

Images de la femme

au musée des Beaux-Arts d'Orléans



**Service culturel et pédagogique
des musées d'Orléans**

Dossier réalisé par les enseignants détachés :
Hervé Finous, professeur d'histoire
Nadine Mazier, professeure d'arts plastiques

Repères historiques et artistiques

Femmes et politique, en France, du XVI^e siècle à nos jours

Ambiguë sous l'Ancien Régime, l'histoire des rapports entre les femmes et la politique ne connaît pas, sous la Révolution l'infléchissement que d'aucunes avaient espéré. Il faut attendre les XIX^e et XX^e siècles pour que leur existence politique soit effectivement reconnue.

L'Ancien régime : ambiguïtés

La situation de la femme sous l'Ancien Régime n'est pas si inférieure qu'on a bien voulu le dire à celle de l'homme. On l'a bien vu à l'occasion des élections aux états généraux. Les femmes nobles qui « tiennent fief » votent. Il en va de même des femmes du tiers état qui exercent une maîtrise dans un métier féminin ou des « veuves de maîtres » des métiers masculins. Il n'en est pas moins vrai que celles qui ont joué un rôle politique important l'ont fait en tant qu'épouse et mère, en fonction de leur appartenance à une famille... ou de leur statut de maîtresse royale.

Les régentes sont avant tout des mères chargées d'assurer la continuité du pouvoir pour leur(s) fils. Catherine de Médicis, qui avait été passablement effacée sous le règne d'Henri II, fait preuve, une fois devenue régente à l'avènement de Charles IX (1560) de réelles capacités politiques que le massacre de la Saint-Barthélemy ne saurait faire oublier. Mais son influence diminue sensiblement sous le règne d'Henri III (1574-1589). Au reste, son action a suscité une très grande misogynie. Nommée régente par le Parlement après l'assassinat d'Henri IV (1610), Marie de Médicis doit subir l'opposition de ce Parlement et des grands. Elle renforce sa position en entreprenant à travers la France un voyage qui lui permet de montrer l'enfant roi à son peuple. La régence devait s'arrêter en 1614. Marie de Médicis continue en réalité d'exercer le pouvoir comme chef du Conseil, jusqu'à ce que Louis XIII mette fin à cette prolongation en 1617 par un véritable coup d'État.



La Terre de Claude Déruet



La seconde régence du XVII^e siècle est celle d'Anne d'Autriche, que *la Terre* de Déruet célèbre comme mère de Louis et de Philippe, comme reine féconde ayant donné au royaume l'héritier qu'il attendait. Devenue régente en 1643, elle doit affronter, après la Fronde parlementaire (1648-1649), une Fronde princière (1650-1653) à laquelle certaines femmes de la haute noblesse prennent une part active.

On pense à la duchesse de Longueville et, surtout, à la duchesse de Montpensier, Anne Marie Louise d'Orléans, fille de Gaston d'Orléans, dite la Grande Mademoiselle, qui entraîne avec elle Mesdames de Fiesque et de Frontenac, et s'empare d'Orléans en mars 1652, comme le rappelle le tableau d'Alfred Johannot (Salon de 1833).

L'Entrée de Mademoiselle de Montpensier à Orléans par A. Johannot

On peut comprendre que la régence du royaume par une reine peut devenir synonyme de désordre... De même, l'intervention des maîtresses royales est volontiers considérée comme un symbole de la dégénérescence du régime, d'autant qu'on leur attribue volontiers plus d'influence qu'elles n'en ont. Ainsi est-il maintenant avéré que Madame de Maintenon n'a eu aucune part dans la révocation de l'édit de Nantes (1685). Sans doute lui arrive-t-il de peser sur certaines nominations, mais elle a plus une vocation d'éducatrice que de « femme d'État ». La marquise de Pompadour, maîtresse de Louis XV dont le musée des Beaux-Arts abrite un très beau portrait par François-Hubert Drouais, exerce surtout son influence dans le domaine des arts, en faisant nommer le marquis de Marigny, son frère, à la direction des Bâtiments du roi (1751), et dans le domaine des lettres, en protégeant l'Encyclopédie, « best-seller du siècle des Lumières ».



Portrait de la marquise de Pompadour par F.H. Drouais

Les femmes ne sont pas étrangères à l'élaboration de ces « Lumières ». Madame d'Épinay reçoit Voltaire et Diderot, protège Jean-Jacques Rousseau et entretient une longue liaison avec Grimm. La marquise du Châtelet est l'hôtesse de Voltaire à Cirey. Des liens intellectuels autant qu'affectifs unissent la traductrice de Newton au célèbre philosophe.

La Révolution : agitation et déception.

Les Parisiennes comptent parmi elles des femmes qui jouent un rôle fort actif pendant la Révolution. Elles tiennent même le premier rôle lors des journées d'octobre 1789. La foule des manifestantes qui part le 5 octobre pour Versailles veut demander du pain au roi. Le 6, elle contraint la famille royale à s'installer à Paris. L'Assemblée constituante la rejoint peu après. Cette dernière ne prend guère de mesures en faveur des femmes, ce dont beaucoup sont très déçues.

La *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, rédigée par Olympe de Gouges en 1791, et considérée comme un des textes fondateurs du féminisme, est née de cette déception. La femme de lettres interpelle l'homme en ces termes : « Qui t'a donné le souverain empire d'opprimer mon sexe ? Ta force ? Tes talents ? » Mais ce n'est pas son combat pour l'émancipation des femmes, ce sont ses écrits en faveur de Louis XVI et son opposition à Robespierre qui lui vaudront d'être guillotinée en novembre 1793. N'avait-elle pas proposé à l'Incorruptible de se baigner avec elle dans la Seine, les pieds lestés de boulets ? « Je suis utile à mon pays, tu le sais, ajoutait-elle, mais ton trépas le délivrera du moins d'un grand fléau, et, peut-être ne l'aurai-je jamais mieux servi. »

Toutes les grandes figures féminines de la Révolution sont hostiles aux Montagnards. Théroigne de Méricourt, fondatrice en 1790 avec Romme de la Société des Amis de la Loi, est liée aux Girondins et déteste Robespierre. Charlotte de Corday d'Armont décide de tuer Marat (13 juillet 1793 ; événement évoqué par un célèbre tableau de David) parce qu'elle voit en lui le principal responsable de la chute des Girondins. Quant à Madame Roland, elle est véritablement l'égérie du groupe girondin, de juin 1791 à juin 1793. Arrêtée le 2 juin, lors de la chute de la Gironde, elle est guillotinée le 8 novembre. On connaît les derniers mots qui lui sont attribués : « Liberté, que de crimes on commet en ton nom ! »

Les Montagnards ont cependant de solides soutiens parmi les Parisiennes des milieux populaires. Ce sont les femmes qui ont fondé en mai 1793 la Société des républicaines révolutionnaires, les « Tricoteuses » qui apostrophent les députés des tribunes de la Convention, celles qui fouettent Théroigne de Méricourt aux Tuileries et poussent à l'arrestation d'Olympe de Gouges. Leur volonté d'imposer le port du bonnet rouge à toutes les femmes provoque, fin septembre 1793, une bataille mémorable avec les dames de la Halle, qui revendiquent la liberté du costume. Cette agitation exaspère la Convention, qui décide la fermeture des clubs de femmes. Le rapport rédigé à cette occasion par Jean-Pierre André Amar, membre du Comité de sûreté générale et révolutionnaire peu suspect de tiédeur, contient des propos d'une grande misogynie : « En général, les femmes sont peu capables de conceptions hautes et de méditations sérieuses (...) Nous croyons (...) qu'une femme ne doit pas sortir de sa famille pour s'immiscer dans les affaires du gouvernement (...) Les femmes sont disposées, par leur organisation, à une exaltation qui serait funeste dans les affaires publiques (...) Nous croyons (...) qu'il n'est pas possible que les femmes exercent les droits politiques. » Il faudra des dizaines d'années de lutte pour faire évoluer la mentalité des hommes politiques.

XIX^e et XX^e siècles : lentes conquêtes

Le combat pour l'émancipation des femmes au XIX^e siècle est certes illustré en France par quelques notables représentantes : Madame de Staël (1766-1817), Flora Tristan (1803-1844), George Sand (1803-1876). Mais c'est hors de France que les premiers résultats sont obtenus dans le domaine politique. Introduit dès 1893 en Nouvelle-Zélande, le suffrage féminin est adopté en Australie en 1902, en Finlande en 1906, en Norvège en 1913, en Russie en 1917, en Allemagne en 1918, dans l'ensemble des Etats-Unis en 1920. En Angleterre, les suffragettes obtiennent pleinement satisfaction en 1928.

En France, malgré les efforts de femmes comme Louise Weiss (1893-1983), il faut attendre l'ordonnance du 21 avril 1944 du Comité Français de Libération Nationale présidé par le général de Gaulle pour l'obtention de ce droit. Le texte, qui définit l'ensemble des pouvoirs publics après la Libération, précise dans son article 17 : « Les femmes sont électrices et éligibles dans les mêmes conditions que l'homme. » La France rejoint ainsi les autres grandes démocraties avec plusieurs décennies de retard. Il faut dire que les partis de gauche, redoutant que le suffrage féminin ne profite aux partis conservateurs, se sont longtemps opposés au droit de vote des femmes.

Au reste, la misogynie exprimée par les Conventionnels n'a que très lentement reculé, comme en témoigne la faible participation des femmes au gouvernement. Les trois femmes qui participent au gouvernement du Front populaire de Léon Blum formé en 1936 (Irène Joliot-Curie, Suzanne Lacore et Cécile Brunschvicg) ne sont que sous-secrétaires d'État. Il faut attendre 1947 pour qu'une femme, Germaine Poinso-Chapuis, soit ministre (de la Santé publique et de la Population). Sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing (1974-1981), deux femmes ont un rôle de premier plan : Françoise Giroud, secrétaire d'État à la Condition féminine, puis à la Culture, et, surtout, Simone Veil, ministre de la Santé de 1974 à 1979, qui fait adopter la loi autorisant l'interruption volontaire de grossesse. Selon le mot de Jean Garrigues, « l'une et l'autre incarnent à leur façon le tournant sociologique des années 1970 », tournant illustré par la naissance et le développement du Mouvement de Libération des Femmes.

Cela ne veut pas dire que le machisme français a disparu. On le voit bien quand François Mitterrand fait d'Édith Cresson la première Française chef de gouvernement. La misogynie de la classe politique et de bon nombre de représentants des médias ne contribue pas peu à écarter l'expérience (mai 1991-avril 1992). On le voit bien aussi quand on observe les résultats obtenus par les femmes en matière de représentation parlementaire. Aussi le gouvernement de Lionel Jospin, malgré les réticences de certaines intellectuelles comme la philosophe Élisabeth Badinter, choisit-il de faire voter, en juin 2000, une loi garantissant la parité des listes aux élections municipales (pour les villes de plus de 3500 habitants), régionales et européennes, et pour une partie des sénatoriales. Moyennant quoi les femmes font une entrée massive dans les Conseils municipaux des villes. Et cette féminisation s'accompagne d'un rajeunissement, puisque près de 26% des élues ont moins de 40 ans, contre 15% pour les hommes !

Bibliographie

Femmes en politique, Catherine Achin et Sandrine Lévêque, éd. La Découverte, collection Repères, Paris, 2006
Histoire du féminisme, Michèle Riot-Sarcey, éd. La Découverte, collection Repères, Paris, 2002
Misérable et glorieuse, la femme du 19^e siècle, sous la direction de J. P. Aron, Arthème Fayard, 1980
Les violences contre les femmes, Maryse Jaspard, éd. La Découverte, collection Repères, Paris, 2006

Femmes et travail en Europe

La place de la femme dans la société

Le rôle de la femme dans la société occidentale est influencé par la religion chrétienne et par les structures mentales et sociales qui en découlent. L'image de la femme est entachée par le péché originel et, à travers Marie, c'est l'image de la mère qui est mise en avant.

Les conventions sociales et religieuses qui en résultent reposent sur un partage des tâches entre les hommes et les femmes : à l'homme le devoir de gagner sa vie pour entretenir sa famille et celui de la protéger, à la femme celui de donner une descendance à son mari, de veiller sur les enfants et le foyer. La femme doit obéissance à son père puis à son mari (usage qui sera codifié par le Code civil en 1804). Ces conventions qui placent les femmes sous la loi des hommes, commencent à être remises en cause à l'époque révolutionnaire puis au XIX^e siècle par les femmes de lettres et les féministes.

La femme est éduquée pour devenir une épouse et une mère et pour accomplir ou surveiller les tâches domestiques.

Dans les milieux aisés, sa destinée est le mariage, les enfants, la maison et la vie mondaine. L'éducation qu'elle reçoit a pour but de satisfaire ces objectifs, elle apprend à se conduire en société, à diriger une maison, il est aussi



de bon ton de maîtriser quelques arts d'agrément (musique, chant, dessin, broderie). Il est bien sûr exclu qu'elle puisse travailler, son père puis son mari subvenant à ses besoins.

Les accessoires des portraits féminins sont souvent très explicites sur le rôle attendu d'une femme selon les conventions de son époque : elle est représentée avec un livre d'heures (signe de piété), une corbeille à ouvrage, un instrument de musique (art d'agrément et non expression d'une profession), des fleurs d'oranger (symbole du mariage), accompagné d'un domestique ou d'un enfant (symboles du foyer).

Portrait de Jean Hupeau et de sa famille, vers 1760

Dans les milieux populaires, si les filles sont également vouées au mariage, beaucoup sont amenées à travailler, souvent très tôt. Elles apportent leur aide à l'entreprise familiale (agricole ou artisanale) ou travaillent à l'extérieur.

L'activité des femmes pose la question de savoir ce qui est considéré comme travail par la société. L'activité domestique et le travail au sein de la famille sont rarement pris en compte car ils ne sont pas rémunérés. Le travail est généralement entendu comme un emploi avec pour contrepartie un salaire. Ainsi, la part du travail des femmes est difficile à évaluer, surtout pour les périodes anciennes.

La femme au travail

Du Moyen Âge au XVIII^e siècle, la production est dominée par l'agriculture et l'artisanat. La plupart des métiers sont contrôlés par les corporations qui fixent le statut des apprentis et l'accès à la maîtrise, veillent à la qualité des produits, protègent leurs membres contre la concurrence déloyale... Certains métiers ne sont exercés que par des femmes, surtout dans l'industrie textile, comme la fabrication de la soie ou de la dentelle. Dans ces corporations féminines, les femmes accèdent à la maîtrise. Il existe aussi des corporations mixtes, mais si les femmes accèdent à la maîtrise, elles sont exclues de la direction des corporations.

À côté de ces femmes qui possèdent un métier, les autres exercent de multiples activités. À la campagne, elles sont journalières dans les fermes, couturières, fileuses, tricoteuses, nourrices, cultivent des légumes et élèvent des volailles qu'elles vendent sur les marchés. Dans les villes, les femmes travaillent chez les artisans ; certaines possèdent un commerce ou sont marchandes ambulantes ; d'autres sont blanchisseuses, font de la confection à domicile, sont domestiques ou pratiquent un des innombrables petits métiers d'autrefois.

À partir du milieu du XVIII^e siècle, les manufactures se développent et modifient l'offre de travail tant en ville que dans les campagnes. En effet, à côté de la fabrique elle-même, généralement établie en ville, une partie de la production continue à s'effectuer à domicile. Cette forme de production, très répandue dans l'industrie textile, offre aux femmes de la campagne un complément de revenus. Dans ce secteur, les manufactures emploient surtout des femmes. Ainsi la première filature à vapeur établie par Milne à Orléans en 1791 emploie presque uniquement des femmes et des enfants. L'investissement en machines coûteuses est compensé par des salaires moindres puisqu'une femme est payée moitié moins qu'un homme. Les écarts de rémunérations entre hommes et femmes, y compris pour le même travail, reposent sur l'idée que la femme apporte un salaire d'appoint à la famille, alors que l'homme, père ou mari, apporte le salaire de base puisque c'est à lui et non à la femme qu'incombe le devoir de travailler.

À la fin du XIX^e siècle, un tiers des femmes travaillent. Cinq secteurs regroupent 90% des actives : l'agriculture (où elles représentent 33 % des effectifs), le travail des étoffes et le vêtement (87 % des effectifs), le service domestique (81 % des effectifs), le commerce (33 % des effectifs) et l'industrie textile (50 % des effectifs).

On trouve également des emplois féminins dans des secteurs de développement récent comme la conserverie, le papier, les raffineries de sucre de betterave, mais très peu dans la métallurgie. Quant aux mines, elles sont employées en surface au tri et au lavage du charbon. Autre secteur qui s'ouvre à elles à la fin du siècle : l'enseignement primaire (58 % d'institutrices en 1896), mais l'égalité de salaire entre homme et femme ne sera acquise qu'en 1919.

On constate que les archétypes du travail féminin sont très largement représentés : l'éducation des enfants, la couture, le travail domestique.

Avec la Première Guerre mondiale et le départ des hommes pour le front, les femmes sont amenées à exercer de nouveaux métiers et à accéder à des postes à responsabilité. Après la guerre certains secteurs conservent une main-d'œuvre féminine mais, faute de formation et de qualification, elles sont souvent cantonnées à des postes d'exécution, des emplois précaires, et leurs salaires sont toujours inférieurs à ceux de leurs homologues masculins.

Jusqu'au milieu du XX^e siècle, le travail féminin est discontinu et dépend du statut social (personnel et familial). Ainsi, les jeunes filles exercent souvent un emploi à temps complet qu'elles poursuivent parfois au début de leur mariage, mais après la naissance du premier enfant, elles cessent souvent toute activité.

Une étude des mariages à Orléans en 1911 montre que la majorité des filles d'ouvriers et d'employés travaillent au moment de leur mariage, tandis que 9/10^e des filles issues de la bourgeoisie ne travaillent pas. La proportion est d'environ la moitié dans la petite bourgeoisie (artisans, commerçants, rentiers).

Le nombre de jeunes filles ayant exercé un métier, au moins avant leur mariage, ne cesse de croître dans l'entre-deux-guerres. Les progrès de la scolarisation y sont pour beaucoup, mais marquent aussi les limites de l'emploi féminin. Malgré l'instauration de la gratuité de l'enseignement en 1867 et de l'obligation scolaire en 1882, la scolarité des filles est souvent brève. Dans l'entre-deux-guerres, la scolarisation des filles tend cependant à rattraper celle des garçons, mais les programmes ou formations proposés mettent l'accent sur l'enseignement ménager ou préparent aux emplois de bureaux alors en plein essor et qui connaissent une féminisation depuis la fin du XIX^e siècle.

Les métiers ouverts aux femmes exaltent des qualités dites féminines socialement admises : enseigner, soigner, assister. Pour des raisons de moralité, on leur refusera au contraire certains postes en contact avec le public par

exemple, et, sans doute en raison de leur légendaire fragilité, les postes à responsabilité. L'un des rares débouchés pour les femmes diplômées de l'enseignement supérieur (à partir de 1863, les universités ouvrent très lentement leurs portes aux jeunes bachelières, en 1900, il y a 400 étudiantes en France) est le professorat. Elles ne peuvent cependant enseigner que dans les lycées de filles (créés en 1880, les programmes d'études deviennent communs aux filles et aux garçons en 1924 seulement).

La crise des années 30 entraîne un reflux du travail féminin, une exacerbation des campagnes en faveur du retour de la femme au foyer, mais la France échappe, à la différence d'autres pays, aux mesures interdisant certains métiers aux femmes.

Après la Seconde Guerre mondiale et malgré une politique sociale favorisant la femme au foyer (système d'allocations), les femmes sont de plus en plus nombreuses à travailler. Elles représentent 33 % des actifs en 1975, 44 % en 1998. Le pourcentage des femmes de 25 à 49 ans en activité est de 60 % en 1975 et de 80 % en 1998.

Deux choses changent dans la seconde moitié du XX^e siècle : la discontinuité du travail féminin devient marginale (le congé maternité, la création des crèches, des écoles maternelles... permettent aux femmes de poursuivre leur activité après la naissance des enfants) et la qualification des femmes ne cesse de croître avec l'accès à un éventail de formations toujours plus large.

