Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 41 (1990)

Heft: 3

Artikel: Les autoportraits de Gleyre : un peintre se cache

Autor: Hauptman, William

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-650285

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

WILLIAM HAUPTMAN

Les autoportraits de Gleyre

Un peintre se cache

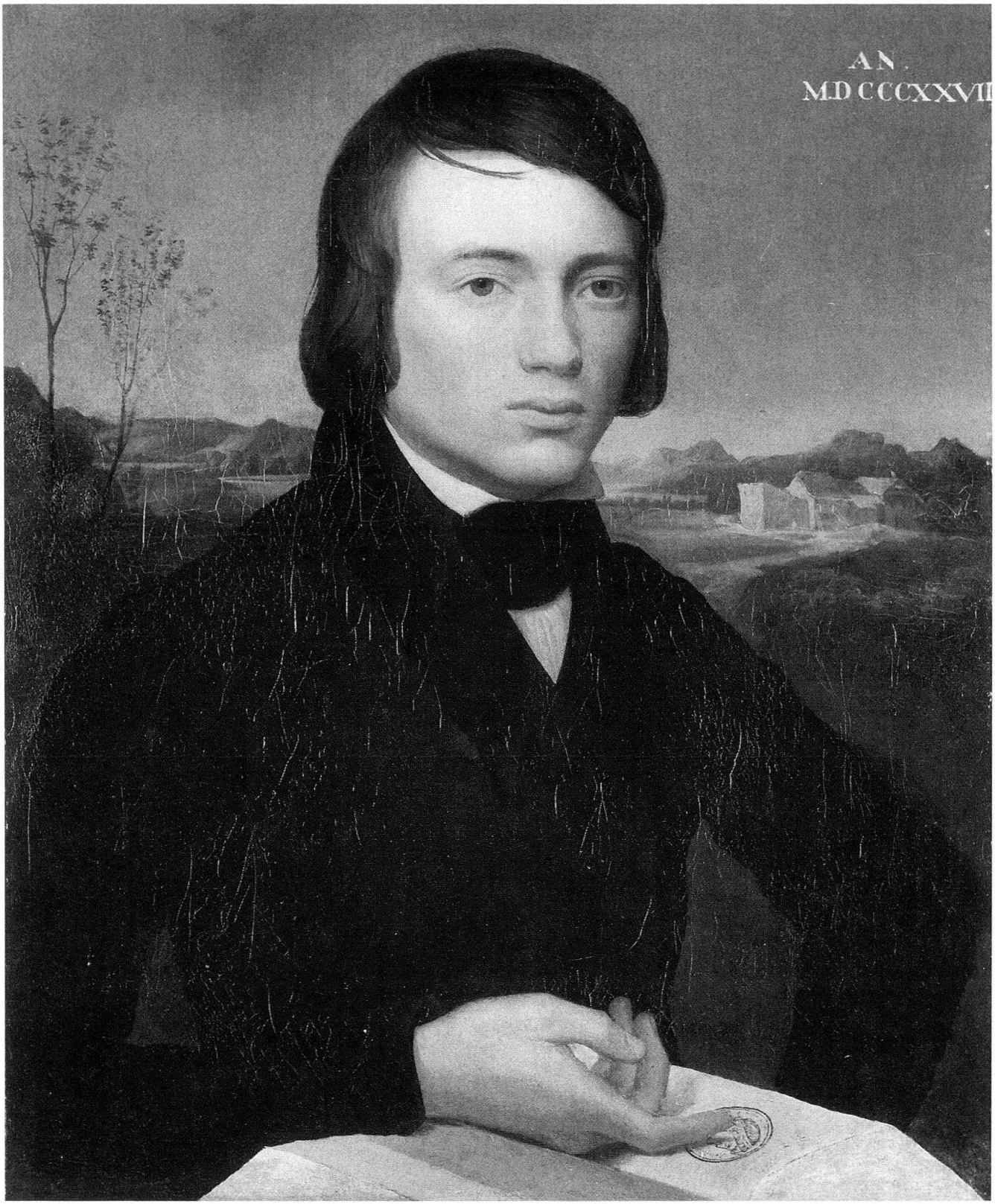
Charles Gleyre (1806–1874) était connu comme une personne extrêmement modeste et réservée. Il est peu d'artistes contemporains du peintre vaudois qui aient protégé leur sphère privée à tel point. Il n'est donc pas surprenant que les représentations du personnage soient si peu nombreuses. Dans ses trois autoportraits datant de 1827, de 1830 environ, et de 1841, il semble plutôt cacher sa personnalité que la dévoiler aux yeux des spectateurs.

