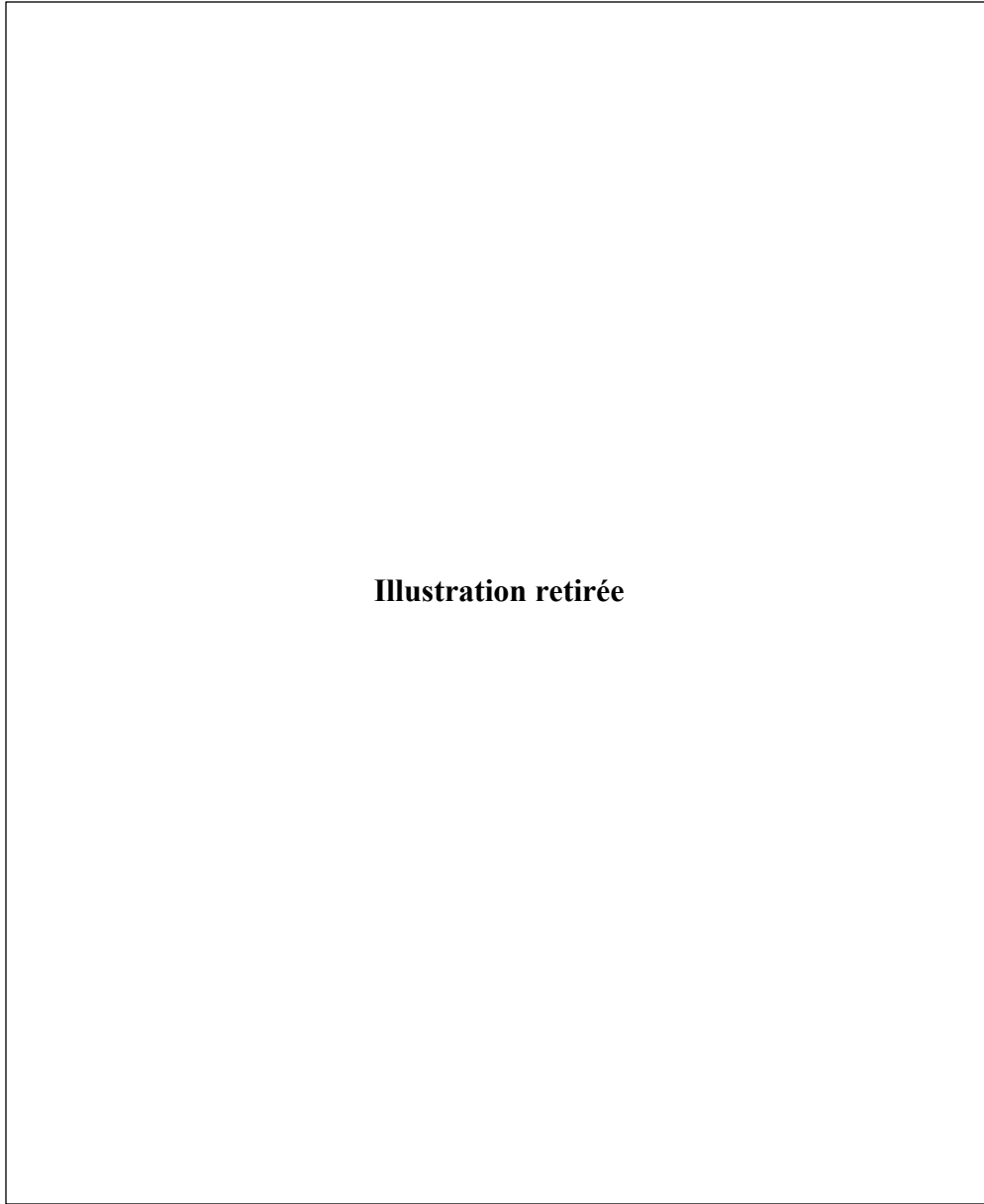


Figure 65. Pierre Puvis de Chavannes, *Autoportrait*, 1887, huile sur toile, 65 x 54 cm, Galerie des Offices, Florence.



Illustration retirée

Figure 66. Pierre-Auguste Renoir, *William Sisley*, 1864, huile sur toile, 81 x 65 cm, Musée d'Orsay, Paris.