La femme artiste

Si l'apprentissage du dessin, voire de la peinture fait partie de la formation d'une jeune fille de bonne famille, en faire son métier n'est guère, du XVII^e au XIX^e siècle, envisageable socialement. L'art est un passe-temps honnête, non un métier pour une femme. Dans ces conditions comment devenir artiste à part entière, sortir des arts d'agrément, être reconnu et pouvoir exposer et vendre.

Les femmes artistes du XVII^e au XIX^e siècle sont issues d'une famille d'artistes. Elles ont été formées par un membre de la famille, mais seules quelques-unes parviendront à se faire un nom. Quand elles travaillent dans l'atelier familial, c'est en tant qu'aide. Comme beaucoup d'enfants d'artistes, elles ne sont pas reconnues car c'est le maître qui reçoit les commandes et signe les œuvres.

Avec l'établissement d'une hiérarchie des genres au XVII^e siècle, même si elles acquièrent leur indépendance, rares sont celles qui accèdent au sommet, c'est-à-dire à la peinture d'histoire. Généralement les femmes se spécialisent dans la miniature, la nature morte ou, au mieux, le portrait. Plusieurs raisons à cela : l'éducation des filles est sommaire, les conventions écartent les femmes de la peinture allégorique, mythologique et historique, enfin, à une époque où la représentation humaine repose sur l'étude du corps et en particulier du nu d'après le modèle vivant (masculin, car les modèles féminins ne sont pas autorisés à poser nus dans les académies, auxquelles les femmes n'ont d'ailleurs pas accès), une femme a peu de chance d'accéder au grand genre.



Au XVI^e siècle, Artémisia Gentileschi (1593-1652) fut l'une des rares artistes à pratiquer la peinture d'histoire. Au XVIII^e siècle en France, une quinzaine de femmes sont admises à l'Académie de Peinture et de Sculpture dont Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard, toutes deux peintres de portraits et d'histoire. On peut aussi citer parmi celles dont la peinture est le métier, Rosalba Carriera, la célèbre pastelliste vénitienne, ou Angelica Kauffmann.

Portrait de madame Lesould par Elisabeth Vigée-Le Brun

Au XIX^e siècle, la situation ne s'arrange guère avec une Académie des Beaux-Arts omniprésente : elle contrôle l'enseignement, dont les femmes sont exclues, mais aussi la carrière de l'artiste par le biais du jury du Salon (seule occasion pour les artistes vivants de montrer leurs œuvres à un large public, de se faire connaître d'acheteurs potentiels, de recevoir des commandes ou de bénéficier d'achats de l'État).



Vaches au pâturage de Rosa Bonheur

Malgré ces difficultés, quelques-unes sortent du lot. Rosa Bonheur (1822-1899) porte pantalons (il lui a fallu obtenir une autorisation préfectorale) et cheveux courts, elle est considérée en son temps comme le meilleur peintre animalier du monde, elle fut aussi la première femme artiste nommée chevalier de la Légion d'honneur en 1865. On peut citer parmi celles passées à la postérité, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Camille Claudel ou Marie Laurencin... mais aussi Victorine Meurent, peintre qui exposa de nombreuses fois au Salon, connue aujourd'hui pour être le modèle d'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet...

L'ouverture d'une carrière d'artiste aux femmes date de la fin du siècle : en 1895, les femmes ont accès à la bibliothèque de l'École des beaux-arts et aux cours magistraux (perspective, anatomie, histoire de l'art), en 1897, l'Académie instaure des examens et des cours de peinture et de sculpture pour les jeunes filles ; en 1903, elles ont accès au concours du prix de Rome. La première lauréate sera, en 1911, Lucienne Heuvelmans, en sculpture.

Au XX^e siècle, les femmes sont présentes dans tous les mouvements artistiques d'avant-garde et sont de mieux en mieux représentées. Cependant, si l'on fait le décompte des artistes femmes reconnues internationalement et qu'on le compare au nombre des artistes hommes, le résultat est édifiant. Il faut cependant noter, comme pour le travail des femmes en général, une tendance vers plus d'égalité depuis les années 70.

Bibliographie

Histoire du travail des femmes, **Françoise Battagliola**, éd. La Découverte, Paris, 2004

Travail et emploi des femmes, **Margaret Maruani**, éd. La Découverte, Paris, 2000

Femmes à l'usine, **Michelle Perrot** (dans *L'Histoire* n° 195, janvier 1996)

Il y a un siècle, la femme, **Rosine Lagier**, éd. Ouest-France, Rennes, 2005

La représentation de la femme

Corps montré, corps caché

L'attente sociale envers les femmes et l'ambiguïté du « montré-caché » qui exalte le regard et le désir, se met en scène dans le vêtement féminin.

Sans faire une étude de l'évolution de la mode, les caractéristiques générales peuvent être observées dans les portraits du XVII^e au XX^e. Ceux-ci représentent, rarement en pied, souvent en buste, des femmes issues de la noblesse et de la riche bourgeoisie. Le vêtement marque avant tout une distinction sociale qui perdure encore de nos jours avec le prêt-à-porter et la haute couture.

Parure et paraître

Dans la société, la silhouette féminine doit se distinguer de celle de l'homme. Le vêtement masque le corps, mais il doit révéler au premier coup d'œil la différence sexuelle. Ainsi, la carrure élargie, le rétrécissement pour la partie inférieure du corps caractérisent la silhouette des hommes, alors que celle des femmes insiste sur un buste menu et moulé qui s'élargit par une longue et ample jupe qui cache tout le bas du corps.



Longtemps les dessous féminins constituèrent une carapace contraignante. Les corsets, les baleines et les innombrables jupons devaient compresser et modifier les formes féminines avec l'impératif de garder la taille fine. Évoluant avec les modes successives, certains vêtements de dessous se modifièrent pour s'adapter aux nouvelles silhouettes en vogue. Ce corset, qui handicapait le corps, a suscité maintes critiques des hygiénistes du XIX^e siècle, mais leur raisonnement resta de peu de poids face aux ardents défenseurs de cet instrument de contention et de maintien.

Portrait d'une jeune femme de Van Schooten

Le décolleté était une autre partie du vêtement qui a pour fonction de dévoiler ou laisser deviner le haut du corps de la femme et tout particulièrement la gorge, les seins et les épaules, par une chemise plus ou moins largement ouverte, ou plus ou moins transparente. L'importance du décolleté a varié selon le potentiel de séduction et d'attrait visuel attribué aux parties hautes de la femme, mais surtout selon les convenances sociales de chaque époque.

Jusqu'au début du XX^e siècle, un autre critère de beauté et de distinction est le teint pâle, longtemps valorisé par la noblesse, parce qu'il la distingue d'une paysannerie condamnée aux travaux des champs qui les exposent au soleil. Les femmes se couvrent de poudre blanche les cheveux, le visage et même le corps.

Les femmes doivent aussi porter une attention particulière à leurs cheveux et n'ont pas le droit de les couper. Elles doivent les relever et les retenir par des coiffures parfois sophistiquées, ou les recouvrir avec des fichus, voile, bonnet ou chapeau.

Cependant, si les femmes accordent une grande attention à leurs toilettes parfois somptueuses, elles veillent à ne pas en faire trop, car trop de parure, trop orner son corps ou trop le soigner, c'est accorder une valeur excessive à la chair et dériver dangereusement vers la sensualité, voire la luxure.

Vers une émancipation des femmes

Dès la fin du XIX^e siècle, le mouvement d'émancipation féminine prend son essor. La Grande Guerre l'accélère et marque une évolution décisive du costume féminin.

Entre 1914 et 1919, les femmes remplacent les hommes dans toutes les activités civiles, ce qui les oblige à porter des vêtements pratiques. Abandonnant la longue jupe étroite, la silhouette féminine se désentrape. Les femmes conquièrent pendant et au lendemain de la guerre une liberté d'allure et de mouvement nouvelle dans des vêtements souples et raccourcis. Le couturier Paul Poiret franchit le pas vers 1905 en supprimant le corset. Dès lors, celui-ci tend progressivement à être remplacé par le soutien-gorge et la gaine, cette dernière ayant pour fonction de comprimer les hanches et le bas du ventre, tout en laissant beaucoup plus de liberté aux mouvements.

Durant les années folles, des femmes adoptent la silhouette à «la garçonne» et osent couper leurs cheveux. Même si elle n'est pas toujours bien acceptée, «la garçonne» symbolise, dans des images souvent ambivalentes, la femme «libérée» ou la «superwoman».

À la même époque, on abandonne le culte de la blancheur pour une peau hâlée. Celle-ci est d'abord un signe de réussite sociale et de richesse et permet de façon très évidente d'afficher le fait que les plus favorisées ont les moyens et le temps de s'offrir des loisirs. Le bronzage devient cependant une activité de plus en plus populaire comme signe de santé. Dès lors, on voit apparaître des femmes en maillot de bain.

Les tenues de sport évoluent à mesure que se répandent les pratiques sportives chez les femmes. Le développement du sport accompagne dans la seconde moitié du XX^e siècle l'émergence d'un véritable culte du corps. À mesure qu'on avance dans le siècle, le vêtement procure au corps un aspect plus naturel et, surtout, plus de confort.

Les femmes prennent peu à peu conscience qu'elles ont le droit de disposer de leur corps. Les mouvements féministes relaient ces idées. Des lois en faveur des droits des femmes aussi bien dans l'espace privé que public transforment leur statut dans la société jusqu'à l'affirmation de l'égalité des droits entre hommes et femmes. Ces transformations amènent des progrès considérables dans les sociétés occidentales.

Le nu féminin

Le nu est un genre artistique, en peinture et en sculpture, qui met en scène un ou plusieurs modèles dévêtus. La nudité n'est jamais considérée en soi, mais dans son rapport à la société qui la refuse ou la tolère, mettant en avant les limites de la pudeur, de la décence et de la moralité qu'elle se fixe.

La représentation du nu féminin est le reflet souvent idéalisé de la conception qu'une société a, non seulement de la nudité, mais aussi de la femme. Le nu peut être tout autant masculin que féminin, il a la particularité d'être soumis totalement au regard et au désir d'autrui. On y exhibe les charmes et les attraits du corps humain, de face ou de dos, debout ou allongé, endormi ou éveillé. Mais la femme est plus souvent surprise dans son intimité, dans des scènes où le spectateur devient voyeur.

De l'Ève coupable à la divine Vénus

Si, dès l'Antiquité, le nu constitua un genre en soi dans la sculpture, le nu féminin apparaît seulement au V^e siècle avant Jésus-Christ, les sculpteurs grecs privilégiant la représentation des corps d'hommes (kouros, éphèbes, athlètes).



Dans l'imagerie sacrée ou profane, le nu reste rare au Moyen Âge. Pour des raisons iconographiques, des personnages nus sont néanmoins représentés en enfer sur les tympan des églises ou sur les fresques.

On observe aussi l'apparition de vierges allaitant, plus tôt dans la sculpture que dans la peinture, comme le prouvent les réactions indignées de certains ecclésiastiques devant la *Vierge et l'enfant entourés d'anges* de Jean Fouquet (vers 1452-1455), alors que des vierges sculptées montraient leur sein au XIV^e siècle déjà. L'allaitement de l'enfant Jésus justifie que la Vierge dégrafe son corsage, comme l'illustre avec précision la statue de la *Vierge et l'enfant* de l'Abbaye de la Cour-Dieu ci-contre.

Cependant, la nudité reste associée au péché originel dont Ève est rendue responsable. Dans la célèbre fresque de la chapelle Brancacci, Masaccio, aidé de Masolino, a saisi l'instant où Adam et Ève sont chassés du paradis terrestre par un ange vêtu de rouge, brandissant une épée. Ève est représentée dans la posture classique dite «de la Vénus pudique» : un bras lui cache les seins ; l'autre, le sexe (*Adam et Ève chassés du paradis*, vers 1425). Ils

découvrent qu'ils sont nus, comme le raconte la Genèse. Le visage d'Ève n'a rien de celui d'une déesse déchue ; avec ses cheveux courts et ses traits grossiers, elle ressemble à une femme honteuse, ordinaire.

Autre femme pécheresse, puis repentie, Marie-Madeleine se présente nue, voilée pudiquement de ses longs cheveux. La chevelure de la jeune femme évoque la luxure, ou la compassion lorsqu'elle essuie les plaies du Christ de ses longs cheveux de pécheresse. La chevelure est considérée comme le premier voile de la femme.

Dans la seconde moitié du XV^e siècle, la nudité prend un autre sens dans des thèmes mythologiques. Le peintre florentin Botticelli apporte un regard nouveau sur la femme. Dans sa *Naissance de Vénus* (vers 1484) apparaît le corps blanc et délicat de la déesse, entièrement nue, sur la coquille qui la conduit sur la rive.

À l'Ève coupable qui se découvre nue après avoir péché, succède Vénus, fière de son corps qu'elle offre au regard. Vénus devient désormais le modèle pour la figuration du nu féminin et pour la recherche formelle du beau idéal.

Le culte de la beauté idéale



Au XVI^e siècle, le nu devient un des thèmes majeurs d'inspiration pour les peintres. Dans les compositions mythologiques, la nudité exprime la perfection divine. Ce culte de la nudité et de la beauté physique permet d'évoquer plus librement l'érotisme et la sensualité de la femme.

La référence mythologique s'étend même au portrait. Les corps se libèrent des vêtements empesés de l'époque : mise négligée, drapés et attributs des déesses justifient la nudité partielle ou intégrale de celles qui se font portraiturer. Sous ce prétexte, des commanditaires font représenter leurs maîtresses nues. Diane de Potiers, favorite du roi Henri IV, est représentée nue en *Diane chasseresse* (école de Fontainebleau, vers 1550).

Diane et Apollon de Hendrick de Clerck

Les peintres cherchent cependant à masquer ce qu'il ne faut pas montrer. Ainsi un cache-sexe plus ou moins opportun est largement employé, autant sur les sculptures que dans la peinture : c'est soit un morceau d'étoffe, soit une feuille de vigne ou de figuier, et parfois des éléments plus ingénieux comme les cheveux pour la *Naissance de Vénus* de Botticelli.

Dans le sillage de Giorgione se développe à Venise une représentation du nu féminin mis en situation dans la nature. Sa *Vénus endormie* (vers 1507) est l'un des prototypes de nus couchés et la première image connue de Vénus nue endormie dans un paysage. La douceur du modelé renforce l'harmonie entre la femme et la nature.

Ce thème de la femme endormie dévoilant sa nudité est repris dans le tableau des frères Le Nain, *Bacchus découvrant Ariane à Naxos*, vers 1635 (ci-contre). Abandonnée par Thésée, Ariane s'offre à moitié nue au regard de Bacchus, qui en tombe amoureux.



La *Vénus d'Urbino* de Titien s'inspire de la *Vénus* de Giorgione, mais il la réveille et la transporte dans un intérieur domestique. Représentée grandeur nature, cadrée de près et occupant toute la largeur de l'image, la femme redresse la tête et regarde le spectateur. Les nus féminins allongés sur des lits en dérivent tous (cf. : les *Vénus* et *Odalisques* de Velázquez, Goya, Ingres, Manet et Picasso).

Cette alliance du nu féminin et du paysage se manifeste dans la peinture religieuse avec le thème de *Suzanne et les vieillards*, traité en 1560 par le Tintoret ; dans la Bible, deux vieillards qui ont épié Suzanne au bain sont punis. Une histoire semblable est présente dans les *Métamorphoses* d'Ovide : Actéon qui surprend Diane au bain, est métamorphosé en cerf par la déesse furieuse, puis dévoré par ses chiens de chasse.

Le thème du bain qui prend ses sources à deux histoires de regards punis s'est perpétué jusqu'au XX^e siècle. Il permet d'évoquer la femme dans l'intimité de sa toilette ou de surprendre un groupe de femmes nues désignées comme des baigneuses (*Après le bain* d'Antigna, 1849). La « dame à sa toilette » nue à mi-corps a été souvent traitée par les peintres maniéristes, comme dans le célèbre tableau de l'école de Fontainebleau représentant Gabrielle d'Estrées, autre favorite du roi Henri IV (*Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*, vers 1595).

Après la Renaissance, les canons classiques sont remis en cause par des peintres du Nord qui développent de nouvelles conceptions du nu. Rembrandt n'hésite pas à peindre des corps de femmes, détachés de tout idéalisme, tandis que Rubens s'écarte des références antiques en peignant des corps de femmes grasses et voluptueuses. Le volume des chairs de ses modèles épousent les arabesques des lignes baroques de ses œuvres.

Au XVIII^e siècle, les scènes mythologiques deviennent prétexte à déshabiller les femmes au profit d'un effet érotique et sensuel de plus en plus recherché et toléré. Ainsi Boucher et Fragonard célèbrent la nudité de modèles potelés à la grâce libertine dont les corps pâles sont rehaussés de touches roses et bleues.

Derrière le nu, la femme

Au XIX^e siècle, des conceptions divergentes du nu se côtoient et provoquent quelques scandales retentissants qui ont marqué les débuts de la modernité en peinture.



Les nus néoclassiques se caractérisent par un rendu velouté et uni, des teintes nacrées pour traiter les chairs souples et fermes et restent proches d'un idéal de pureté et de virginité promu par l'Académie de peinture et de sculpture, qui forme depuis le XVII^e siècle les peintres et les sculpteurs. Les nus les plus remarquables de cette période sont ceux de Dominique Ingres, notamment sa *Grande Odalisque* (1814) ou ses femmes orientales dans le *Bain turc* (1862).

Cette idéalisation de la femme se perpétue dans le nu dit « académique » ou « pompier ». En sculpture, il est fait un grand usage de sujets et de poses antiques, dont la célèbre *Vénus de Canova* dont s'inspire *Vénus surprise au bain* (1829) de James Pradier (ci-contre).

Même si la charge sensuelle est évidente dans la pose, le jeune modèle de la *Naissance de Vénus* de Cabanel en 1863 conserve toutefois le statut de nymphe ou de créature de rêve et respecte les convenances de l'époque : sa chair poudrée et maquillée comme il convient, plutôt que nue, est blanche. Ses tête, mains et pieds restent de petite taille et la pilosité de son corps est entièrement bannie.

Les peintres romantiques abordent le nu en abandonnant cette perfection idéale trop froide. *La Mort de Sardanapale* vaut à Delacroix de violentes critiques, y compris de certains romantiques; ce n'est pas tant ses nus qui scandalisèrent les puritains de l'époque que l'éclatante volupté qu'inspirent leurs poses.



Malgré son classicisme, le tableau *Après le Bain* d'Antigna, 1849 (ci-contre) provoque un scandale à Orléans : le nu de dos exhibe de manière trop ostensible sa nudité. Quelques années plus tard, Edouard Manet expose l'*Olympia* au Salon de 1865 qui choqua le public et provoque un scandale. L'image de ce nu est à contre-courant de toutes les représentations convenues ou pseudo-mythologiques de la femme. Il ose montrer une femme ordinaire, une prostituée, nue, mais ayant gardé son collier, un bracelet et ses mules aux pieds, accompagnée d'une domestique noire lui présentant un magnifique bouquet et, d'un chat noir.

Un autre tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* peint en 1863, inspiré du *Concert champêtre* du Titien (vers 1509) bouscule les convenances et montre une licence nouvelle des mœurs. Dans la société bourgeoise "engoncée" du XIX^e siècle, une femme entièrement nue participe à un simple pique-nique dans la nature en compagnie de deux hommes vêtus à la mode de l'époque. Le regard franc de chacun de ces nus se dirige vers le spectateur qui devient alors voyeur.

Les peintres réalistes et impressionnistes ont à leur tour fait scandale en rejetant les conventions morales et artistiques. Ils abandonnent tout prétexte mythologique et montrent le corps dans sa nudité vraie. Plus proches des préoccupations sociales du peuple, les peintres réalistes privilégient les études de nus féminins pris sur le vif, dans des situations quotidiennes. Les nus impressionnistes empruntent à l'école réaliste ce goût pour le quotidien. Cependant, la transgression de l'interdit est accomplie lorsque Courbet abandonne toute frivolité en peignant l'*Origine du monde* en 1866 (aujourd'hui exposé au musée d'Orsay à Paris). Corps parcellaire et sexué de femme, l'*Origine du monde*, est l'œuvre préférée de Courbet, qui y voit la réduction du nu féminin à son essence. Proche de l'impudeur absolue, ce tableau continue de troubler les visiteurs, qui souvent, détournent le regard, gênés.