La majeure partie des récits concernant la vie et la personnalité de Charles Gleyre mettent l'accent sur la modestie et la timidité naturelles – et parfois excessives – de l'artiste[1].

De fait, on connaît peu de contemporains de Gleyre qui aient protégé leur sphère privée autant que l'artiste vaudois, au point même que, pour beaucoup, il demeura une énigme, curieusement en retrait de la vie artistique de l'époque. Il écrivait peu de lettres (pratiquement aucune après 1850), n'exprimait que rarement ses opinions politiques ou littéraires, même à ses plus proches amis et, d'une manière générale, évitait les honneurs, les réunions sociales et toute forme de publicité. Ses peintures, très prisées après son succès retentissant de 1843, ne furent montrées que quatre fois à Paris, et jamais après 1849, date à partir de laquelle l'artiste refusa de participer aux Salons annuels[2]. Il était si réservé quant à son art que certains de ses amis, dont Edouard Grenier, se demandèrent si Gleyre pouvait à juste titre être considéré comme un artiste ou s'il était simplement «un penseur, un méditatif» s'adonnant également à la peinture[3]. Charles Clément, qui connaissait Gleyre intimement depuis près de 30 ans, et qui allait devenir son principal biographe, dut se résoudre, dans la préface de sa monographie de l'artiste, à admettre la difficulté qu'il avait eue à rédiger sa biographie, car, écrit-il, Gleyre «a caché sa vie et, autant qu'il a pu, ses œuvres»[4].

Il n'est donc pas vraiment surprenant qu'une personnalité artistique aussi réservée n'explore que rarement, et avec quelque répugnance, le domaine de l'autoportrait. Dans le cas de Gleyre, nous ne connaissons que trois autoportraits, tous trois peints avant 1841, soit avant que Gleyre ait 35 ans.

Le premier est une huile datant de 1827[5], réalisée alors que Gleyre se trouvait encore à Paris, bien que sur le point de partir en voyage d'étude à Rome. La toile a évidemment un côté naïf, rappelant sa période d'apprentissage à Lyon, mais elle n'est pourtant pas entièrement représentative des immenses talents de Gleyre pour le portrait, domaine dans lequel le peintre excellait, comme l'ont relevé tous les critiques de l'époque. Ainsi, avant cet autoportrait, Gleyre avait représenté les membres de sa famille avec une maîtrise qui dément son apparente inexpérience. L'autoportrait offre une image vo-



1 Gleyre, Autoportrait, 1827, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.

lontairement effacée, une silhouette figée, proche d'un mannequin et qui semble maladroitement intégrée au paysage à l'italienne de l'arrière-plan. Même le mouvement de la main est ambigu, à peine plus révélateur que les yeux fixes, dont on ne sait ce qu'ils regardent. Comparé au portrait que fit de Gleyre son ami Sébastien Cornu à peu près à la même époque[6], œuvre romantique et pleine de fran-

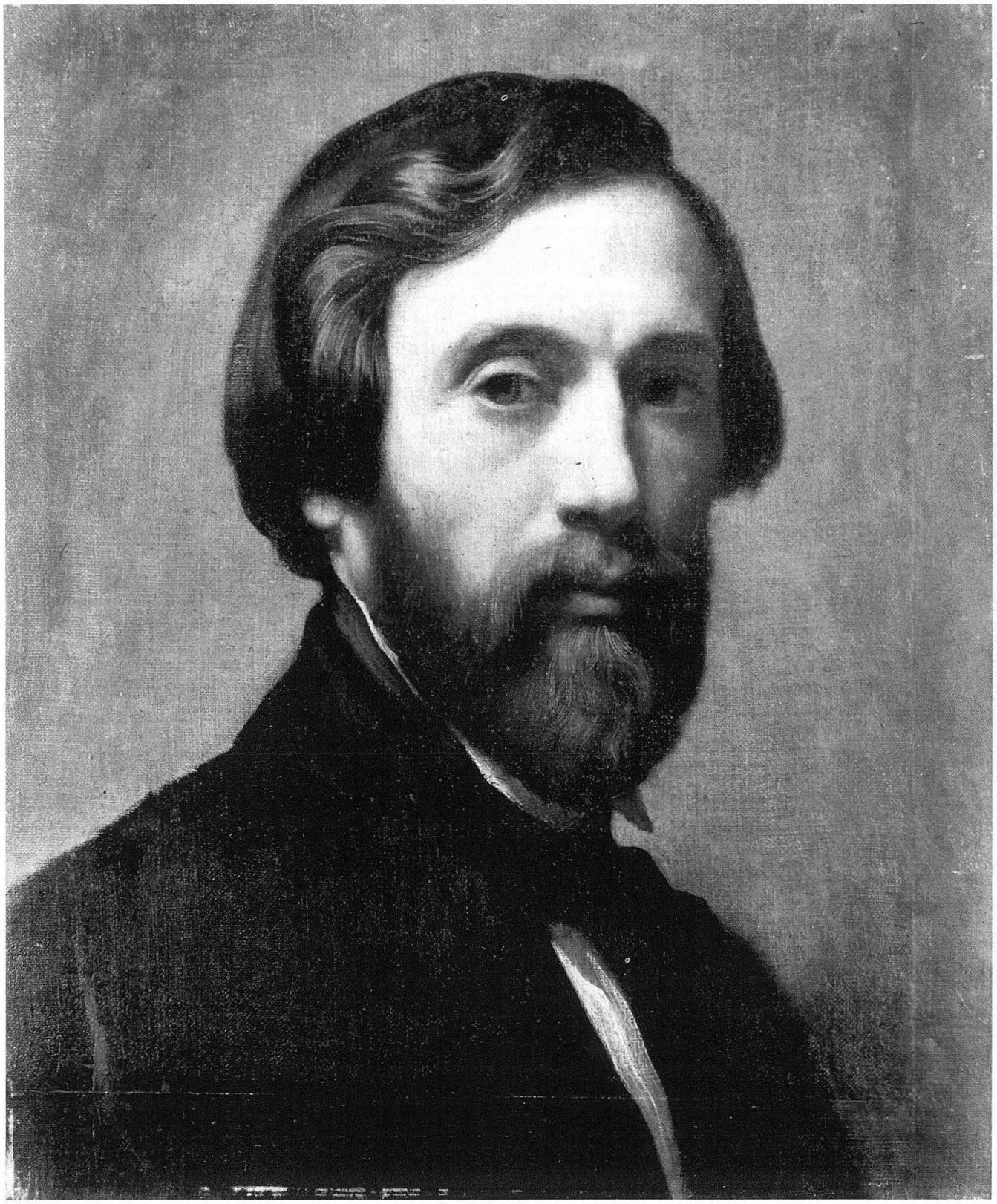
2 Sébastien Cornu, Portrait de Gleyre, vers 1826/27, Lausanne, MCBA.

3 Gleyre, Autoportrait, vers 1830, Lausanne, MCBA.

chise, l'autoportrait de Gleyre paraît étrangement inexpressif, dissimulant plutôt qu'il ne dévoile.

Le deuxième portrait est une petite aquarelle, exécutée environ trois ans plus tard, alors que Gleyre était déjà établi à Rome[7]. La pose du sujet est formelle; elle évoque les œuvres de Léopold Robert. Les lettres romaines de Gleyre décrivent peu sa physionomie: il y constate qu'on le trouve plus jeune que son âge, il craint que son nez camus ne le rende quelque peu grotesque, et il est particulièrement conscient d'avoir des lèvres charnues. Voilà peut-être une des raisons pour lesquelles il décide de porter la barbe. Il commente cette décisions dans une lettre à son oncle, ajoutant qu'il est un des rares artistes de son milieu à porter une barbe taillée de la sorte[8]. Par cet autoportrait, l'artiste avait probablement l'intention de donner à sa famille une idée de sa nouvelle apparence, puisqu'il lui avait dûment envoyé l'œuvre dès qu'elle fut achevée. On peut aussi imaginer que Gleyre voulait rassurer son oncle, qui l'avait soutenu financièrement, qu'il était en bonne santé, et qu'il avait acquis une certaine maturité durant son séjour à Rome; il démontrait par ce moyen qu'il méritait de continuer à bénéficier de son aide et de son estime. Mais, en réalité, le portrait est un masque, malgré l'expression calculée de confiance qu'il arbore, puisque les années romaines de Gleyre furent marquées par des déceptions artistiques, le doute de soi et une extrême pauvreté. En regardant le tableau, on ne devine pratiquement pas que ces années à Rome furent pour le peintre une période d'angoisse et d'intense désespoir[9].