Le nu mis à l'épreuve

Le nu féminin se plie aux recherches formelles et plastiques des différentes avant-gardes du XX^e siècle. Si les peintres expressionnistes poussent leurs recherches dans les déformations expressives et des couleurs crues, les cubistes provoquent la déconstruction et la géométrisation des corps. *Les Femmes d'Alger* de Picasso en 1907 inaugurent cette approche novatrice en puisant dans les formes des arts primitifs. Dans son *Nu assis* (1913-1915) au musée des Beaux-Arts d'Orléans, André Lhote applique de manière plus modérée, cette déconstruction du corps.

Les peintres surréalistes évoquent souvent une femme énigmatique dans leurs œuvres (Delvaux, Max Ernst). Dans la dernière œuvre de Marcel Duchamp *Etant donné : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), le spectateur se voit obligé de devenir voyeur en collant son œil au trou pratiqué dans une vieille porte et découvre un corps de femme nu aux jambes écartées étendu sur des branchages tenant dans sa main gauche un bec Auer devant un paysage avec cascade.

Héliou prend le parti de tourner en dérision ce sujet classique avec son nu violet aux formes généreuses et au titre allusif de *Feu au Nu*, 1983.

Les Nouvelles Figurations dans les années 1960-1970, le Pop Art aux États-Unis et la Figuration narrative en France, se sont appropriées les images de femmes diffusées par les médias. Les grands nus américains de Wesselman font le constat de la femme comme objet de consommation dans de vastes natures mortes où des formes féminines sont accolées à des objets banals. Les corps des femmes sont aussi morcelés et fétichisés dans les tableaux de Peter Klasen. Bernard Rancillac photographie et peint des femmes dénudées ; sa *Vénus de Malakoff* (série *Femme*, 2000-2002) est une simple jeune femme nue représentée dans la rue. Lorsqu'il juxtapose une Afghane voilée intégralement et une occidentale nue (*Les ombres*), il confronte deux mondes par deux représentations de la femme. Ces artistes interrogent le conditionnement des femmes entretenu par les images.

De nouvelles voies sont explorées, notamment avec le *body art* (ou art corporel). Au cours de ses premières performances, Yves Klein recouvre le corps de ses modèles de peinture bleue, qu'il applique ensuite sur des toiles tendues, relevant leurs empreintes corporelles (*Anthropométries*, 1961).

D'autres artistes donnent, à travers des performances, une présentation parfois insoutenable du corps, devenu un thème majeur de réflexion autour d'enjeux sociaux, psychiques et politiques. Les automutilations de Gina Pane suscitent souvent des réactions négatives de la part du public. Le corps, ayant abandonné sa dimension de représentation selon les catégories esthétiques classiques, est devenu un vecteur de réflexion et de subversion.

Depuis plusieurs années, Orlan interroge le corps féminin en opérant directement sur le sien par des interventions chirurgicales ou par des techniques qui associent photographie et traitement virtuel de l'image. Elle intègre des modèles de beauté étrangers à l'Europe et hors des normes esthétiques traditionnelles.

Des artistes féministes dénoncent par ailleurs la prépondérance des représentations de nus féminins dans les musées et le peu de reconnaissance des femmes artistes.

Les images de femmes dénudées investissent tous les supports de communication et véhiculent en permanence des critères de beauté, détachés de la dimension humaine, sociale et politique des femmes dans la société. Le corps de la femme est utilisé comme stimulateur visuel à la consommation. On demande implicitement aux femmes de se plier aux canons toujours plus stricts, de la mode et de la diététique. Des artistes comme Cindy Sherman utilisent la photographie pour mettre en cause ces images médiatisées et stéréotypées de la femme, qui véhiculent constamment un idéal du corps féminin fantasmé par les hommes.

Bibliographie

Le nu dans l'art, Jean-Noël von der Weid, Solar, 2007

Femmes au bain : du voyeurisme dans la peinture occidentale, Jacques Bonnet, Hazan, 2006

Féminin, masculin, Michèle Ferrand, éd. La Découverte, Paris, 2004

Elles@centrepompidou, catalogue exposition, 2009

Repères pour l'enseignant

Évolution de la condition féminine, en France, au XX^e siècle

TRAVAIL	FAMILLE	POLITIQUE
<p>1920 : les femmes peuvent adhérer à un syndicat sans l'autorisation de leur mari</p> <p>1938 : la femme mariée n'est plus incapable civile, elle peut avoir une carte d'identité, un passeport, ouvrir un compte en banque sans l'autorisation de son époux</p> <p>1945 : suppression de la notion de salaire féminin</p> <p>1965 : les femmes peuvent exercer une activité professionnelle sans l'autorisation de leur mari</p> <p>1980 : loi interdisant de licencier un femme en état de grossesse</p> <p>1983 : loi Roudy interdisant toute discrimination professionnelle en raison du sexe</p> <p>1992 : loi créant le délit de harcèlement sexuel dans les relations de travail</p>	<p>1920 : loi réprimant toute propagande en faveur de la contraception et interdisant toute vente de matériel contraceptif</p> <p>1967 : loi Neuwirth autorisant la contraception</p> <p>1970 : loi substituant l'autorité parentale à l'autorité paternelle</p> <p>1975 : loi Veil légalisant l'interruption volontaire de grossesse ; loi instituant le divorce par consentement mutuel</p>	<p>1936 : trois femmes sous-secrétaires d'État dans le gouvernement du Front populaire</p> <p>1944 : droit de vote accordé aux femmes</p> <p>1947 : Germaine Poinso-Chapuis première Française à être ministre</p> <p>1974 : Françoise Giroud secrétaire d'État à la Condition féminine, et Simone Veil ministre de la Santé</p> <p>1991 : Édith Cresson première Française à être chef du gouvernement</p> <p>2000 : loi garantissant la parité aux élections municipales, régionales, européennes, et pour une partie, des sénatoriales</p>

Images de la femme au musée des Beaux-Arts d'Orléans

	Sous-sol	Entresol inférieur	Entresol supérieur	Premier étage	Deuxième étage
Epouses, mères et filles	Lucien Fleury, <i>Dans les bras de ma mère</i> , 1978	Alexandre Antigna, <i>L'incendie</i> , Salon de 1850	Léon Cogniet, <i>Le massacre des Innocents</i> , 1824	F. de Troy, <i>Portrait de la duchesse du Maine</i> , 1694 J. B. Perronneau, <i>Portrait de Félicité Pinchinat en Diane</i> , 1765	J. Van Schooten, <i>Portrait d'une jeune femme</i> , vers 1610 Cornelis Bisschop, <i>Portrait de famille</i> , vers 1660
Les femmes et le monde du travail	Bernard Rancillac, <i>Cinéma n°7 Ann Sheridan</i> , 1984	H. Michel-Lévy, <i>La nourrice</i> , 1877	Marie-Amélie Cogniet, <i>Intérieur de l'atelier de Léon Cogniet</i> , 1831 et <i>Léon Cogniet dans son atelier</i> , vers 1831		
Femmes et pouvoir politique			J-J. Scherrer, <i>Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans</i> , 1787 (hall d'accueil)	F-H Drouais, <i>Madame de Pompadour</i> , 1763 Claude Déruet, <i>La Terre</i> , 1640-1641	
Corps caché, corps montré	André Lhote, <i>Nu</i> , 1913-1915 T. de Lempicka, <i>Saint Moritz</i> , 1929 Jean Hélon, <i>Le feu au nu</i> , 1983	Alexandre Antigna, <i>Après le bain</i> , 1849 James Pradier, <i>Vénus surprise au bain</i> , 1829			Atelier parisien, <i>Vierge et Enfant</i> , fin XIV ^e siècle (palier) J. Van Schooten, <i>Portrait d'une jeune femme</i> , vers 1610
Allégories	Jean Hélon, <i>Choses vues en mai</i> , 1969		Boutet de Monvel, <i>L'apothéose de la canaille</i> , 1884 Delacroix, <i>Tête de vieille femme</i> , 1824		
Figures bibliques et figures mythologiques		James Pradier, <i>Vénus surprise au bain</i> , 1829		Sébastien Bourdon, <i>Le sacrifice d'Iphigénie</i> , vers 1645	Gérard Seghers, <i>Judith brandissant la tête d'Holopherne</i> , vers 1625 – 1630 Corrège, <i>La Vierge, l'Enfant, saint Jean-Baptiste et saint Joseph</i> , 1522 Atelier parisien, <i>Vierge et Enfant</i> , fin XIV ^e siècle (palier)

Fiches d'œuvres

Alexandre Antigna (Orléans 1817 – Paris 1878)

Jean-Pierre Alexandre Antigna est issu d'une famille orléanaise. Fils d'un marchand de vin, il se révèle peu doué pour des études classiques et commence son éducation artistique à l'école de dessin d'Orléans. Dès 1837, il est inscrit à l'École des beaux-arts de Paris.

Au début de sa carrière, Antigna peint essentiellement des scènes religieuses et des portraits. Puis, sous l'influence de l'industrialisation et du développement du prolétariat, il s'oriente vers des sujets à caractère social où dominent le paupérisme et la misère.

La Révolution de 1848 constitue un tournant pour beaucoup d'artistes qui s'orientent vers le mouvement réaliste. C'est le cas pour Antigna qui restera fidèle à ce courant jusque dans les années 1860. Durant cette période, il produit les œuvres les plus significatives et les plus personnelles de sa carrière. Afin de donner plus de force à ces peintures-manifestes, il les traite sur de grands formats, ce qui choque les esprits conventionnels de l'époque. *L'Incendie* que l'on peut admirer dans la même salle est très représentatif de cette veine.

Vers 1860, Antigna passe du réalisme tragique à un naturalisme plus doux. Les scènes pittoresques remplacent les sujets sociaux (*Les Aragonaises d'Anso*, *Le Roi des moutards*). Dans la plupart de ses compositions se rencontrent des enfants, parfois heureux, souvent malheureux, mais toujours évoqués avec tendresse.

Après le bain, 1849

Huile sur toile, 235 x 321 cm



Cette œuvre lui vaut une célébrité bien particulière en raison du scandale qu'elle provoque dans sa ville natale. Présentée au Salon de 1849, l'œuvre est acquise par l'État pour le musée d'Orléans où elle est exposée à une place d'honneur pour un peintre originaire d'Orléans à la carrière déjà prometteuse. Mais des plaintes répétées et des controverses contraignent le maire à ordonner le déplacement de l'œuvre dans un lieu plus confidentiel, puis le directeur à peindre au pastel une petite draperie destinée à masquer le pubis de la femme allongée ! Face à l'indignation du peintre, ces retouches sont rapidement retirées. Une enquête conduite par le ministère de l'Intérieur et quelques articles de presse suffisent à donner un retentissement national à cette affaire qui déclenche les foudres ecclésiastique et municipale parce que cette représentation porte atteinte à la pudeur. Reléguée dans une salle de dépôt en 1854, la toile ne sera exposée de nouveau que vingt ans plus tard.

C'est la modernité du sujet qui a choqué les contemporains d'Antigna. Il ne prend pas le prétexte de représenter des déesses telles Diane ou Vénus pour figurer des jeunes femmes sortant du bain. Il abandonne toute référence mythologique explicite pour peindre des nus.

Il s'agit de baigneuses contemporaines coiffées à la mode de la fin des années 1840. Les poses des modèles restent assez académiques : l'une est allongée sur une fourrure, tandis qu'une autre se déhanche mettant en valeur les courbes souples de son dos et de ses fesses. Les trois autres sont assises ou agenouillées, enveloppées de drapés blancs découvrant nonchalamment des parties de leur corps.

Malgré une facture classique, les nus s'exposent de manière trop réaliste. Ils offrent une apparence de corps déshabillés qui dérangeant. De plus, le spectateur les surprend dans leur intimité, caché avec elles derrière le grand rideau rouge suspendu aux branches d'un arbre. L'attitude du chien au premier plan traduit la tension du spectateur qui, surpris par la scène, a un moment de recul. Une étrange lascivité se dégage de ces corps aux attitudes diversifiées. Les courbes de ces femmes et la promiscuité des corps, les gestes gracieux ou caressants, l'abondance des étoffes chatoyantes ajoutent à la sensualité de la scène. En arrière-plan, un ciel baigné par le crépuscule fait naître une douce lumière orangée entre les feuillages sombres des arbres. Les tons des chairs nacrées et lumineuses s'accordent avec la chaude harmonie des couleurs.

L'indolence des femmes et l'exotisme des étoffes soulignent une influence orientaliste qui se développe au cours du XIX^e siècle (cf. : *Le massacre de Scio* de Delacroix, 1824 et *le Bain turc* d'Ingres, 1862).

L'Incendie, Salon de 1850

Huile sur toile, 262 x 282 cm



Ce tableau, controversé en 1850 en raison de son format monumental assez inhabituel pour une scène de genre, dénonce la misère et les conditions de vie extrêmement précaires des classes laborieuses.

La composition s'organise autour du personnage de la mère qui apparaît comme le pivot de cette famille aux abois. Chaussée de gros brodequins de cuir, vêtue de vêtements amples de couleurs sombres, elle montre des mains musclées, habituées aux travaux pénibles. Les trois enfants affolés sont regroupés autour d'elle.

De son bras droit, elle tient son dernier-né, pieds nus et vêtu d'une simple chemise de toile blanche, qu'elle vient manifestement de tirer du lit. Une fillette d'une dizaine d'années à peine, terrorisée par la fumée qui envahit la pièce, s'agrippe à sa taille. À ses pieds, un genou à terre, l'aîné, un garçon au seuil de l'adolescence, fait ce qu'il peut pour prêter main-forte à ses parents : il a rassemblé quelques vêtements dans un drap, et n'attend qu'un signe de sa mère pour tenter une sortie sur le palier tout proche.

En arrière plan, on aperçoit la silhouette du père qui s'est précipité à la fenêtre et tente d'alerter les secours par de grands gestes. Mais la femme a compris qu'il n'y a plus rien à attendre d'une aide extérieure : leur minuscule mansarde est à hauteur des toits des maisons voisines et, pourtant de grosses volutes de fumée pénètrent déjà par la fenêtre ouverte qui donne sur la rue étroite.

La jeune femme s'est donc tournée vers la porte qui donne sur la cage d'escalier. La main droite posée sur la poignée, on la voit prête à tenter une sortie désespérée pour sauver ses trois enfants. Mais par la porte très légèrement entrebâillée, apparaît la lueur menaçante des flammes qui ont envahi l'escalier. Le souffle terrible du brasier est juste derrière la porte, anéantissant l'ultime espoir de cette mère courageuse qui lutte jusqu'au bout pour sa survie et celle de sa famille.

Cornelis Bisschop (Dordrecht, 1630 – Dordrecht, 1674)

Cornelis Bisschop est l'élève de Ferdinand Bol (Dordrecht, 1616- Amsterdam, 1680) dont on peut admirer un tableau, *Vénus et Adonis*, exposé à quelques mètres du *Portrait de famille*. Cependant, c'est par Nicolas Maes (Dordrecht, 1632- Amsterdam, 1693) que Bisschop semble avoir été sensiblement influencé, au point que leurs œuvres sont parfois confondues.

Il peint divers sujets, mais c'est dans ses scènes de genre, souvent de caractère intimiste, qu'il se distingue nettement de Maes, par une lumière plus précise et un goût prononcé pour les effets de perspective.

Portrait de famille, vers 1660

Huile sur toile, 163 x 148,5 cm



Ce n'est sans doute pas un hasard si la composition de cette œuvre de grand format s'organise autour du personnage féminin.

En effet, si le père de famille est bien présent, sa position en retrait et son attitude légèrement décalée (regard détourné, expression rêveuse) le relèguent au second rôle. D'ailleurs, bien que coiffé d'un chapeau profond et à larges bords, il se tient de telle manière que sa silhouette ne dépasse guère celle de son épouse.

Certes, il tient dans sa main droite une orange, symbole de prospérité et de réussite sociale à une époque où la consommation de fruits exotiques reste le privilège de notables fortunés. Mais la mère, figée dans une attitude hiératique, désigne d'un geste élégant de la main droite, la vraie richesse d'une famille : les deux jeunes garçons, assis aux pieds de leurs parents. Elle ne néglige pas pour autant sa fille, qu'elle tient de la main droite. La gestuelle des mains, qui relie tous les membres de la famille les uns aux autres, affirme les liens affectifs qui les unissent et renforce la position prééminente de la mère.

La pâleur de son teint peut paraître excessive de nos jours, mais elle était de mise dans le milieu bourgeois du XVII^e siècle, où une dame de qualité, protégée des travaux pénibles dédiés aux servantes, restait le plus souvent

confinée dans son intérieur. De surcroît, les grossesses multiples (et les fausses-couches) pouvaient altérer la santé des plus fragiles.

La tenue vestimentaire confirme le statut social de la jeune femme. Ses vêtements sont d'un luxe raffiné, mais peu ostentatoire, comme il se doit dans la bourgeoisie hollandaise du XVII^e siècle, sans doute soumise au code de la religion protestante. Les étoffes rares, moire et velours de la robe, baptiste fine et immaculée du col et des manchettes, donnent au peintre l'occasion de montrer sa dextérité à rendre les effets de matière et de texture.

Ses cheveux sont enserrés dans une coiffe de velours noir, maintenue par un serre-tête d'or garni de perles. Des bijoux coûteux viennent compléter sa toilette : de la coiffe s'échappent deux lourds pendants d'oreilles où se mêlent perles noires et perles blanches. Son grand col amidonné, est fermé sur le devant par une broche en forme de fleur, dont les pétales sont faits d'un lacet de satin bleu et le cœur d'une perle blanche. Deux bracelets d'or ceignent ses poignets, indiquant son statut de femme mariée. Un anneau d'or à l'index de la main droite et une bague sertie d'une pierre précieuse à l'annulaire gauche, complètent sa parure.

Sébastien Bourdon (Montpellier, 1616 – Paris, 1671)

Fils d'un « maître peintre et vitrier » huguenot, Bourdon séjourne à Rome à partir de 1634. Rentré en France en 1637, il est introduit auprès de Simon Vouet. Après avoir peint des « bambochades » fort recherchées des amateurs, il connaît la consécration avec son très « baroque » *Martyre de saint Pierre* (1643), qui lui vaut de nombreuses commandes religieuses et privées. Vers 1645, il se rallie à l'esthétique de Poussin sans pour autant renoncer à sa touche personnelle. Il participe, en 1648, à la fondation de l'Académie. Installé en Suède en 1652 pour échapper aux troubles de la Fronde, Sébastien Bourdon devient peintre officiel de la reine Christine. De retour en France en 1654, il est nommé recteur à l'Académie. Après un bref séjour à Montpellier (1656-1657), il regagne Paris, où il partage son temps entre sa brillante activité de décorateur (galerie de l'hôtel de Bretonvilliers), ses nombreuses conférences à l'Académie et la peinture de tableaux de cabinet souvent inspirés par le Nouveau Testament.

Le sacrifice d'Iphigénie, vers 1645

Huile sur toile, 142 x 110 cm



Les femmes jouent un rôle central dans l'univers viril de la guerre de Troie. C'est à cause de l'enlèvement d'une femme, Hélène, épouse du roi de Sparte Ménélas ravie par le prince troyen Pâris, qu'a lieu l'expédition punitive des Achéens. C'est par la volonté d'une déesse, Artémis, que le départ des troupes rassemblées à Aulis, sur la côte de Béotie, sous le commandement d'Agamemnon, roi d'Argos et de Mycènes et frère de Ménélas, est entravé par l'absence de vent. C'est le sacrifice d'une jeune fille, Iphigénie, qui doit permettre aux Achéens d'obtenir des vents favorables.

La victime expiatoire est la fille d'Agamemnon. Mais, parce qu'elle ne participe pas au pouvoir, parce que sa virginité est symbole d'innocence, elle est aussi l'image des innocentes victimes de la guerre – de toutes les guerres.

Le mythe d'Iphigénie présente des variantes. Dans certaines versions, la princesse est effectivement sacrifiée, victime d'une déesse implacable et d'un roi sans pitié. Dans d'autres versions, à la victoire du roi sur le père, à la victoire de la raison d'État sur les sentiments privés, répond la victoire de la déesse sur elle-même. Touchée par la noblesse de la jeune vierge, Artémis

choisit de substituer une biche à la jeune fille.

C'est ce moment même de la substitution que représente Sébastien Bourdon dans une œuvre où l'emploi des lignes courbes et des lignes droites reflète les deux influences – baroque et classique – subies par le peintre. La composition s'organise selon une diagonale ascendante qui privilégie une lecture chronologique de l'événement, théâtralisé par le décor et la lumière.

Louis Maurice Boutet de Monvel (Orléans, 1850 – Paris, 1913)

Surtout connu comme illustrateur de livres destinés à la jeunesse (*Chansons et rondes pour les enfants*, *Chansons de France*, *La Civilité puérole et honnête*, *La Fontaine*, *Vie de Jeanne d'Arc...*), cet artiste orléanais, dont l'œuvre est placée sous le signe d'un très grand éclectisme, peint des sujets religieux, des scènes de genre et des portraits (Mounet-Sully). On lui doit plusieurs dessins et aquarelles.

Il est le père du peintre Bernard Boutet de Monvel, apprécié pour ses portraits et ses paysages de New York.

L'apothéose de la canaille ou Le triomphe de Robert Macaire, 1884

Huile sur toile, 430 x 332 cm



Au faite d'une barricade, un communard, sale, hirsute et déguenillé, est assis sur un trône, coiffé d'une couronne et drapé dans une grande pièce de tissu rouge qui lui tient lieu de manteau de sacre. Une bouteille de vin et un couteau sanglant remplacent le sceptre et la main de justice des rois. C'est Robert Macaire et son complice Bertrand, les deux voleurs et assassins de *l'Auberge des Adrets* (mélodrame de Robert Antier, Saint Amand, Paulyanthe, 1823) qui procèdent au couronnement sous l'acclamation d'une foule hideuse exclusivement masculine. La seule présence féminine est celle de l'allégorie de la France, qui gît aux pieds du voyou souverain. Elle est vêtue du blanc de l'innocence. Sa tête repose sur la partie bleue d'un drapeau dont on discerne la hampe. Le tragique côtoie ainsi le dérisoire dans une scène dont la théâtralité est évidemment polémique.

La vue en contre-plongée et les raccourcis caricaturaux qu'elle implique, la violence des couleurs, parmi lesquelles s'imposent symboliquement celles du drapeau de la République, l'aspect grand-guignolesque des acteurs principaux, la laideur des trognes de la foule hurlante, les mains épaisses et crasseuses tendues vers le scélérat couronné, tout cela confère beaucoup de puissance à la composition et beaucoup d'efficacité au pamphlet.

Proposé au Salon de 1885, le tableau est refusé par le Conseil d'Administration de la Société des Artistes français en raison de sa portée politique. Comme l'écrit *le Figaro* du 23 avril, « la Commune ne plaît pas à cet artiste ». Mais, au-delà de la charge contre la « populace » communarde et les institutions communalistes, son œuvre est une critique du suffrage universel et de la démocratie, c'est-à-dire une attaque contre les fondements mêmes de la République.

La première moitié des années 1880 a vu la République s'installer définitivement : fête nationale fixée au 14 juillet et drapeau tricolore définitivement adopté en 1880 ; gratuité, obligation et laïcité de l'école en 1881 et 1882 ; loi permettant l'expulsion des descendants des familles ayant régné en France, en 1883 ; révision constitutionnelle par laquelle la forme républicaine des institutions ne peut être modifiée, en 1884. Mais cette République qui se pérennise ne songe pas à faire participer les femmes au suffrage universel. Il faudra attendre 1944 pour que la France s'y décide, un demi-siècle après la Nouvelle-Zélande, près de quarante ans après la Finlande et une trentaine d'années après le royaume de Norvège. Les républicains, en France, ont longtemps été hostiles au suffrage universel féminin.

Marie-Amélie Cogniet (Paris 1798 – Paris, 1869)

Marie-Amélie grandit à l'ombre de son frère Léon (1794 – 1880), peintre de renom, qui l'initie à la peinture. Son œuvre est assez mal connue, cependant elle expose au Salon à de multiples reprises entre 1831 et 1843, obtenant même une médaille en 1833.

Mais en cette fin de XIX^e siècle, les femmes ont bien du mal à faire reconnaître leurs talents, qu'ils soient d'ordre littéraire ou artistique, et les femmes-peintres vivent souvent dans l'ombre d'un mari ou d'un frère. Un exemple célèbre est celui de Camille Claudel dont le talent est écrasé par la présence toute-puissante de son maître et amant, Auguste Rodin.

C'est également le cas, semble-t-il, pour Marie-Amélie Cogniet et pour sa belle-sœur, Caroline Cogniet-Thevenin, laquelle n'est connue en tant qu'artiste que sous le nom de Mademoiselle Thevenin.

Toutes deux animent les ateliers féminins que dirige Léon Cogniet, mais qui sont placés sous la surveillance particulière de Marie-Amélie. Léon se contente d'y passer une ou deux fois par semaine, comme l'atteste un article de Victor Fournel : *Au bruit de la porte qui s'ouvrait, un silence profond, solennel, religieux s'établissait dans la salle. En s'encadrant dans la pénombre, sa figure produisait l'effet de celle de Méduse. Il allait de chevalet en chevalet, examinant chaque tableau longuement, soulignant son examen d'un reniflement caractéristique...*

Tout comme Caroline Thevenin, on suppose que Marie-Amélie collabore occasionnellement à certaines grandes compositions de Léon Cogniet. Elle réalise des copies et des multiples d'œuvres de son frère, comme cela se pratique alors dans tout atelier de renom pour répondre aux nombreuses commandes. Mais elle a également une activité de création individuelle et reçoit un certain nombre de commandes personnelles, notamment dans le genre du portrait, peint ou sculpté. C'est ainsi que Louis-Philippe lui passe commande à plusieurs reprises (*Portrait à mi-corps de Madame Adélaïde d'Orléans* ; *Portrait à mi-corps de Louis de Marillac, maréchal de France...*).

Intérieur de l'atelier de Léon Cogniet en 1831, 1831

Huile sur toile, 33 x 40 cm



Léon Cogniet dans son atelier, vers 1831

Huile sur toile, 46 x 38 cm

Ces deux toiles sont attribuées à Marie-Amélie Cogniet. Toutes deux représentent l'intérieur de l'atelier personnel du peintre, alors que sa réputation est solidement installée.

Dans la première toile, le peintre est figuré à gauche, prenant du recul pour regarder son œuvre en cours : l'ébauche de la toile qui servira à la décoration du plafond de la salle des papyrus du Louvre. Une jeune femme, tournée vers le peintre, est assise au pied de la toile monumentale. De la main droite, elle tient une mine de plomb, ce qui laisse supposer qu'elle prête main-forte à l'artiste dans le travail préparatoire qui est en cours. Peut-être est-ce Marie-Amélie elle-même, ou encore Caroline Thévenin, sa belle-sœur, qui, toutes deux, ont un rôle actif dans la vie de l'atelier.

Bien qu'impliquée dans le travail en cours, la jeune femme est manifestement dans une situation subalterne : tournée vers l'artiste, elle semble attendre humblement son avis et de nouvelles consignes avant de se remettre à la tâche.

Le second tableau nous montre Léon Cogniet, assis sur un plan incliné. Son attitude songeuse et ses lunettes posées sur le nez, laissent supposer qu'il est en train de réfléchir à la suite qu'il va donner à un travail en cours. Une femme, en second plan, se trouve debout devant une toile de chevalet aux dimensions relativement modeste. D'une main, elle tient une palette, et de l'autre, quelques brosses à peinture. D'après le format de la toile, on peut penser qu'elle est en train de réaliser le portrait à mi-corps de l'artiste. Elle regarde attentivement Léon Cogniet qui tient manifestement la pose. Posée à même le sol, en bas et à droite du tableau, on aperçoit partiellement le portrait à mi-corps de Louis-Philippe, réalisé par Léon Cogniet.

On peut supposer que Marie-Amélie, tout en réalisant une œuvre destinée à pérenniser la réussite sociale de son frère, a trouvé ici un prétexte pour se représenter dans son travail de création autonome.

Voir aussi : **Atelier de jeunes filles**, vers 1836, réalisé par Caroline Thevenin (Lyon 1813 – Paris, 1892) au 2^e étage.

Léon Cogniet (Paris, 1794 – Paris, 1880)

Entré à l'École des beaux-arts de Paris en 1812, élève de Pierre Narcisse Guérin, il est le condisciple de Delacroix et de Géricault. Premier Grand Prix de Rome en 1817, il part pour la Villa Médicis. De son séjour en Italie (1817-1822), il ramène de nombreuses études de paysages. Mais cette figure du romantisme est surtout connue pour sa peinture d'histoire. *Le Massacre des Innocents*, exposé au Salon de 1824, renouvelle l'iconographie de ce thème en mettant au premier plan une jeune mère effrayée qui cherche à protéger son enfant. Quant aux *Drapeaux*, représentation symbolique des « Trois Glorieuses », ils inspirent une lithographie largement diffusée.

La réputation dont il jouit sous la Restauration et la Monarchie de Juillet vaut à Léon Cogniet d'importantes commandes pour la décoration d'églises parisiennes (Saint-Nicolas-des-Champs et la Madeleine) et de bâtiments officiels (Palais du Louvre et Hôtel de ville de Paris).

Peintre officiel et mondain, Cogniet excelle dans les portraits de femmes : portrait d'Eugénie-Louise-Adélaïde, sœur de Louis-Philippe 1^{er}, commandé en 1838, puis, à partir des années 1840, portraits de plusieurs grandes dames de l'aristocratie : la vicomtesse de Noailles, la duchesse de Galliera, la duchesse d'Uzès...

Scène du massacre des Innocents, 1824

Huile sur toile, 73 x 91 cm

Deux autres études sont présentées



Léon Cogniet expose cette *Scène du massacre des Innocents* au Salon de 1824, aux côtés notamment des *Massacres de Scio* de Delacroix et de la *Charrette de foin* de Constable. Ce tableau de grand format (265 x 235 cm), conservé au Musée de Rennes, fut l'un des plus remarquables par le public et des plus commentés par la critique. L'artiste reçoit à cette occasion une médaille. Son tableau est immédiatement acquis à un prix très estimable par le banquier Lafitte.

Dans la tradition chrétienne, les saints Innocents sont les enfants de moins de deux ans massacrés par Hérode à Bethléem après la naissance du Christ. Cet épisode est relaté dans l'Évangile selon Matthieu : « Lorsqu'ils furent partis, voici, un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph, et dit : Lève-toi, prends le petit enfant et sa mère, fuis en Egypte, et restes-y jusqu'à ce que je te parle; car Hérode cherchera le petit enfant pour le faire périr. Joseph se leva, prit de nuit le petit enfant et sa mère, et se retira en Egypte (...) Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, se mit dans une grande colère, et il envoya tuer tous les enfants de deux ans et au-dessous qui étaient à Bethléem et dans tout son territoire, selon la date dont il s'était soigneusement enquis auprès des mages. »

Saint Augustin dépeint le saisissant tableau de cette horrible boucherie : « Les mères s'arrachaient les cheveux ; elles voulaient cacher leurs petits enfants, mais ces tendres créatures se trahissaient elles-mêmes ; elles ne savaient pas se taire, n'ayant pas appris à craindre. C'était un combat entre la mère et le bourreau ; l'un saisissait violemment sa proie, l'autre la retenait avec effort. »

Le massacre des Innocents est un thème que de nombreux artistes ont traité par des compositions sophistiquées mettant en scène des corps entremêlés au sein d'une action violente. Cogniet en donne une traduction tout à fait originale. Il prend le parti de suggérer le drame plutôt que de le décrire, en rejetant femmes, enfants et soldats romains dans un arrière-plan baigné de lumière.

Cogniet travaille lentement et prépare longuement ses toiles. Le musée d'Orléans possède plusieurs dessins et ces trois études. La première est une esquisse, brossée de manière rapide, qui met en place les grandes lignes de la composition ainsi que la répartition des ombres et lumières qui rythment la surface. Deux plans se juxtaposent, séparés par un mur en ruine, représenté presque perpendiculaire à la toile. Un escalier, vu de face, descend le long de ce mur reliant ainsi les deux plans. Dans la deuxième esquisse, le cadre se resserre sur la douleur et la terreur d'une mère et l'inquiétude de son enfant. Les visages ainsi que l'attitude recroquevillée de la mère se précisent. Puis la dernière étude se concentre sur les deux figures principales. Ces têtes d'expression relèvent de la tradition académique à laquelle Cogniet ajoute ici une part de réalisme en s'inspirant des figures populaires qu'il a relevées au cours de son séjour en Italie.

Cogniet concentre toute son attention sur la représentation de la mère qui tente de cacher son enfant sous son manteau et l'empêche de crier en appliquant une main ferme sur sa bouche. Cet enfant aux cheveux blonds et aux épaules nues blotti contre sa mère, est plein de vie et d'innocence, tandis que les yeux dilatés, le rictus de la bouche et le teint blafard de la femme témoignent de l'horreur de cet épisode. Son regard implique directement le spectateur dans le drame qu'elle subit.

L'intensité dramatique de l'événement est particulièrement palpable dans le tableau final exposé au musée des Beaux-Arts de Rennes ; une femme poursuivie par un soldat romain se précipite dans l'escalier portant deux enfants sous ses bras. Le suspens est à son comble et l'attente rendue insoutenable.

Si Cogniet n'interprète pas un événement historique contemporain, comme Delacroix avec les *Massacres de Scio*, celui perpétré par Hérode sur les enfants de moins de deux ans trouve des résonances contemporaines à une époque où les guerres et les aspirations nationales entraînent dans leur sillage de nombreuses victimes innocentes.

La Scène du massacre des Innocents vue par le regard de l'une des victimes et la charge émotionnelle qu'elle suscite, a fait classer un temps Léon Cogniet parmi les peintres romantiques. Il reste cependant redevable à son enseignement académique dans la construction rigoureuse de son œuvre et dans le traitement pictural.

Le Corrège (Antonio Allegri, dit) (Correggio, v. 1489 – Correggio, 1534)

Considéré comme l'un des grands maîtres italiens de la Renaissance, le Corrège s'initie à la peinture au contact de son oncle Lorenzo. Il poursuit sa formation à Correggio auprès d'Antonio Bartolotti, peintre de premier plan dans cette ville au début du XVI^e siècle, et devient son assistant. En 1511, fuyant la peste qui sévit à Correggio, il se rend à Mantoue où il découvre et étudie les œuvres d'Andrea Mantegna (1431-1506) dont la manière influence ses œuvres de jeunesse, et travaille avec Lorenzo Costa l'Ancien, auteur de peintures pour le Studiolo d'Isabelle d'Este. Il effectue un voyage à Rome où il côtoie les œuvres de ses contemporains tels que Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange.

En 1519, à l'âge de vingt ans, il exécute le décor d'une voûte au couvent Saint-Paul à Parme ; il s'agit d'une œuvre composée de seize compartiments qui ressemble à une Sixtine de fantaisie. Son talent se révèle dans les grandes fresques qu'il réalise à Parme (église Saint-Jean l'Évangéliste, 1520-1524 ; *l'Assomption de la Vierge*, coupole du Duomo, 1524-1530). Il exécute des œuvres mythologiques pour le compte de Frédéric II de Mantoue. Il peint également des toiles religieuses, dans lesquelles il utilise à merveille le clair-obscur. Il adoucit les figures en abandonnant la dureté des lignes et utilise le *sfumato*, technique de peinture sans lignes ni contours, que Léonard de Vinci au point. Il adopte un classicisme vivant, d'esprit naturaliste, acquis au contact de Raphaël et Michel-Ange. Il traduit avec grâce la volupté et l'instabilité des corps par le jeu des courbes et arabesques.

La Vierge et l'Enfant, saint Jean-Baptiste enfant et saint Joseph, vers 1522

Huile sur bois, 64 x 52 cm



Dans l'Évangile selon Mathieu, il est seulement fait mention de la fuite en Égypte. Le thème du repos n'apparaît que plus tardivement dans les Évangiles apocryphes, dont est tiré le sujet du tableau. Il autorise à représenter la Vierge et l'Enfant dans un cadre naturel et à les humaniser.

Le lieu de repos de la Sainte Famille est ici figuré sous des arbres, suggéré par un fond constitué de feuillages et d'un tronc brun qui occupent l'arrière-plan. Le Corrège associe à cette scène la rencontre avec saint Jean-Baptiste.

Vêtu d'une tunique en peau de mouton, Jean-Baptiste enfant tend une croix formée de deux branches frêles à Jésus. Celui-ci est représenté nu, avec des rondeurs enfantines, debout sur les genoux de sa mère. Un linge blanc distingue son corps du manteau de Marie et souligne la délicatesse et la pureté de sa chair.

La Vierge Marie, assise au centre du tableau en pleine lumière, est vêtue d'une robe rouge à manches jaunes et d'un manteau bleu, qui cache son épaule gauche et ses genoux. Ces deux couleurs symboliques, le rouge et le bleu, évoquent le mystère de l'Incarnation. La Vierge n'est pas une divinité, mais une femme qui a enfanté le Christ, être de chair. Le Corrège souligne la dimension humaine et la beauté de Marie. Un voile translucide vient recouvrir ses longs cheveux et l'encolure de sa robe. Son visage légèrement incliné est jeune et gracieux. La même grâce se dessine dans les mains qui enlacent l'enfant Jésus. Les formes et gestes s'inscrivent dans des lignes courbes et circulaires.

Légèrement en retrait, à gauche de Marie, Joseph observe la scène attentivement, en appui sur un bâton. Représenté âgé et barbu, il est vêtu d'un manteau rouge. Son regard, en passant par la main du Christ et le bâton cruciforme, jusqu'à saint Jean-Baptiste, constitue un des repères de l'axe oblique qui traverse le tableau.

Ce tableau de dévotion privée annonce la crucifixion du Christ, dont la mort doit conduire l'humanité à la rédemption. Le dogme de la Rédemption et son fondement, la crucifixion du Christ, font partie des dogmes chrétiens fondamentaux. Ce destin, ici préfiguré, est accepté par Jésus dont le regard se fixe sur le présent qu'il saisit de la main droite. La même acceptation se lit dans les regards dirigés vers la croix de Marie et Joseph.

L'ensemble est traité avec une grande qualité de modelé que le Corrège obtient par l'utilisation du *chiaroscuro*, c'est à dire le clair-obscur. Le Corrège y ajoute, par l'harmonie de ses couleurs chatoyantes et le jeu délicat de la lumière, grâce et *morbidezza* (douceur en français), termes qui furent introduits par le peintre Giorgio Vasari et repris après lui par les théoriciens de la peinture. Il reprend le *sfumato* de Léonard de Vinci dans le traitement du voile qui enveloppe délicatement Marie, afin que les passages de formes et de tons se fassent sans heurt. La composition par plans successifs ainsi que la complicité des regards et la précision des gestes concourent à la clarté du message.

Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863)

Fils de Victoire Oeben, apparenté aux Riesener, Delacroix appartient à une famille d'ébénistes et de peintres. Orphelin en 1814, il entre dans l'atelier de Pierre Narcisse Guérin. Il y rencontre Géricault, dont l'influence est déterminante. Après *Dante et Virgile aux Enfers* (Salon de 1822) et les *Massacres de Scio* (Salon de 1824), Delacroix est considéré comme le chef de l'école romantique.