Lorsque Gleyre acheva son troisième et dernier autoportrait en 1841[10], il était récemment de retour en France après avoir passé plus



4 Gleyre, Autoportrait, 1841, Musée de Versailles.

de quatre ans au Moyen-Orient. Il y avait souffert de privations physiques et de plusieurs formes de troubles nerveux, de dépressions, de fièvres et d'un important accès de cécité temporaire, maladie dont il souffrit toute sa vie depuis lors. Plusieurs lettres écrites dans le désert prouvent que l'artiste ne pensait pas survivre à ses épreuves; on l'a en effet cru mort alors qu'il voyageait du Caire à

Beyrouth, et il fut sur le point d'être jeté par-dessus bord[11]. Pourtant, cet autoportrait, exécuté à Paris dans des circonstances dont nous ignorons tout, nous offre la même façade froide, distante, que les deux autres portraits. On a le pressentiment d'une certaine lassitude, mais l'œuvre demeure réservée, conventionnelle, dévoilant à peine la personnalité de l'artiste sous sa physiognomonie. Il est impossible de soupçonner que le sujet du portrait est rentré à Paris moins d'un an auparavant «dans un état pire mille fois que celui de l'Enfant prodigue»[12].

Ce type d'autoportrait caché se retrouve dans les deux seules photographies de l'artiste. Gleyre, comme Balzac, avait une peur presque pathologique de l'objectif et de la vérité qu'il fait apparaître. On sait que le peintre évitait autant que possible d'être photographié bien qu'il n'ait jamais exprimé ouvertement son aversion à l'égard de ce médium. Lorsqu'il livra personnellement les «Romains passant sous le Joug» au Musée Arlaud à l'automne 1858, on lui demanda de poser pour le photographe Samuel Heer-Tschudi dans le cadre des festivités rendant honneur à ce qu'il avait accompli pour le canton. La photographie[13] nous montre Gleyre en confrontation directe avec l'appareil mais, comme dans les autoportraits datant de presque trente ans auparavant, il est mal à l'aise, les yeux regardant vers la gauche, et semble rigide. Quand Gleyre sera à nouveau photographié, – pour le célèbre Carjat cette fois – la pose du profil perdu sera significative de la nature secrète et réticente du peintre[14].

Ce qui est intéressant ici, ce n'est pas ce que Gleyre a représenté dans ses autoportraits, mais plutôt le fait qu'il ne s'y révèle absolument pas. Il est difficile de mettre cet élément sur le compte d'une timidité proverbiale – ce que fit Clément – ou de la susceptibilité du peintre face aux traits de son visage: il suggère plutôt une névrose freudienne face à son identité, névrose qui peut être considérée comme le noyau de l'individualité perturbée de l'artiste. Il est tentant d'investiguer cet aspect de la nature secrète de Gleyre à travers l'histoire psychologique de son enfance mais, comme Clément le souligna, cette période fut occultée par l'artiste lui-même; il ne laisse émerger que des données élémentaires concernant la mort précoce de son père, son attachement à sa mère, son placement dans la famille de son oncle, etc.

Toutefois, un document curieux nous est parvenu, document qui n'a jamais été utilisé, mais qui clarifie quelques aspects de la personnalité de Gleyre, et contribue à expliquer l'absence d'autoportraits. Il s'agit d'une analyse graphologique de l'écriture du peintre, effectuée par son médecin personnel, François-Auguste Veyne (1813–1875)[15], très probablement en dehors de l'exercice de ses fonctions.

Parmi les éléments mis en relief par le praticien, soulignons de fortes tendances au désespoir, du pessimisme et, surtout, une tendance au repli sur soi. L'auteur de l'analyse a perçu en Gleyre l'exemple classique d'un être à part qui ne put jamais s'intégrer à la société conventionnelle de son temps, n'avait aucune velléité d'ambition, et ne se sentait en sécurité que dans la mesure où il était indépendant. Gleyre, notait F.-A. Veyne, n'avait aucune propension à

5 Heer-Tschudi, Daguerreotype de Gleyre, 1858.

l'égoïsme, ce qui explique son caractère exceptionnellement généreux pour lequel il fut apprécié tant par ses amis que par ses élèves. Cette analyse graphologique doit être lue avec un regard critique: en effet, elle a été écrite bien avant que la graphologie ne se développe en tant que science, et de plus, par quelqu'un dont on ne peut affirmer la parfaite objectivité; néanmoins, il semble que les éléments essentiels de l'analyse concordent suffisamment avec les souvenirs des amis intimes de Gleyre pour que l'on puisse suggérer qu'ils correspondent à la réalité.