En 1825, il séjourne à Londres, où il approfondit sa connaissance de la peinture anglaise et se passionne pour Shakespeare. De retour en France, il mène une vie de dandy, fréquente les salons parisiens, fait la connaissance de Stendhal, Mérimée, Dumas, Hugo, Vigny et Nerval, se lie d'amitié avec George Sand et Chopin. En 1831, il

expose au Salon *La Liberté guidant le peuple*, tableau exécuté au lendemain des « Trois Glorieuses », où, amalgamant le nu allégorique et le costume moderne, il transforme l'événement historique en épopée.

En 1832, il s'embarque pour le Maroc et l'Algérie, où il remplit ses carnets d'aquarelles qui constitueront un précieux répertoire pour l'avenir. Revenu en France, il reçoit, pour la décoration de bâtiments officiels, d'importantes commandes qui flattent son goût des grandes compositions historiques et l'occupe jusqu'à la veille de sa mort. Inspiré par ses souvenirs d'Afrique du Nord, il peint par ailleurs de nombreuses toiles où la fougue romantique des débuts laisse place à une composition plus sereine. À partir de 1842, la nature (fleurs, paysages de montagnes et de forêts, marines) lui offre de nouveaux sujets d'inspiration. Puis, entre 1848 et 1861, ses scènes de chasse au tigre ou au lion lui permettent de poursuivre ses recherches sur les formes et les couleurs. Celles-ci ont fortement influencé les peintres impressionnistes puis les peintres fauves.

Son *Journal*, commencé dans sa jeunesse et poursuivi après 1847, témoigne de ses talents d'écrivain. Il y livre, en même temps que ses réflexions sur l'art, un intéressant témoignage sur la condition humaine. Atteint de tuberculose, Delacroix meurt d'épuisement en août 1863.

Tête de vieille femme

Huile sur toile, 45 x 33,3 cm



Alors que les Grecs se battent contre la domination ottomane, l'île de Chio (ou Scio), située à quelques kilomètres de la côte d'Asie Mineure, est, en avril 1822, soumise à un terrible raid de représailles de l'armée turque. Quelque 20 000 habitants sont tués, 10 000 sont déportés et réduits en esclavage. Ce tragique épisode suscite une vive émotion en Europe. Artistes et intellectuels se mobilisent en faveur des Hellènes. Delacroix dénonce l'atrocité de la répression dans les *Massacres de Scio*. Il n'est pas exagéré de dire que c'est surtout à la vieille femme représentée au premier plan qu'il revient d'exprimer les sentiments et réflexions que le drame inspire à l'artiste.

Exposée au Salon de 1824, la *Tête de vieille femme* est un travail préparatoire qui témoigne de l'importance accordée au personnage par le peintre. Le fond brun, la chevelure et les vêtements noirs se font oublier pour que l'attention se concentre sur le visage, auquel l'âge et la souffrance n'ont rien fait perdre de sa beauté. Les yeux grands ouverts sur l'horreur de la scène sont cernés de rouge, comme s'ils avaient beaucoup pleuré. Ils expriment tout à la fois une profonde douleur et une certaine résignation.

L'absence de tout décor et de tout ornement fait que ce portrait prend valeur de symbole. Le reproche muet de celle qui semble avoir dépassé la colère traduit avec force la réprobation de l'intelligentsia européenne. Mais, par-delà les circonstances historiques, c'est à une réflexion sur l'ambiguïté de la nature humaine que nous invite le peintre en exaltant l'éminente dignité de la victime et en s'interrogeant, à travers le regard de cette dernière, sur l'abjecte violence de ses bourreaux.

Claude Deruet (Nancy, 1588 – Nancy, 1660)

Fils d'un horloger du duc de Lorraine, Deruet reçoit une première formation dans l'atelier du peintre Jacques Bellange. Il séjourne ensuite pendant une dizaine d'années en Italie, où il fréquente Tempesta et bénéficie de la protection des Borghese, en particulier du pape Paul V. De retour à Nancy en 1619, il s'impose bientôt comme le peintre le plus important du duché. Considéré comme le successeur de Bellange, mort en 1616, il reçoit de nombreuses commandes des princes et de l'Église. Ordonnateur des fêtes du duc Charles IV, il travaille avec Callot au fameux carrousel donné par ce prince en 1627.

Claude Deruet est donc avant tout un artiste de cour. Son maniérisme, son charme naïf, son archaïsme précieux reflètent les goûts de la cour de Lorraine. Sa renommée lui vaut, après l'invasion du duché par les troupes françaises en 1633, de travailler aussi pour Louis XIII et Richelieu. Désormais, le peintre partage son temps entre sa terre natale et la France.

La Terre, vers 1640-41

Huile sur toile, 114 x 422 cm



Peinte pour le cabinet de la reine du château de Richelieu, la série des quatre tableaux symbolisant les quatre éléments évoque aussi les quatre saisons. C'est aussi un hommage à Anne d'Autriche, qui vient de donner, après plus de vingt ans de mariage, deux fils à Louis XIII.

En France, la reine est d'abord épouse et mère. Sa principale mission est de donner un successeur au souverain. Aussi est-ce à la Terre nourricière – la Déméter des Grecs et la Cérés des Romains – que se réfère d'abord le titre du tableau de Déruet. Et c'est Anne d'Autriche qui figure cette déesse de la fécondité. Mariée à Louis XIII en 1615, la reine n'avait pas encore offert d'héritier au royaume lorsque son époux voua, en 1637, la France à la Vierge. L'année suivante, le 5 septembre 1638, au château de Saint-Germain-en-Laye qui est représenté au centre de la toile, à l'arrière-plan, le dauphin tant attendu voit enfin le jour : on le surnomme Dieudonné. La continuité dynastique est enfin assurée. Elle est confortée par la naissance de Philippe de France en 1640.

On conçoit que ces naissances aient pu donner lieu à de grandes réjouissances. Et il y a, dans la peinture de Déruet, comme un écho de ces festivités. La reine, au centre de la composition, est assise sur un char doré tiré par des lions dont le dauphin tient les rênes. Elle porte Philippe sur ses genoux. À sa droite caracolent Louis XIII et son frère Gaston d'Orléans. L'exubérance du décor végétal et la prolifération des putti renvoient, comme les cornes d'abondance, à la notion de fertilité. L'allure ordonnée de la partie centrale fait songer à un arc de triomphe. Deux cortèges convergent vers l'arrière du char royal : celui des cavaliers et des chars qui représentent les villes de France symbolisées par leurs armoiries ; celui des cavaliers et des chars tirés par des animaux exotiques qui évoquent les quatre continents. La scène de triomphe se double donc d'une scène d'hommage, la Terre habitée participe à la célébration de la Terre nourricière, et le monde entier s'associe à la glorification d'Anne d'Autriche. La reine continuera, peu de temps après la réalisation de ce tableau, à travailler à l'avenir de la dynastie des Bourbons, en assurant la régence du royaume, après la mort de Louis XIII, en 1643.

Comme souvent chez Déruet, le répertoire mythologique remis à l'honneur à l'époque de la Renaissance s'ajoute au répertoire symbolique de la religion chrétienne. L'un et l'autre font ici appel à des figures féminines, qu'il s'agisse des trois vertus théologiques (Foi, Espérance et Charité) et des quatre vertus cardinales (Prudence, Justice, Courage, Tempérance) qui peuplent le ciel ou des quatre déesses (Junon, Minerve, Diane et Vénus) et des neuf Muses portées par les chars du premier plan.

François-Hubert Drouais (Paris 1727 - Paris 1775)

Élève de son père Hubert Drouais, puis de Van Loo, Natoire et Boucher, François-Hubert Drouais est reçu à l'Académie en 1758. Cet artiste consciencieux et travailleur, jouissant d'une grande réputation de portraitiste, est appelé à Versailles et nommé premier peintre du roi. Il devient conseiller de l'Académie en 1774. La famille royale (le comte de Provence, le duc de Berry), les favorites (Madame du Barry), toute la noblesse de France (le Prince et la Princesse de Condé), la haute société, se font un honneur de poser devant cet homme en vue. Les représentations de scènes champêtres, ou d'intérieur, où des personnages illustres posent dans des costumes de jardiniers, de vendangeurs et jouent avec un chien, un chat, dans des attitudes gracieuses, donnent à ses peintures un caractère assez superficiel mais charmant. Le dessin est vigoureux et, bien qu'empreints d'une certaine somptuosité, ses portraits se montrent soucieux de l'individualité. Il modèle des visages à la carnation lumineuse, rehaussée du vermillon des fards, traduisant fidèlement l'apparence de ses contemporaines soumises aux caprices de la cour. L'influence de François-Hubert Drouais fut grande sur sa génération et la suivante.

Portrait de la marquise de Pompadour, 1763

Huile sur toile, 63,5 x 53 cm.



Née en 1721, dans la bourgeoisie cultivée, Jeanne-Antoinette Poisson épouse un Orléanais, Mr Le Normand d'Étiolles. Ravissante et raffinée, elle devient la favorite en titre du roi Louis XV qui lui offre le marquisat de Pompadour en 1745 et l'installe à Versailles. « Madame de Pompadour a vraiment aimé l'Art. Elle l'a protégé, elle l'a pratiqué » (Edmond et Jules de Goncourt). Elle est l'alliée des philosophes, de Diderot notamment, et fait profiter des largesses royales sculpteurs et peintres : Boucher, Nattier, Van Loo, La Tour, Drouais.

Le portrait en buste d'Orléans, commencé en avril 1763, a été « retouché d'après nature » en juin 1763, peut-être lors du passage de la marquise à Paris à l'occasion des cérémonies marquant la fin de la guerre de Sept Ans. Drouais l'aurait peint, non pas

comme une étude préparatoire à un autre célèbre portrait en pied de la favorite à son métier à broder (*Londres National Gallery*), mais en parallèle, comme une réplique plus facile à copier pour l'offrir aux amis, aux alliés politiques ainsi que comme modèle à proposer à d'autres clientes (*Duchesse de Hamilton en manchon de fourrure*).

Les circonstances de la commande demeurent obscures : l'œuvre n'apparaissant ni dans les dépenses personnelles de la marquise, ni dans les commandes officielles royales. Le très grand nombre de répliques et de copies de ce portrait de Madame de Pompadour donne à croire qu'il était non seulement la plus célèbre création de Drouais mais l'un des portraits les plus populaires du XVIII^e siècle français.

Sur un fond uniforme gris-vert, assise dans un fauteuil en bois doré, Madame de Pompadour porte une robe de perse (ou « indienne »), tissu introduit par la Compagnie des Indes et qui investit toutes les garde-robes au XVIII^e siècle. La pose est naturelle. Ses mains sont cachées dans un manchon de fourrure, alors très en vogue dans la rue, à l'opéra, au bal. Les cheveux poudrés, peut-être, aussi, naturellement blancs, - sont couverts d'un simple fanchon de dentelle dont le nœud ne cache pas le double-menton de cette beauté légendaire qui est représentée ici, un an avant sa mort, à l'âge de quarante et un ans, en 1764. L'artiste nous fait pénétrer dans l'intimité du personnage qui esquisse un sourire bienveillant, dans un visage doux, au teint clair, aux pommettes un peu trop fardées et dont le regard abolit la distance entre modèle et spectateur.

Lucien Fleury (Sèvres, 1928 – Paris, 2004)

Enfant, Lucien Fleury aime aller dessiner chez son voisin le sculpteur animalier Georges Hilbert qui convainc ses parents de le présenter à l'École nationale des arts décoratifs de Paris. Il y suit l'enseignement de Marcel Gromaire et obtient son diplôme d'arts appliqués en 1952. Il reçoit ses premières commandes la même année. Dès lors, sa carrière se partage entre peinture de chevalet et arts appliqués ; il réalise notamment des cartons pour des tapisseries d'Aubusson, des peintures murales et des sérigraphies.

De 1952 à 1964, il expose à la galerie Charpentier qui accueille les peintres de l'école de Paris. Il y rencontre de jeunes artistes avec lesquels il collabore les années suivantes : c'est ainsi que Cueco, Latil, Parré, Tisserand, Ziemert et Fleury forment, en 1970, la Coopérative des Malassis. Ce groupe d'artistes souhaite dépasser le concept traditionnel de la peinture pour l'utiliser comme un outil de connaissance et de communication.

Par leur pratique collective et la mise en commun de leurs idées, ils s'opposent à l'esthétique bourgeoise et individualiste. Au dire même de Lucien Fleury, le groupe des Malassis constitue « *un ensemble de forces mises en commun par rapport au milieu tellement piégeant des artistes-peintres, mythomane, caractériel, égocentrique, arriviste, et tout cela attisé par le marché argent-gloire* ». La dernière création collective du groupe se tient en 1977, dans « *Mythologies quotidiennes 2* ».

Ensuite, Lucien Fleury poursuit ses recherches personnelles tout en enseignant à l'Institut d'Arts visuels d'Orléans. En dehors des commandes, il produit des œuvres plus personnelles, voir autobiographiques.

Le travail de Lucien Fleury constitue un ensemble éclectique et complexe, souvent dérangent, où l'artiste tente d'articuler réalité et fiction.

***Dans les bras de ma mère II*, 1978**

Peinture, fusain et pastel sur toile, 195 x 130 cm

Cette toile fait partie d'une série d'autoportraits et de portraits de famille d'une rare férocité. Pour réaliser ces œuvres, Lucien Fleury interroge des photos prises durant son enfance ; puis il se représente avec son visage adulte placé sur un corps d'enfant, en compagnie de sa mère ou entouré des femmes de la famille - son père apparaissant parfois, mais en retrait.

Ces peintures volontairement disgracieuses et sans concession, nous montrent des personnages aux corps disproportionnés qui flottent dans un espace indéterminé. Le dessin, à la limite de la caricature, accuse les traits des visages et leur donne une expression dure et indéchiffrable.

La maîtrise technique de l'artiste est mise à profit avec une apparente économie de moyens qui laisse le spectateur dans un face à face intransigeant avec ces personnages décalés.

Comme toujours chez Fleury, l'œuvre amène le spectateur à s'interroger sur le pourquoi et le comment de la peinture. Ce petit enfant au visage d'adulte (et de surcroît un adulte d'âge mûr) semble littéralement ligoté par le bras gauche hypertrophié de sa mère au sourire carnassier. Par cette maternité si dérangement, le peintre nous fait entrer dans un monde d'angoisse et de solitude extrême.

Dans ses portraits et autoportraits, ce qu'il exprime touche de si près au mystère de l'individu et à l'incommunicable, que le spectateur en perçoit forcément le côté pathétique et dérisoire, le renvoyant à ses propres interrogations sur les relations entre membres d'une même famille.

La force de l'artiste réside dans cette aptitude à faire entrer le spectateur dans son propre processus d'interrogation personnelle, puis à le renvoyer à ses propres peurs et frustrations. D'où le sentiment de malaise immédiatement éprouvé devant ses portraits et autoportraits.

Jean Hélion (Couterne en Normandie, 1904 - Paris, 1987)

Après l'abandon de ses études de chimie, Jean Hélion arrive en 1921 à Paris, où il entre comme apprenti dessinateur chez un architecte. Il visite le musée du Louvre et réalise ses premières peintures et aquarelles. Puis il s'oriente vers une peinture de plus en plus abstraite et, en 1929, crée, avec Théo van Doesburg, Otto Carlsund et Léon Tudundjian, le groupe *Art Concret*, qui devient dès 1930 *Abstraction-Création* et donne le jour à la revue du même nom.

Au cours de ses fréquents voyages et séjours, dont plusieurs aux États-Unis, il rencontre artistes et écrivains modernes et participe à diverses expositions. Il entretient quelques amitiés avec les surréalistes sans jamais prendre ouvertement part à ce mouvement.

En 1937, il abandonne l'abstraction pure et réintroduit des formes réelles dans sa peinture. Il puise alors ses motifs dans la réalité la plus immédiate et transcrit par des notes et des dessins le « spectacle de la rue ». Il aboutit ses projets de grands triptyques tels que le *Triptyque du Dragon* (1967), *Choses vues en mai* (1969), le *Triptyque du marché* (1974), *Le Jugement dernier des choses* (1978) qui concrétisent son rêve de représenter une ville en tableaux qui condenserait tous les objets et êtres humains rencontrés au hasard, « apparemment ordonnés selon le désordre d'un marché aux puces et, en vérité, condensant une suite de thèmes de toute (s)a vie (...) » (cf. *Les Carnets de Hélion*, 1977).

En octobre 1983, Hélion, devenu aveugle, cesse de peindre. De 1983 à 1985, il dicte les commentaires critiques de ses peintures inachevées ou « ratées », publiés dans *Mémoire de la chambre jaune*. Il a publié ses réflexions de peintre et ses souvenirs autobiographiques dans ses *Carnets* et son *Journal d'un peintre*.

Choses vues en mai, 1969

Acrylique sur toile

275 x 225 cm ; 275 x 425 cm ;

275 x 225 cm

Drapeaux rouges et noirs, brasier, pavés, éléments de mobilier urbain entassés comme pour constituer une barricade : c'est à mai 1968 que le peintre veut, avec cet imposant triptyque, consacrer un monument.

Après le prologue de Nanterre, l'agitation s'est transportée, à partir du 3 mai, dans le Quartier latin, et, dans la nuit du 10 au 11 mai, de violents affrontements opposent les étudiants aux forces de l'ordre. Les combats font environ quatre cents blessés, et Paris en porte quelque temps les stigmates.

L'œuvre de Jean Hélion pourrait être une évocation de cet épisode dramatique. L'artiste est très impliqué dans les événements de mai. Son *Journal* dit clairement sa sympathie pour le mouvement. À la fois acteur et spectateur, le peintre participe à divers rassemblements, fréquente la Sorbonne et des usines en grève. Contrairement à ce que suggère son titre (assez hugolien), *Choses vues en mai* ne saurait être assimilé à une quelconque peinture de reportage. D'une part, Hélion a d'autres sources d'inspiration : les fêtes nocturnes auxquelles il a participé pendant l'été 1966 à Belle-Île, mais aussi le cirque, reflet grave et parodique du spectacle de la vie. D'autre part, le hiératisme des personnages aux contours soulignés et aux visages sans regard, la répartition des différents groupes (révoltés à gauche et gardiens de l'ordre à droite) confèrent à l'œuvre une dimension symbolique que soulignent encore les quatre couleurs dominantes (rouge et noir des étudiants contestataires, bleu, blanc et rouge du drapeau français).

C'est à une femme qu'il revient de représenter la République conservatrice : allégorie « cabassière » porteuse de drapeaux tricolores au sein du groupe des partisans de l'ordre. Portée sur les épaules de l'un des manifestants, une jeune fille court vêtue symbolise, en revanche, les forces d'émancipation dont mai 1968 est l'expression. Bien présentes au cœur des manifestations étudiantes et des grèves, les femmes ne participent guère alors aux débats. Mais les « événements » ébranlent la société et contribuent fortement à l'évolution des mentalités. Et c'est dans le sillage de mai 1968 que se situe, en même temps que la radicalisation des revendications féministes, l'essor du féminisme porté par le M.L.F. (Mouvement de libération des femmes), dont la première assemblée générale a lieu en octobre 1970. Le milieu des années 1970 voit la création pour la journaliste Françoise Giroud d'un secrétariat d'État à la Condition féminine (1974) et une femme, Simone Veil, ministre de la Santé, fait voter une loi légalisant l'interruption volontaire de grossesse (1975).

Le feu au nu, 1983

Acrylique sur toile, 148 x 100 cm

Il écrit à André Chastel en 1979 : « Le Réel est une masse d'être et de choses que je questionne de toutes les façons : par le sentiment et la sensation ; par l'idée et la réflexion ; par le rêve et le songe... » .

Dans ce tableau, une femme, vue de dos, se tient courbée, un genou posé sur une chaise, les deux mains appuyées sur le dossier. Les formes soulignent les rondeurs féminines, fesses, sein, épaules, avec exagération, réduisant la tête qu'alourdit une longue chevelure à sa plus simple expression.

Le nu est par excellence le sujet qui confronte l'artiste à son modèle dans l'intimité de son atelier. Héliou traite souvent ce thème en confrontant à ses modèles nus des hommes habillés. Il s'essaie même des poses et une facture plus académiques, inspirées des odalisques de Delacroix ou d'Ingres dans les années 50.