Tout porte donc à croire que l'autoportrait, peint ou «manuscrit», n'est pas concevable pour la nature introvertie de Gleyre. On comprend également pourquoi le peintre ne souhaitait pas confier les

6 Carjat, Photographie de Gleyre, vers 1869.

événements de sa vie à ses amis qui, tel Clément, souhaitaient en préserver le souvenir pour les générations futures. Comme Freud, Gleyre ne désirait pas s'associer à la rédaction de sa biographie et l'on peut même abonder dans le sens de Clément dans la préface de sa monographie, et affirmer que le peintre s'efforça de cacher les aspects intimes de sa personnalité autant dans sa vie que dans ses autoportraits. En public, les amis de Gleyre acceptaient cet écran protecteur, mais en privé, ils s'avouaient désemparés par son incroyable répugnance à assumer son rôle – mérité – de grand peintre: Juste Olivier se plaignait même du fait que Gleyre ne s'intéressait aucunement à ses œuvres après qu'elle aient quitté l'atelier et qu'il ne notait même pas à qui il les vendait. Cependant, pour le critique

Hippolyte Taine qui admirait l'art de Gleyre et respectait sa discrétion, cette distance de l'artiste face à lui-même était un signe de sa nature philosophique: tel un moine bouddhiste, écrivit Taine, Gleyre était heureux d'observer et d'assimiler; il n'avait par conséquent aucune raison de parler[16].

Zusammenfassung

Charles Gleyre (1806–1874) war als ausserordentlich bescheidene und zurückhaltende Person bekannt. Nur wenige Zeitgenossen dieses Waadtländer Malers haben ihre Privatsphäre so gut abgeschirmt wie er. Darum erstaunt es nicht, dass kaum Darstellungen von ihm vorliegen. In seinen drei Selbstbildnissen von 1827, um 1830 und 1841 scheint er seine Persönlichkeit viel eher zu verbergen als sie dem Auge des Betrachters zu offenbaren.

Riassunto

Charles Gleyre (1806–1874) era conosciuto come una persona estremamente modesta e riservata. Pochi artisti contemporanei del pittore vodese hanno protetto quanto lui la propria sfera privata. Non c'è quindi da stupirsi se le rappresentazioni del personaggio sono così poche. Nei suoi tre autoritratti del 1827, del 1830 all'incirca, e del 1841, egli sembra nascondere la propria personalità piuttosto che svelarla agli occhi degli spettatori.

La traduction française est de Sonia Martin-Hauptman, que je remercie vivement.

Notes

[1] Voir les différentes lettres que Charles Clément, ami intime de Gleyre, a rassemblées à la mort du peintre, et qui sont maintenant conservées dans une collection privée à Fleurier (CH). Citées ci-après comme «Lettres CC, Fleurier».

[2] Gleyre a exposé des huiles dans les salons suivants: 1840 (n° 714); 1843 (n° 512); 1845 (n° 729); et 1849 (n° 914). En 1833, durant son séjour à Rome, Gleyre avait aussi présenté trois portraits à l'aquarelle (n°1077), qui étaient encadrés ensemble, mais qui ont été perdus plus tard.

[3] Lettre non datée d'Edouard Grénier à Clément, Lettres CC, Fleurier.

[4] CHARLES CLÉMENT, *Gleyre, Etude biographique et critique*, Genève, Neuchâtel et Paris 1878, p. 1.

[5] Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA), inv. n° 1321.

[6] Lausanne, MCBA, inv. n° 1371.

[7] Lausanne, MCBA, inv. n° D. 1201.

[8] Lettre du 10 septembre (1831), Lausanne, MCBA, Archives Gleyre, dossier 986.

[9] CLEMENT, *Gleyre* (cf. note 4), p. 34 f.

[10] Musée de Versailles, inv. n° MV 5747; une copie de ce portrait par Maurice Berton se trouve à Lausanne, MCBA, inv. n° 1394.

[11] CLÉMENT, *Gleyre* (cf. note 4), p. 116.

[12] Ibid., p. 124.

[13] Actuellement à Lausanne, Musée historique. La photographie est brièvement discutée dans ELISABETH BREGUET, *100 ans de photographie chez les Vaudois, 1839–1939*, Lausanne 1981, p. 15.

[14] Clément a utilisé cette photographie pour le frontispice de sa biographie en 1878; l'original se trouve à Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, avec le nom de Carjat inscrit au bas, mais sans date.

[15] Lettres CC, Fleurier. Veyne était l'un des amis les plus proches de Sainte-Beuve et un habitué du cercle des artistes et écrivains bohémiens: il a soigné Champfleury, Courbet, Gavarni, et les Goncourts. Etroitement lié à Juste Olivier, Veyne était considéré comme l'un des spécialistes les plus cultivés des cercles médicaux. Il rencontra Gleyre vraisemblablement par l'entremise de Clément et d'Olivier vers 1861.

Sources des illustrations

1, 3: ISEA, Zurich. – 2, 5, 6: Jean-Claude Ducret, Lausanne. – 4: Réunion des musées nationaux.

Adresse de l'auteur

William Hauptman, lic. ès lettres, historien d'art, Musée cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine, 1005 Lausanne