Cependant, Héliou opère une prise de possession du réel qui ne relève pas du réalisme. Le nu est recouvert d'un ton violet et cerné d'une forte ligne noire. Palette aux couleurs acidulées, simplification des formes offrent un savant dosage d'abstraction et de réalité. Le feu se réduit à deux taches rouge et verte, couleurs complémentaires, le corps violet devient rose dans le miroir, comme par magie.

Il met en scène un ensemble de signes visuels qui se répondent dans la toile. Lignes et couleurs se répartissent et donnent le rythme de son œuvre. Un peu plus loin, au-dessus d'une cheminée dans laquelle brûlent des bûches et se répand de la cendre, se découvre un miroir qui réfléchit un fragment du corps de la femme.

Le tableau met en scène une suite de cadrages qui délimitent des espaces et des champs de vision différents : corps de la femme coupé par les bords de la toile, corps fragmenté par le cadre du miroir et manteau rectangulaire de la cheminée.

Dans les années 80, Héliou perd peu à peu la vue. Le 14 décembre 1982, il écrit : « Je n'ai plus que 2/10 dans un œil. Rien dans l'autre. Alors je peins pour voir clair. » Sentant sa vue décliner, il abandonne le détail au profit de l'ensemble, introduit des rapports chromatiques audacieux pour composer de nouvelles « phrases » oniriques et métaphoriques à partir de l'observation de la réalité.

Cependant, Héliou fait naître ici un sourire en suggérant par le titre et la posture de la femme une autre interprétation que la seule vision du nu se chauffant. Le regard est doublement piégé par l'image dans le miroir et par le titre qui ne laisse aucune ambiguïté. Ce jeu de mots est un clin d'œil à un autre artiste, Marcel Duchamp, dont il reprend l'idée d'un titre à double lecture qui laisse entrevoir une dimension érotique (cf. Le ready-made avec la *Joconde* porte le titre provoquant de L.H.O.O.Q.).

À propos d'un de ses ready-made, *Roue de bicyclette*, Marcel Duchamp disait apprécier particulièrement le mouvement de cette roue fixée sur un tabouret, parce qu'il était, selon lui, aussi fascinant que celui des flammes dans un feu de cheminée... Observateur attentif de la réalité et peintre avant tout, Héliou préfère, sans nul doute, les rondeurs de son modèle.

Tamara de Lempicka (Varsovie, 1898 - Cuernavaca au Mexique, 1980)

Tamara de Lempicka est en 1898, à Varsovie, dans une famille aisée. En 1914, elle s'installe à Saint-Pétersbourg pour apprendre la peinture et s'éprend de Tadeusz Lempicki, un jeune avocat russe qu'elle épouse en 1916. Sa fille Kizette, qui naît de leur union, est l'un des sujets de prédilection de l'artiste.

En 1918, ils fuient la Révolution russe et s'installent à Paris. Elle décide de devenir peintre et étudie la peinture à l'Académie de la Grande Chaumière auprès de Maurice Denis et d'André Lhote, dont elle retient. Dès 1923, elle participe à de nombreuses expositions collectives et personnelles. En 1925, la première exposition Art Déco a lieu à Paris. Elle s'inscrit dans cette tendance stylistique qui s'applique non seulement aux arts dits mineurs, mais aussi à l'architecture, à la sculpture et à la peinture. Lempicka, qui fréquente assidûment les milieux chics de Montparnasse, devient la portraitiste attitrée de l'élite riche et distinguée de l'entre-deux-guerres, qui lui assure de nombreuses commandes.

Sa peinture à la facture lisse et froide, mais aux couleurs vives et lumineuses, reprend des formules stylistiques empruntées au cubisme d'André Lhote et au "tubisme" de Fernand Léger. Son dessin précis, le respect du modèle et la géométrisation des formes répondent de fait aux attentes d'une clientèle en quête d'une peinture plus moderne. Elle s'inspire aussi des œuvres des peintres maniéristes italiens ou d'Ingres, dont elle reprend, dans ses nus féminins érotiques, les poses contorsionnées et les déformations corporelles.

Lempicka cultive consciemment ce style, mélange d'ancien et de moderne, de rigueur technique et de séduction érotique, pour se distinguer des autres peintres Art Déco à la mode: « Je fus la première femme à faire des peintures claires et telle fut l'origine de mon succès. Parmi une centaine de toiles, on reconnaît toujours la mienne. Et les galeries se mirent à m'exposer dans les meilleures salles, toujours au centre, parce que ma peinture était attirante. Elle était nette, achevée. »

L'artiste ne peut être dissociée de l'image de la femme fatale émancipée ou de l'image ambiguë de la garçonne des années folles qu'elle incarne par son mode de vie mondain et extravagant et qu'elle traduit dans ses portraits de femmes à la beauté froide et troublante.

En 1938, elle s'établit aux États-Unis avec son second mari, le baron Raoul Kuffner, riche industriel et collectionneur de ses œuvres de longue date. Mais son vif succès des années 20 et 30 ne trouve pas de prolongement. Les commandes s'étiolent et la scène artistique américaine se tourne déjà vers l'abstraction. Elle décide de ne plus exposer, après une ultime rétrospective à New York et à Paris en 1961.

Dans les années 60, Tamara de Lempicka part vivre définitivement à Cuernavaca au Mexique. Après sa mort en 1980, ses cendres sont dispersées au-dessus du volcan Popocatepelt, selon ses derniers vœux.

Saint Moritz, 1929

Huile sur bois, 35 x 27 cm

Lempicka représente un portrait de femme dans un paysage enneigé. Il s'agit de Saint Moritz, village de montagne suisse, à la pointe du tourisme hivernal, qui connut un formidable développement dès le début du XX^e siècle (Site des Jeux Olympiques d'hiver en 1928). Il devient le rendez-vous privilégié des nantis dans les années 20 et 30 qui viennent y pratiquer le ski. Ce site est seulement évoqué par quelques sommets blancs aux lignes anguleuses, traités par plans et des empâtements rares chez Lempicka, un chalet et quelques sapins perdus dans le paysage.

Dans ces années où s'affirme l'émancipation de la femme après la Première Guerre mondiale, le corps se désentrave, les femmes abandonnent le corset. La pratique de sports comme la natation, le tennis, le golf, la bicyclette, impose la création de vêtements mieux adaptés. Les tenues sportives en maille font leur apparition. Ici, le modèle porte un épais chandail à col roulé et de longs gants de laine assortis, et prend appui sur son bâton de ski dans un moment de pause.

Toute l'attention se concentre sur la jeune femme, certainement une amie proche de l'artiste représentée dans d'autres portraits. Légèrement décentrée sur la gauche et coupée dans un cadre resserré, elle occupe presque tout le premier plan que vient compléter la signature de l'artiste à droite.

Son visage, dominé par de grands yeux aux longs cils, maquillés, qui regardent hors cadre, est tourné vers le haut. Les paupières lourdement ombrées sont encadrées par des sourcils nets et précis. Les cheveux de jais, auréolés par le dégradé gris du ciel sont coupés court et rejetés en arrière, dégageant un front bombé et lisse. Sa bouche aux lèvres sensuelles est mise en valeur par un rouge à lèvres vif qui fait écho au bel aplat rouge du pull-over.

La construction de la figure est sculpturale : arêtes du nez et courbes du front, des lèvres, des yeux et des joues sont modelées par des zones d'ombre et de lumière nettement tranchées. La présence du corps aux volumes prononcés est monumentale : les épaules larges basculent sur un axe oblique, les mains gantées aux formes simplifiées soulignent l'attitude imposante et élégante du modèle.

Peu de couleurs - rouge, noir, blanc et gris -, un dessin précis et architecturé, un modèle féminin aux allures de mannequin, construisent une image séduisante à laquelle la directrice du magazine allemand, *Die Dame*, a été sensible. Plusieurs peintures lui sont commandées pour illustrer la couverture de cette revue féminine. Ce tableau est reproduit pour le numéro de décembre 1929. Il en a été de même pour son célèbre *Autoportrait* peint en 1925, où Lempicka se représente seule au volant d'une Bugatti verte, autre image symbolique de l'émancipation de la femme.

André Lhote (Bordeaux, 1885 - Paris, 1962)

Initié à la sculpture sur bois dans l'atelier de son père dès l'âge de 12 ans, André Lhote étudie les arts décoratifs à l'École des beaux-arts de Bordeaux, sa ville natale. En 1905, il abandonne la sculpture pour la peinture.

Fasciné par l'œuvre de Paul Cézanne, il adhère au cubisme en 1912. Il expose aux premières manifestations cubistes et participe au groupe de la *Section d'or* qui rassemble Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp, Albert Gleizes et Jean Metzinger pour constituer un courant distinct du cubisme des pionniers, Braque et Picasso. Il se distingue cependant par son refus de rompre avec la vision classique des sujets - nu, figure et nature morte. Il les maintient dans un cubisme assagi, gardant ses distances avec l'abstraction et les innovations

cubistes. Il fait référence passagèrement au primitivisme, qu'il intègre dans des vues de ville et de campagne géométriquement très structurées.

Pédagogue et écrivain, il a professé dans de nombreuses académies avant la création de sa propre académie à Montparnasse, la Grande Chaumière en 1921. Des peintres tels que Tamara de Lempicka ou Aurélie Nemours, et des photographes, tels que William Klein ou Henri Cartier-Bresson y ont suivi une formation. Ses écrits théoriques et pédagogiques qui s'appuient sur son expérience de peintre et de professeur, sont rassemblés dans deux traités, le *Traité du paysage* (1939) et le *Traité de la Figure* (1950). Il a également longtemps assumé la critique d'art dans la *Nouvelle revue française (NRF)*.

André Lhote n'a jamais cessé d'associer le terme de "décoratif" à l'art, l'exaltant même jusqu'à concevoir la peinture murale comme la plus haute expression de son ambition. Vers la fin de sa vie, il conduit des projets de décoration, notamment des peintures murales à la faculté de médecine de Bordeaux en 1957.

Nu assis, 1913-1915

Huile sur toile, 81,5 x 60 cm

Le modèle représenté est une femme nue, assise, tournée de trois-quarts. Les buste, bras et jambes, ainsi que les mains posées sur le siège, sont placés sur des plans différents. L'intervention des ombres renforce cette perspective illusionniste que Lhote ne renonce pas à suggérer. Quelques éléments partiellement dessinés organisent le décor composé de tentures, coussins, carafe et mouleure.

Il n'aboutit pas à l'espace bidimensionnel, véritable remise en question de la perspective traditionnelle dans les œuvres cubistes de Braque et Picasso.

Lhote s'applique à traiter son sujet en retenant des conceptions cubistes plus modérées. Le dessin est d'abord simplifié. Les formes naturalistes sont interprétées par le dessin géométrique. Les lignes disparaissent au profit d'aplats colorés. Certaines parties du corps sont peintes de la même couleur que le fond. Le rose de la chair se juxtapose aux bleu, brun et vert du décor. Le corps se confond parfois avec le décor. Les plages colorées en nombre réduit ne tiennent plus compte des limites des formes et se répartissent de manière équilibrée sur la surface du tableau, structurée en forme de trame et renforcent l'idée de fragments qui s'encastrent.

Le visage du modèle se définit par la juxtaposition de deux aplats, noir et vert. Le noir construit un lien entre les fragments. Il est tour à tour ligne, contour, ombre, fond obscur, cheveux et pubis du modèle, plein et vide.

Lhote traite chaque forme, personnage ou objets, comme un élément décoratif sobrement stylisé. Couleurs, lignes courbes et droites créent un rythme plastique tendant vers l'abstraction bien que le sujet conserve toujours une place centrale dans l'œuvre de Lhote. Il développe dans ce nu une conception personnelle du cubisme, mélange rassurant de tradition et de modernité.

Henri Michel-Lévy (Paris 1844 - Paris, 1914)

Élève de Barrias et de Vollon, Henri Michel-Lévy fait ses débuts au Salon en 1879. Ses contemporains lui reconnaissent un certain talent académique puisqu'il remporte mentions et médailles de 1880 à 1889. Cependant, la postérité n'a pas retenu beaucoup d'éléments sur son œuvre et sa biographie. C'est à la générosité de la veuve de l'artiste, que le musée des Beaux-Arts d'Orléans doit le tableau exposé aujourd'hui dans les salles du XIX^e siècle.

La nourrice, Salon de 1877

Huile sur toile, 121 x 95 cm



Au XVIII^e siècle les citadins, toutes couches sociales confondues, mettent généralement leurs bébés en nourrice à la campagne. Malheureusement les conditions d'hygiène dans les familles d'accueil sont souvent déplorables et entraînent une forte mortalité dans les deux premières années (25 à 30 % des bébés ne survivent pas).

Alertées par les médecins, les familles de la bourgeoisie font alors appel, le plus souvent, à une nourrice à domicile. À la fin du XVIII^e siècle, de nombreux bureaux de nourrices établis en ville gèrent le recrutement de ce personnel très spécialisé. La nourrice à domicile devient un élément de confort bourgeois et un signe extérieur de richesse.

Au XIX^e siècle, l'usage du biberon entraîne le déclin de l'industrie nourricière, mais le marché se maintient cependant jusqu'à la Première Guerre mondiale, notamment

dans la haute bourgeoisie. Les familles fortunées continuent à s'attacher les services d'une nourrice à domicile qui s'occupe à plein temps des enfants durant les premières années de leur vie. Le lien affectif qui s'instaure alors entre la nourrice et le bébé est souvent très solide et perdure au-delà de la petite enfance.

La jeune femme, qui fait partie du personnel de maison, est non seulement logée et nourrie par ses employeurs mais également habillée de pied en cap : son apparence extérieure doit faire foi de l'opulence de la famille lorsqu'elle promène l'enfant dans le quartier.

Tout cela apparaît en filigrane dans le tableau qui nous intéresse ici. Un réalisme empreint de tendresse et de simplicité préside à cette scène, plutôt banale en cette fin de XIX^e siècle : une jeune femme donnant le sein à un nourrisson. Réaliste grâce au format, assez important pour restituer les personnages quasiment à l'échelle 1/1. Réaliste aussi la pose de la jeune femme, assise et vue de trois-quarts, dévoilant son sein droit offert au nourrisson. Réalisme encore, dans le traitement minutieux des deux visages et celui des tissus raffinés dont sont vêtus le bébé et sa nourrice.

Beaucoup de tendresse émane de l'attitude calme, douce et attentive de la jeune femme dont le regard est fixé sur le tout-petit qui tète, les yeux mi-clos, et qu'elle maintient délicatement sur son bras droit.

Cette impression est renforcée par les couleurs aux tons rompus qui donnent une ambiance douce et feutrée. Pas de lumière directe ni violente : la scène est éclairée par le camaïeu lumineux des dentelles blanches de la robe du bébé et par le jaune d'or du large ruban soyeux ornant la coiffe de la nourrice.

Aucun autre personnage, aucun animal même, ne vient troubler la sérénité du lieu. La touche floue du décor accentue cet effet de calme, de douceur et d'intimité.

Si cette scène se déroulait dans un intérieur bourgeois, le spectateur pourrait se sentir intrus et, même, à la limite du voyeurisme. Mais l'artiste a pris soin de placer les deux personnages dans un cadre de verdure qui évoque un jardin ou un parc ouvert au public. Nous pouvons ainsi « passer » discrètement, sans troubler la quiétude de la jeune femme et du nourrisson.

Jean-Baptiste Perronneau (Paris, 1715 - Amsterdam, 1783)

Perronneau est l'élève de Natoire et de Cars. Il commence par être graveur avant de devenir l'un des grands portraitistes du XVIII^e siècle.

Agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis académicien en 1753, il excelle dans le pastel, et, déjà, ses contemporains le comparent à Maurice Quentin de La Tour. Mais c'est ce dernier qui a la préférence de la cour. Perronneau est donc contraint de voyager à la rencontre de sa clientèle provinciale ou étrangère. Il effectue ainsi plusieurs séjours à Orléans, où son condisciple Aignan-Thomas Desfriches le reçoit volontiers et lui fait connaître les grandes familles de négociants et raffineurs anoblis. Les Pinchinat, Michel, Miron, Tassin et Raguenet deviennent donc ses modèles.

Parmi les pastels présentés au musée, signalons, outre le portrait de Mademoiselle Pinchinat, ceux de plusieurs femmes de la bonne société : Madame Anne Catherine Chevotet (1751), Madame Elisabeth Victoire Michel de Grilleau (vers 1751), Madeleine Tourolle, née Nérot (Salon de 1763), Madame Fuet (1766).

Maître dans l'art de saisir la vérité psychologique de ses modèles, Perronneau est aussi bon peintre que pastelliste. En témoignent deux peintures conservées au musée, les portraits de l'ingénieur Robert Soyer et du juriconsulte Daniel Jousse.

Portrait de Mademoiselle Félicité Pinchinat en Diane, 1765

Pastel, 76 x 61 cm



Exécuté en juillet 1765, comme le précise une inscription au dos, de la main de l'artiste, le portrait de mademoiselle Pinchinat nous présente une très jeune fille de quinze ans. Et c'est probablement la jeunesse du modèle qui frappe d'abord, une jeunesse, une fraîcheur que viennent souligner les attributs de Diane : le croissant de lune qui scintille dans ses cheveux légèrement poudrés et l'arc à peine retenu par sa main gauche. On sait, en effet, que la déesse romaine a été identifiée à l'Artémis des Grecs, qui resta vierge et éternellement jeune.

Les perles sont également symboles de pureté. Leur lumineuse blancheur met en outre en valeur la délicate carnation du visage, les lignes souples du cou et de la gorge, les fines attaches du modèle. Front haut, regard froid et altier, bouche médiocrement expressive, elle est vêtue d'un « corps » mordoré et d'un manteau bleu. C'est une Diane de cour qui prend des allures de princesse.

Son père, né en Provence, a abjuré le calvinisme en 1737, avant d'épouser, en 1741 la fille d'un « marchand bourgeois d'Orléans » qui possède une raffinerie. À la mort de sa belle-mère, en 1752, il est devenu propriétaire

d'un quart de la raffinerie. Il en possède la moitié l'année suivante. Ce portrait est peint au château de La Fontaine, agréable propriété des bords du Loiret achetée par un de ses oncles, Ignace Seurrat, négociant à Marseille. Les Pinchinat y reçoivent le patriciat orléanais, et le père d'Élisabeth Félicité, qui s'intitule « négociant » à partir de 1750, rêve de devenir noble, ce à quoi il parviendra en achetant une charge de conseiller secrétaire du roi.

Le portrait de mademoiselle Pinchinat permet de s'interroger sur deux aspects essentiels de la condition de la femme au XVIII^e siècle : l'âge au mariage et la maternité.

Élisabeth Félicité Pinchinat appartient à un milieu où les filles se marient (ou sont mariées) très tôt. Sa sœur aînée, Madeleine Avoye, n'a que seize ans et demi quand elle épouse, en octobre 1759, le fils d'un négociant orléanais, Pierre François Colas des Francs. Elle n'a pas dix-huit ans quand elle donne le jour, en février 1761, à son premier enfant. De même, sa sœur cadette n'a pas dix-huit ans quand elle épouse Jean Clément Michel, en février 1773. Née le 18 février 1750, Elisabeth Félicité n'a pas dix-huit ans quand elle épouse, le 14 novembre 1767, son cousin issu de germain Joseph Robert Seurrat, écuyer seigneur de Guilleville, futur maire d'Orléans.

Mariée très jeune, Madame de Guilleville, signe de l'évolution démographique qui s'opère dans le cours du XVIII^e siècle, n'a cependant pas autant d'enfants que sa mère, laquelle en avait eu moins que la grand-mère Madeleine Deloynes : douze enfants repérés pour cette dernière, huit pour les époux Pinchinat, cinq au foyer des Seurrat de Guilleville. Quatre de ces enfants meurent jeunes. Seule survit la dernière fille, Aglaé Élisabeth, née en 1782.

James Pradier (Genève, 1790 - Bougival, 1852)

Jean-Jacques Pradier est né à Genève en 1790. Il se fait tôt appeler James Pradier suivant une anglomanie fréquente à l'époque. Il entre à l'âge de 14 ans à l'École publique de dessin. En 1807, il rejoint à Paris son frère, le graveur Charles-Simon Pradier et travaille dans l'atelier du sculpteur Frédéric Lemot avant d'entrer dans la classe de celui-ci à l'École des beaux-arts.

Il remporte le Prix de Rome de sculpture en 1813 et devient pensionnaire de l'Académie de France à Rome de 1814 à 1818. Il débute une belle carrière dès 1819 dans la lignée des grands maîtres néo-classiques. En 1827, James Pradier est nommé membre de l'Académie des Beaux-Arts et professeur de sculpture à l'École des beaux-arts. Surnommé « le dernier des Grecs », il devient le sculpteur le plus renommé du règne de Louis-Philippe.

Particulièrement apprécié de son temps, il reçoit de nombreuses commandes publiques prestigieuses pour la réalisation d'œuvres monumentales comme le décor de l'Arc de Triomphe (1829 et 1834), les deux statues de villes, *Lille* et *Strasbourg* de la place de la Concorde (1838) ou *Les Douze Victoires* (1843-1852) du tombeau de Napoléon I^{er} aux Invalides. En 1830, il reçoit la commande de la statue en bronze de Jean-Jacques Rousseau sur l'île des Barques (aujourd'hui île Rousseau), son œuvre majeure à Genève, qui est inaugurée en 1835.

Il exprime pleinement son talent de sculpteur dans ses statues féminines d'une élégance et d'une sensualité un peu froide, héritées des canons antiques. Sa longue série de figures féminines, baigneuses ou odalisques, allégories ou déesses se prolonge avec un égal succès jusqu'à la *Sapho* de 1852. Il produit aussi de nombreuses statuette plus libres, où il représente des femmes qui enlèvent chemise ou bas en abandonnant le prétexte mythologique. Cette touche romantique valut à son groupe en marbre intitulé *Satyre et Bacchante*, exposé au Salon de 1834, de déclencher une telle polémique que le gouvernement de Louis Philippe refusa de l'acquiescer.

Ami d'Alfred de Musset, Victor Hugo et Théophile Gautier, Pradier fréquente le Tout-Paris qui se presse dans son atelier. En 1825, il débute une liaison avec Juliette Drouet dont il aura une fille, Claire. Leur liaison se termine en 1833 lorsque Juliette Drouet s'éprend de Victor Hugo.

Sculpteur adulé de son vivant, il tombe cependant dans l'oubli après sa mort. Il est inhumé au cimetière parisien du Père-Lachaise.

Vénus surprise au bain, 1829

Marbre, hauteur : 182 cm



Vénus, le corps nu incliné, tient d'une main une draperie. Son autre main est ouverte à la hauteur des seins. La jambe gauche est posée sur une tortue. Ce symbole de longévité est aussi signe de retenue et de pudeur qui sied aux femmes. Plutarque précise ceci dans *Isis et Osiris* : « A l'image de Vénus, en la Ville d'Elide, est une tortue pour donner à entendre que les filles ont besoin d'être soigneusement gardées et les femmes mariées se doivent tenir en la maison et garder le silence ». La tortue est l'attribut qui désigne Vénus sans équivoque, bien qu'elle soit discrètement glissée sous son pied.

Cette statue taillée dans une colonne de marbre antique de Paros s'inspire des Vénus de l'Antiquité comme la *Vénus Médicis* qui tente de cacher son corps nu de ses mains, ou la *Vénus de Milo*, exhumée en 1820. Il l'interprète ici à la manière des sculpteurs néoclassiques, en reprenant les proportions et les arrondis gracieux des statues de la Grèce antique, ainsi que l'expression d'une chaste nudité que seule une déesse pouvait incarner. Vénus surprise nue à son insu fait référence à la déesse anadyomène, c'est-à-dire sortant de l'eau. Le moment de sa toilette justifie qu'elle se montre ainsi. Elle ne manifeste aucune gêne et ne cherche pas à voiler sa nudité de ses mains.

Son attitude courbée est faite pour mettre en valeur la grâce et l'harmonie de toutes les formes de son corps quel que soit le point de vue du spectateur. Gestes et attitude entraînent le corps dans un mouvement naturel. Le visage peu expressif reste cependant hiératique.

Sa parfaite beauté tient à la fermeté de son corps musclé et souple, des seins ronds haut placés et des fesses prolongeant harmonieusement la courbure du dos. Le derme est rendu lisse par le polissage du marbre qui simule la douceur d'une peau au grain délicat. Le plissé du drapé, par contraste plus lourd, souligne la perfection des lignes de ce corps.

Cette image de Vénus tire sa noblesse de l'association de la pudeur et de la beauté. De plus, la référence à l'art antique lui donne une dimension atemporelle.

Bernard Rancillac (Paris, 1931)

Bernard Rancillac expose à partir de 1956 à Paris et participe régulièrement au *Salon de la jeune peinture* ainsi qu'au *Salon des réalités nouvelles*. Un contrat passé avec un collectionneur lui permet de se consacrer à temps plein à la peinture. Ses premières œuvres s'apparentent à l'abstraction. Remarqué par la critique, il n'en abandonne pas moins l'abstraction au profit de ce qu'on appellera plus tard la Nouvelle Figuration.

En 1964, avec le critique d'art, Gérald Gassiot-Talabot et les peintres Hervé Télémaque et Peter Foldès, il organise l'exposition *Mythologies quotidiennes* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Rancillac devient avec Télémaque l'un des artistes fondateurs de la *Figuration narrative*, terme retenu par la critique de l'époque qui considère ce mouvement comme une alternative à l'art abstrait qui domine alors la scène artistique et une réponse européenne au Pop' Art américain. Elle est suivie d'une seconde exposition à laquelle participe Rancillac, *Mythologies quotidiennes II* en 1977.

Dans ses premières œuvres figuratives, Rancillac s'inspire des cartoons et des principes narratifs de la bande dessinée (série *Walt Disney* en 1965 ; exposition *Bande dessinée et figuration narrative* au Musée des arts décoratifs en 1967).

Fin 1965, il recourt à l'épiscope pour reporter les images sur la toile. Dans les années soixante, le contenu social et politique de ses toiles est de plus en plus affirmé (*Le monde en question*, à l'ARC en 1967 ; *L'année 1966*, présentée en 1967 et préfacée par le sociologue Pierre Bourdieu). Il évoque de manière explicite la guerre du Vietnam, la révolution culturelle en Chine, les dictatures en place. Rancillac se sert d'une ou deux images initiales, de préférence médiatisée - images de la presse, de la publicité ou de la télévision - pour en fabriquer une autre, peinte à l'acrylique sur une toile. Souvent interprétées avec des aplats aux couleurs vives et attrayantes comme des affiches, ses peintures se confrontent de manière critique à ces images multiples.

Pendant les événements de mai 68, il participe activement à l'Atelier populaire de l'École des beaux-arts où il réalise plusieurs affiches dont celle au slogan devenu célèbre : *Nous sommes tous des Juifs et des Allemands*.

D'autres thèmes sont venus nourrir sa peinture : le jazz, avec une série de plusieurs tableaux (*Cecil Taylor*, 1967, *BB King*, 1972, *Janis Choplin*, 1974, et l'exceptionnel *Diana Ross*, 1974), le sport et le cinéma. Sa série *Cinémonde* est une reprise des photographies de stars en couverture d'une revue de cinéma d'après-guerre.

Outre les stars féminines du cinéma hollywoodien, il consacre une série à la représentation de femmes exposées nues dans leur quotidien. Dans *La Vénus de Malakoff* en 2001, il confronte les points de vue extrêmes en juxtaposant une femme nue et une femme entièrement voilée.

Cependant, ses toiles plus récentes comme *La jeune égorgée* (1998), *Code-barres Algérie* (1999) puisent dans des images tragiques médiatisées par la presse et la télévision et renouent avec une peinture plus engagée.

Cinémonde n°7, Ann Sheridan, 1984

Acrylique sur toile, 162 x 114 cm

Dans les années 80, Rancillac travaille à partir de couvertures des années 40 de la revue de cinéma *Cinémonde*. Pour cela, il projette et agrandit l'image à l'aide d'un épiscope et en relève les contours sur une toile. Il élimine les textes et ne conserve que le titre du journal *Cinémonde* et la photographie du ou des modèles. Il sélectionne le

plus souvent des modèles féminins, stars de cette époque, dont les images ont inondé la presse et la publicité, comme celles d'Ann Sheridan.

Ann Sheridan, Clara Lou Sheridan de son nom d'origine, est, à ses débuts, une simple starlette sans envergure. Les studios tout puissants de la Warner Bros repèrent cette jolie rousse qui ressemble à Rita Hayworth et en font une de leurs actrices vedettes : elle donne la réplique à Humphrey Bogart dans *Rendez-vous à minuit* (Lewis Seiler, 1940), à Cary Grant dans *Allez coucher ailleurs* (Hawks, 1949), fait la tête d'affiche de nombreux films, et son image de sex-appeal est largement médiatisée dans la presse mondiale et la publicité. Portée par ses succès cinématographiques et sa popularité, elle vit quelques heures de gloire dans les années quarante. En 1948, juste après sa prestation au côté d'Errol Flynn dans *La Rivière d'argent* (Raoul Walsh), elle décide de devenir une actrice indépendante, mais sans grand succès. À partir des années 1950, elle ne joue plus que pour la télévision et le théâtre.

Le visage, cadré de près, vu en plongée, souligne le regard alangui et le sourire stéréotypé de l'actrice. Elle est, à l'image de toutes les stars de cette époque, à la fois attirante et inaccessible. Les ressorts de sa beauté sont calqués sur des modèles types. Ces critères que les industries cinématographiques et cosmétiques ont largement exploités sont identifiables ici : la blancheur des dents, l'éclat des yeux et de la bouche maquillés, des cheveux bien ordonnés. « La star est prisonnière de la gloire (...) La star est entièrement contaminée par son image et se doit de mener une vie cinématographique. » (cf. Edgar Morin, *Les Stars*, 1957).

Dans cette série, Rancillac se conforme aux couleurs et au modelé de la photographie initiale. Agrandi au format d'une affiche, le portrait surprend par son étrangeté. L'actrice tient dans ses mains une boule de cristal, comme si elle invitait le spectateur à lire l'avenir. Ce visage devient un masque au rictus figé et inquiétant. Rancillac interroge ici les pouvoirs de séduction de l'image jusque dans ses retranchements les moins avouables: illusion, fascination et ensorcellement. « Mon affaire, dit Rancillac, c'est d'obliger les gens à regarder. Ce qui m'intéresse, c'est le regard. »

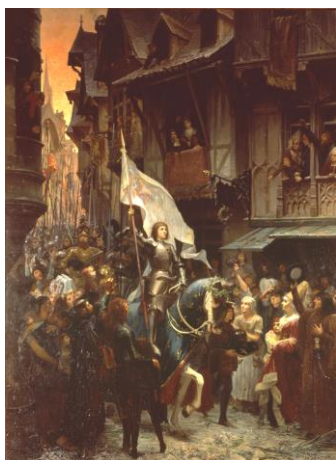
En explorant cette lisière entre la photographie et la peinture, il donne à voir, avec plus d'acuité, les images multiples et reproductibles que construit et véhicule toute société et qui alimentent les mythes et l'imaginaire de son époque.

Jean-Jacques Scherrer (Lutterbach, 1855 – Paris, 1916)

Élève de Cabanel, Barrias et Cavelier, il débute au Salon de 1877 et devient sociétaire des Artistes français en 1884. Il est surtout connu comme peintre d'histoire (*Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, *Robespierre*, *Marat et Danton au cabaret de la rue du Paon*, *Jeunesse de Frédéric le Grand*) et comme portraitiste (*Portraits d'Isaac Schlumberger et de Daniel Dollfus-Ausset*), mais on lui doit aussi des scènes de genre et des natures mortes. Le musée de Mulhouse conserve plusieurs de ses œuvres.

Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans, 1887

Huile sur toile, 500 x 374 cm



Après la défaite de 1871, après la perte de l'Alsace et d'une partie de la Lorraine, Jeanne d'Arc va prendre valeur de symbole. Née dans un village lorrain, celle que Michelet a présentée comme une « sainte au regard de la patrie » devient une figure de la revanche. À travers la Pucelle d'Orléans, c'est la France combattante et victorieuse qui est célébrée. La gauche anticléricale et la droite cléricale la revendiquent également. La première la présente comme une fille du peuple exploitée par les élites, la seconde souligne sa fidélité à l'Église. Un groupe de républicains – autour de Joseph Fabre – souhaite l'institution d'une fête nationale de Jeanne d'Arc. Les catholiques font, quant à eux, construire une basilique à Domremy, et, en juillet 1887, *La Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* de Gounod est créée à Reims en présence de vingt évêques et de plus de 10 000 personnes. C'est dire que Jeanne d'Arc est alors un sujet d'actualité. Le critique Albert Wolf n'écrit-il pas qu'une des particularités du Salon de 1887 « est que Jeanne d'Arc y relève la tête dans des proportions inquiétantes » ?

C'est à ce Salon que Jean-Jacques Scherrer présente sa Jeanne d'Arc, œuvre qui, malgré sa date, se rattache au style troubadour de l'époque de Louis-Philippe 1^{er}. Peu soucieux d'exactitude historique, le peintre s'est surtout attaché à donner une image pittoresque du Moyen-Âge : une rue étroite et tortueuse (alors que la rue de Bourgogne, ancien decumanus de la cité gallo-romaine est rectiligne), des maisons à pans de bois et étages en

encorbellement, des costumes qui illustrent la diversité des conditions sociales dans une foule au premier rang de laquelle une femme du peuple côtoie une bourgeoise au vêtement doublé d'hermine et au monumental hennin.

Suivie du dense cortège de ses compagnons d'armes, précédée d'un page qui porte son casque sur un coussin fleurdelisé, Jeanne, au centre de la composition, avance dans une rue jonchée de branchages, montée sur un cheval blanc dont le riche caparaçon est également aux armes de France. Son armure rutilante et sa bannière d'une éclatante blancheur attirent l'attention et captent la lumière. À la joie des Orléanais se mêlent une admiration et une reconnaissance qui semblent parfois confiner à la dévotion. Tous les regards de la foule sont tournés vers l'héroïne, alors que celui de Jeanne paraît tourné vers le ciel, avec lequel l'artiste a pu vouloir suggérer une relation privilégiée, impression qu'accentue la préférence accordée aux verticales (hampe de l'étendard, forêt des lances, hautes maisons à toits pentus et bras levés des hommes qui l'acclament).

Joris Van Schooten (Leyde, 1587 – Leyde, 1651)

Proche du grand portraitiste Jansz Van Mierevelt, Joris Van Schooten est actif à Leyde dans la première moitié du XVII^e siècle. Sa manière est beaucoup moins raffinée, notamment dans le traitement des étoffes et les détails du costume, que celle de l'illustre peintre dont il est un des émules.

Portrait d'une jeune femme de la famille Warmond, de Leyde, à l'âge de 31 ans, vers 1610

Huile sur bois, 109,5 x 76 cm



Ce portrait peint à l'huile sur bois, est empreint de la rigueur solennelle qui était de mise au début du XVII^e siècle dans la société hollandaise.

Le blason de la famille Warmond, d'or et de gueules de lion, coupé d'un lambel d'argent, est bien visible en haut et à droite de la toile. Une inscription sous le blason, AETA 31, indique clairement l'âge de la jeune femme.

C'est donc bien son appartenance à une famille aristocratique de Leyde qui prévaut ici, et non la vérité psychologique d'un portrait sans doute destiné à rejoindre la galerie de la demeure familiale, à moins qu'il ne fasse le pendant de celui de l'époux, dans une des salles de réception.

Représentée à mi-corps, la tête légèrement tournée vers le spectateur, cette femme présente un visage lisse à peine éclairé par un léger sourire figé. Elle est vêtue d'un corsage de velours lie-de-vin, orné d'une profusion de petits boutons et de

broderies d'or. Elle porte également, une jupe et un mantelet noirs qui se confondent presque avec le fond, lui-même très sombre.

Son maintien, très digne, est renforcé par le port d'une large collerette blanche à tuyaux, fortement amidonnée. Ses cheveux bruns sont strictement tirés en arrière et se devinent à peine sous la coiffe, elle-même bordée d'une large dentelle empesée. On retrouve cette luxueuse dentelle sur les hautes manchettes du corsage.

Un bracelet d'or à chaque poignet indique son statut de femme mariée. À l'index de sa main droite et à son annulaire gauche, brille une bague sertie d'une pierre précieuse. De la main gauche, elle tient un livre entrouvert, sans doute une bible, et sa main droite s'appuie sur un élément de mobilier.

Impeccablement mise, d'un maintien austère, s'appliquant à vivre conformément aux préceptes religieux en vigueur, elle offre bien l'image lisse et respectable d'une jeune femme appartenant à une famille noble de Leyde.

Gérard Seghers (Anvers 1591 – Anvers, 1651)

Dès 1608, ce peintre flamand est admis comme maître de la Guilde de saint Luc à Anvers. Puis il séjourne longuement en Italie (entre 1611 et 1620) où il peut apprécier les œuvres et le talent du Caravage et de Manfredi. Très réceptif aux idées nouvelles, il adopte alors la manière des caravagesques, cherchant à peindre de la manière la plus réaliste possible, utilisant la puissance des effets de contrastes lumineux appuyés par des couleurs vives.

Durant la décennie suivante, de retour à Anvers, il change sa manière de peindre pour suivre l'exemple de Rubens. Il adoucit alors ses effets de lumière et ses compositions, où évoluent des formes plantureuses, se rapprochent de l'art baroque. Mais il semble avéré que ses œuvres les plus originales et les plus personnelles sont antérieures à 1630.

Travaillant principalement pour les jésuites, Gérard Seghers est honoré de commandes importantes et exécute de très nombreuses œuvres religieuses de grand format. Ces commandes, publiques ou privées, lui permettent de vivre en bourgeois aisé.

En 1637 il est nommé peintre de la cour par le prince-cardinal Ferdinand. Plus tard, il devient le peintre officiel de la Cour du roi d'Espagne, Philippe III. Gérard Seghers reçoit donc honneurs et distinctions de son vivant et son succès n'est jamais démenti tout au long de sa carrière.

Outre l'Espagne, il parcourt aussi les Pays-Bas du nord, mais Anvers, sa ville natale, reste son lieu de prédilection. C'est à Anvers qu'il établit et dirige un atelier de peinture renommé pour lequel il est aidé, à la fin de sa vie, par son fils Jean-Baptiste et par Thomas Willeboirts Bosschaert.

Ses œuvres ne sont jamais tombées dans l'oubli et beaucoup sont encore présentées dans les musées, un peu partout dans le monde.

Judith brandissant la tête d'Holopherne, vers 1625 – 1630

Huile sur toile, 144 x 119 cm



Ce tableau illustre un épisode de l'Ancien Testament qui a inspiré de très nombreuses œuvres, en peinture ou en sculpture. Sur l'ordre de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, le général Holoferne entreprend une guerre sans merci contre les populations de tous les pays environnants. C'est ainsi qu'il assiège la ville de Béthulie, lui coupant tout accès aux sources et aux points d'eau. Au bout de trente-quatre jours la population, épuisée et désespérée, est prête à se rendre. C'est alors que Judith, une jeune veuve très riche, très belle et « craignant Dieu », se propose aux chefs de la ville pour désarmer Holoferne par des moyens connus d'elle seule, « mais qui ne peuvent attirer la colère divine ». Accompagnée de sa vieille servante et parée de ses plus beaux atours, elle sait se faire accepter dans l'entourage du général. Celui-ci est immédiatement séduit par sa beauté exceptionnelle. Après trois jours et trois nuits de prières, Judith accepte de participer à un banquet offert par Holoferne. Celui-ci et ses soldats s'enivrent à

l'excès, alors que la jeune femme, sous couvert de respecter ses principes religieux, reste sobre. Laisseée seule dans la tente en compagnie du général, elle attend qu'il s'endorme profondément pour lui trancher la tête. Celle-ci est enveloppée d'un linge et placée dans le sac que porte constamment la servante de Judith. Puis les deux femmes quittent le camp sans être inquiétées, et Judith, heureuse d'avoir sauvé l'honneur du peuple d'Israël, vient offrir la tête d'Holoferne aux habitants de Béthulie.

La restauration de 1995 a révélé la qualité remarquable de l'œuvre, qui réside notamment dans le traitement caravagesque de la lumière.

Le fond uni et très sombre fait ressortir la carnation très claire de la jeune femme et le rendu de ses vêtements. Ceux-ci sont coupés dans des étoffes légères et soyeuses, mais ils ne sont ni tapageurs ni excessivement luxueux, destinés uniquement à mettre en valeur la beauté naturelle de Judith. Un petit éclat de lumière posé sur la perle accrochée à son oreille, rappelle le soin qu'elle a mis à se parer.

La lumière est focalisée sur le bras de la jeune femme qui place la tête d'Holoferne dans le sac tenu par la servante. Le visage lisse de Judith est empreint de détermination. Les yeux baissés vers son bras tendu, elle semble toute concentrée sur la tâche qu'elle doit accomplir.

La fraîcheur de ses traits est rehaussée par la proximité du visage fripé de sa servante dont le regard est tourné vers elle. À la qualité de ce regard, on sent que la vieille femme est totalement dévouée à sa maîtresse.

La composition reste très sobre et la violence de la scène est plus suggérée que décrite : la pénombre absorbe les traits du général dont la tête est prête à disparaître dans le sac.

L'atmosphère est feutrée, aucun bruit, nulle autre présence, ne viennent troubler la scène : la jeune femme semble sereine, convaincue d'avoir accomplie son devoir sans faillir à ses principes religieux.

François de Troy (Toulouse, 1645 – Paris, 1730)

François de Troy fait partie d'une lignée d'artistes peintres toulousains. Parmi les portraitistes du règne de Louis XIV, il est le premier à libérer le genre des rigueurs du classicisme. Après avoir étudié dans l'atelier de son père à Toulouse, il devient l'élève de Nicolas Loir et de Claude Lefèvre à Paris. Il s'oriente très vite vers le portrait, mais il choisit un sujet d'histoire pour se présenter à l'Académie Royale où il est reçu en 1674. Malgré son peu d'assiduité aux séances de l'Académie il se voit confier de très nombreuses commandes de portraits dont beaucoup viennent de la famille royale. Il est également sollicité par la cour de Jacques II d'Angleterre, exilée au château de Saint-Germain à partir de 1689. Le duc et la duchesse du Maine, établis à Sceaux, sont parmi les clients les plus assidus de François de Troy.

Durant sa longue carrière, il fit évoluer l'art du portrait grâce à un dessin plus fluide et à un très beau rendu des matières. Mais c'est surtout la richesse et la subtilité des harmonies colorées de sa palette qui caractérisent son œuvre. Ces qualités lui assurèrent un succès constant auprès de la noblesse et de la haute bourgeoisie. Sa carrière officielle est également brillante puisqu'il est professeur, puis directeur, à l'Académie Royale de peinture.

Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon (1676-1753),

duchesse du Maine , 1694

Huile sur toile, 227 x 158 cm



Petite fille du Grand Condé, Anne Louise-Bénédicte devient duchesse du Maine en 1692 par son mariage avec Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine. Celui-ci est l'un des enfants légitimés de Louis XIV et de Madame de Montespan.

D'un caractère fantasque et orgueilleux, aimant le théâtre et les lettres, elle tient une véritable cour à Sceaux où elle organise des fêtes costumées fastueuses, les grandes Nuits. Elle tient salon et y accueille des esprits brillants tels que Voltaire, le baron de Montesquieu, Jean le Rond d'Alembert ou encore la marquise du Deffand. En 1703, elle crée un ordre de chevalerie pour séduire et gratifier ses fidèles : trente-neuf membres, pas un de plus, sont reçus dans l'ordre (un rien fantaisiste !) de la Mouche à Miel. Après la mort de Louis XIV, elle combat ardemment le parti des Orléans, espérant que le duc du Maine puisse ainsi accéder à la succession. Son

activisme lui vaut au contraire la disgrâce et la prison en 1719.

Au moment de la réalisation de ce portrait en pied, la duchesse du Maine a dix-huit ans. Le point de vue en contre-plongée gomme sa toute petite taille et lui donne une prestance altière. Elle se tient sur la terrasse d'un château bordée de grands arbres, qui laissent apercevoir les lointains bleutés d'une campagne vallonnée. Le tableau est émaillé de détails symboliques et allégoriques destinés à rappeler l'éminente position sociale occupée par la duchesse du Maine. Elle est vêtue d'une robe en satin rebrodée d'or dont la coupe est soulignée d'une large bordure d'hermine. Un manteau de velours bleu, brodé de lys d'or, lui couvre les épaules. La doublure d'hermine ainsi que les lys d'or de la robe et du manteau, associés au bleu profond de ce dernier, indiquent que l'on se trouve face à une « princesse du sang ».

La présence des deux Amours et d'un carquois muni de flèches d'or déposé aux pieds de la jeune femme, nous ramène au goût du portrait mythologique alors en vogue. Ce type de portrait, peu soucieux de vérité psychologique, permet de glorifier le modèle en lui prêtant des qualités physiques idéales généralement attribuées aux dieux, où tout du moins de le placer sous leur bienveillante attention.

Dans le cas présent, le carquois doré et les flèches peuvent évoquer Diane (Artémis) qui, dans la Rome antique, protégeait les femmes enceintes et présidait aux accouchements. Le mariage, encore récent, de la jeune duchesse est rappelé par les fleurs d'oranger qu'elle saisit dans une corbeille que lui présente un Amour ainsi que par les nombreuses perles qui ornent sa chevelure et sa toilette.

Par ailleurs, la grenade entamée et les citrons, pleins de pépins, sont autant de symboles de fertilité, ainsi que les mamelles très apparentes de la petite chienne, qui jappe en regardant la jeune femme. Cette accumulation de détails symboliques liés à la fécondité annonce une naissance toute proche qui vient conforter la jeune duchesse dans sa position d'épouse, puisqu'elle va offrir un descendant au duc du Maine.

La présence du petit singe, des fruits rares placés dans une pièce d'orfèvrerie et du jeune domestique de type hindou, sacrifie au goût de l'exotisme en vogue à cette époque et sont autant de signes extérieurs de richesse.

François de Troy réussit ici à associer un paysage, une nature morte, des animaux et plusieurs personnages, tout en respectant la monumentalité nécessaire à un portrait de cour. Par ailleurs, l'observation minutieuse des détails, le raffinement des couleurs et la grande qualité technique dans le rendu des textures, font de ce tableau une œuvre de qualité.

Cercle de Jean de Liège et d'André Beauneveu

Ces deux artistes dominent la sculpture du nord de la France dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Jean de Liège apparaît à Paris en 1361. Il travaille pour le roi dès 1364 et jusqu'à sa mort en 1381. Il réalise des effigies du roi et de la reine, des tombeaux royaux pour la basilique de Saint-Denis, nécropole des rois de France. Son contemporain, André Beauneveu est présent lui aussi à partir de 1364 à la cour de Charles V. Il réalise, entre autres choses, le gisant du roi pour son tombeau à Saint-Denis. Son style se caractérise par la recherche de monumentalité et le souci de réalisme.

C'est en qualité d'enlumineur qu'il apparaît à la fin des années 1380 auprès du duc Jean de Berry. Il aurait également supervisé le décor peint et sculpté du château de Mehun-sur-Yèvre.

Vierge allaitant l'Enfant, dernier quart du XIV^e siècle

Marbre, hauteur : 170 cm



Cette statue provient de l'abbaye cistercienne de la Cour-Dieu. Disparue à la Révolution, l'abbaye de la Cour-Dieu a été fondée en 1118. L'évêque d'Orléans, Jean II, dota cette communauté de quelques terres et d'une forêt à Ingrannes (aujourd'hui sur le canton de Neuville-aux-Bois dans le Loiret). Elle est la sixième abbaye de l'ordre de Cîteaux à naître en France après Cîteaux, Clairveaux, La Ferté, Pontigny et Morimond. Le grand autel est dédié à la Vierge Marie, patronne de l'ordre de Cîteaux.

Cette imposante Vierge à l'Enfant, dont plusieurs fragments ont été recollés, était sans doute présentée dans l'église abbatiale. C'est un modèle qui a circulé dans le milieu cistercien. En effet, la Vierge Marie occupe une place centrale dans cet ordre : elle a enfanté le Christ, Fils de Dieu, et celui-ci l'a choisie pour être la Mère de tous les croyants. Saint Bernard, moine fondateur, est d'ailleurs l'un des premiers religieux à nommer Marie, Notre Dame, au XII^e siècle et à se présenter comme « le nourrisson de Notre-Dame ».

La Vierge debout devait porter une couronne dont la trace est encore visible. Elle tient l'Enfant Jésus sur son bras droit et l'allaite. Dans sa main gauche, un de ses attributs, certainement un lys ou un sceptre, a disparu. Son visage grave et peu expressif ajoute à son attitude pondérée.

Sa silhouette massive est noyée dans un drapé aux plis amples et tuyautés. Le pan du manteau ramené sous le bras droit en offre un bel exemple sous forme d'une cascade de plis. L'un des genoux qui pointe sous la robe et le manteau, dessine un long pli diagonal sur le devant. Une pointe de chaussure dépasse même de la robe. Un voile recouvre sa chevelure hormis deux longues mèches ondulées. Cette abondance de plis, le traitement subtil du marbre et la qualité du polissage de la pièce en font une pièce de grande qualité dont le style rappelle celui des sculpteurs parisiens des tombeaux royaux placés dans la basilique de Saint-Denis.

Le thème de la Vierge allaitant l'Enfant est fréquemment représenté à partir du XIV^e siècle, tout d'abord en sculpture. Cette représentation offre un vaste champ à l'expression des rapports entre l'Enfant Jésus et sa mère. Mais surtout, la Vierge a envers son fils des gestes maternels. Sa tête est légèrement inclinée vers l'enfant. Celui-ci prend dans sa bouche le sein qu'il serre dans ses mains. Le contact est charnel : les lèvres du nourrisson pincement le mamelon de sa mère. La sculpture transcrit avec beaucoup de réalisme le corsage à boutonnée que la Vierge a dégrafé pour donner le sein. Cette scène finement observée souligne la dimension humaine de cette relation.

A la fin du XVI^e siècle, le concile de Trente met un terme à ces représentations jugées trop triviales et interdit la nudité dans l'art religieux. L'allaitement reste cependant fréquemment représenté dans des charités, romaine ou chrétienne, au XVII^e siècle. En 1848, Daumier s'en inspire et symbolise la République par une femme nourrissant ses enfants au sein.

L'allaitement est aussi évoqué dans des scènes de genre, dénuées de tout symbolisme, mettant en présence une nourrice et l'enfant qu'elle nourrit au sein (cf. *La Nourrice* de Michel Lévy au musée) ou montrant le lien privilégié et heureux entre la mère et l'enfant (cf. les œuvres impressionnistes de Mary Cassatt, d'Auguste Renoir ou de Berthe Morisot).

Fiches pédagogiques

FICHES DU PROFESSEUR

Antonio Allegri, dit Le Corrège (vers 1489 – 1534)

La Vierge, l'Enfant, saint Jean-Baptiste enfant et saint Joseph, vers 1522

Technique : Huile sur bois (peuplier)

Dimensions : 64 x 52 cm

1 - Après avoir regardé ce tableau et ceux qui l'entourent, pouvez-vous indiquer les couleurs qui sont traditionnellement associées à la Vierge ?

Le rouge de sa robe évoque le mystère de l'Incarnation : le Christ est un être de chair né d'une femme de chair.
Le bleu de son manteau, d'origine céleste, symbolise la conception virginale et divine du Christ.

2 - A quels autres artistes de la Renaissance cette œuvre vous fait-elle penser ?

Raphaël **Léonard de Vinci**

3 - Quelle partie du tableau illustre la technique du *sfumato* ?

Le **sfumato** (de l'italien *fumo*, la fumée) signifie *évanescent*, avec une notion d'*enfumé*. C'est un effet vaporeux qui donne au sujet des contours imprécis.

La Vierge dont le voile et une partie de sa chevelure semblent se fondre dans le décor sans marquer de limite.

4 - Précisez les éléments qui humanisent la figure de la Vierge.

Le décor végétal en arrière-plan

La douceur du regard

La tête légèrement inclinée

5 - Qu'est-ce qui permet d'identifier saint Jean-Baptiste ?

Il porte une tunique en peau de mouton.

Né avant l'enfant Jésus, il est représenté plus âgé.

6 - Quel sens donner à la croix que saint Jean-Baptiste remet à l'enfant Jésus ?

La croix préfigure la Passion du Christ.

Cornelis Bisschop (1630-1674)

Portrait de famille, vers 1660

Technique : huile sur toile

Dimensions : 163 cm x 148,5 cm

1 - A quelle catégorie sociale cette famille appartient-elle ?

bourgeoisie

2 - Quelles sont les couleurs dominantes ?

-le noir

-le gris

-le blanc

-le rouge

3 - Lequel des deux parents retient le plus l'attention du spectateur ? Pourquoi ?

La mère retient l'attention par son regard dirigé vers le spectateur et le geste de sa main qui est placée au centre du tableau. De plus, elle est représentée en entier dans des vêtements qui retiennent la lumière.

4 - Que tient chacun des parents ?

Le père tient une orange symbolisant la prospérité de ses affaires. La mère tient la main de sa fille.

5 - Le costume féminin est-il réservé aux personnages de sexe féminin ?

Non, l'enfant à la robe rouge est un garçon.

6 - Entourez les mots qui traduisent au mieux les impressions qui se dégagent du tableau ?

austérité **prospérité** **sérénité** **luxe** **bonheur**

Claude Déruet (1588 – 1660)

La Terre, vers 1640-42

Technique : huile sur toile

Dimensions : 114 cm x 422 cm

1 - Sur quel type de construction la composition du tableau s'appuie-t-elle ? Justifiez votre réponse.

- Construction symétrique.

- De part et d'autre du char central : une colonne surmontée d'arbres ; trois chars, dans le ciel ; un char à chaque extrémité du tableau.

2 - Ce tableau rend hommage à la reine Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII, qui a donné naissance à un dauphin, en 1638, et à un second fils, en 1640. Quels détails permettent de l'identifier ?

- couronne, manteau bleu doublé d'hermine,

- enfant royal décoré de l'ordre du Saint-Esprit sur ses genoux,

- autre enfant royal conduisant le char qui porte son trône,

- armes de France et de Navarre sur les colonnes,

- château de Saint-Germain-en-Laye, demeure royale, à l'arrière-plan.

3 - De quelle manière Claude Déruet met-il Anne d'Autriche en valeur ?

- position centrale et éminente,

- taille surdimensionnée du personnage,

- dimensions imposantes du trône porté par le char.

4 - Qui sont les femmes portées par le char situé au premier plan, à l'extrême gauche ?

Les Muses.

5 - Qui sont les femmes portées par le char situé au premier plan, à l'extrême droite ?

Quatre déesses : Junon, Minerve, Diane et Vénus.

6 - Qui sont les femmes qui conduisent les chars situés dans le ciel ?

Les Vertus (théologiques et cardinales). De gauche à droite : Espérance, Justice, Courage, Foi, Prudence, Tempérance, Charité.

7 - Ce tableau s'intitule *La Terre*. Qu'est-ce qui, dans ce tableau symbolise la Terre nourricière et la planète Terre ?

- Terre nourricière (idée de fécondité) : luxuriance de la végétation et enfants qui entourent la reine féconde.

- planète Terre : chars tirés par des animaux exotiques provenant de tous les continents.

Sébastien Bourdon (1616 – 1671)

Le sacrifice d'Iphigénie

Technique : huile sur toile

Dimensions : 142 x 110 cm

1 - Parmi les personnages du premier plan, combien dénombre-t-on d'hommes et de femmes ?

Cinq hommes et cinq femmes.

2 - Comment le peintre a-t-il évoqué l'Antiquité grecque ?

À travers l'architecture : colonnade, temple rond à l'arrière-plan, autel du sacrifice.

À travers le costume des personnages.

3 - Quel moment précis du sacrifice d'Iphigénie le peintre a-t-il représenté ?

Sébastien Bourdon représente le moment où la déesse Artémis substitue une biche à Iphigénie.

Le peintre illustre un passage précis des *Métamorphoses* d'Ovide :

« Lorsque l'intérêt de tous a vaincu l'amour paternel, que le roi l'a emporté sur le père, et que, prête à donner son sang virginal, en présence des prêtres en pleurs, Iphigénie se tint devant l'autel, la déesse fut vaincue ; elle étendit un nuage devant les yeux des assistants et, tandis qu'on célébrait la cérémonie, que se pressait la foule, que montait le bruit des prières, elle remplaça, dit-on, la jeune Mycénienne par une biche qu'elle lui substitua. »

4 - À quoi reconnaît-on la déesse Artémis ?

À ses attributs : croissant de Lune dans les cheveux, arc et carquois.

5 - À quoi reconnaît-on le roi Agamemnon ?
Il porte une couronne végétale, une armure et un manteau rouge.

6 - Comment les personnages réagissent-ils à l'événement ?
Stupeur et admiration, étonnement et reconnaissance.
Peut-être la femme vêtue de blanc, à droite n'a-t-elle pas encore pris conscience de la substitution ; peut-être est-elle en prière (prière de remerciement ?).

7 - Sur quelles lignes la composition du tableau repose-t-elle ?
Diagonale ascendante, lignes courbes et lignes droite.

François de Troy (1645 – 1730)

Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine, 1694

Technique : huile sur toile

Dimensions : 227,4 x 158,3 cm

Un portrait d'apparat

1 - De quoi le décor se compose-t-il ?
d'un paysage, d'un arbre monumental, d'une fontaine décorative, en arrière-plan ;
d'une terrasse carrelée limitée par une balustrade de pierre ornée d'un vase.

2 - Quelle est la position du personnage dans le tableau ?
C'est un portrait en pied.
Le personnage est au milieu du tableau, vu en légère contre-plongée.

3 - Quelle est l'attitude du modèle ?
On pourra accepter des adjectifs aussi divers que : assurée, distinguée, élégante, posée, raide...

Une princesse du sang

1 - Quelles touches d'exotisme signalent le haut rang du personnage ?
le serviteur de type hindou, le singe et les fruits exotiques (citron et grenade).

2 - Quels détails du costume montrent qu'il s'agit d'une princesse de sang royal ?
le manteau brodé de lys d'or, la robe bordée d'hermine et brodée de lys d'or.

Une jeune mariée

1 - Quels symboles végétaux et animaux associés au mariage peut-on repérer ?
la fleur d'oranger (symbole du mariage), la grenade et le citron (fruits à pépins symboles de fertilité) ; la petite chienne (symbole de fidélité) aux mamelles très apparentes (symbole de fécondité).

2 - Quels attributs mythologiques évoquent l'amour ?
deux Amours ailés et au sol, l'arc et le carquois garni de flèches de Cupidon.

Alexandre Antigna (1817 – 1878)

L'incendie, salon de 1850

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 262 X 282 cm

1 - Qu'est-ce qui, dans le tableau, permet de justifier le titre ?
Seuls le rougeoiement derrière la porte et la fumée aperçue par la fenêtre signalent un incendie.

2 - A quoi voyez-vous que cet incendie touche une famille pauvre ?
Les personnages portent des vêtements très modestes
Le mobilier est rudimentaire
Le mur gris est lézardé
La porte est rustique
Les pignons des autres maisons visibles par la fenêtre indiquent qu'ils vivent au dernier étage sous les toits

3 - Dans quelle figure géométrique s'inscrivent les personnages du premier plan ?
Dans une pyramide

4 - Comment l'attention du spectateur est-elle attirée vers ce groupe ?

La lumière éclaire une partie des visages et les chemises des enfants

La petite fille regarde le spectateur

5 - Quelle est la figure centrale dans cette scène ?

C'est la mère qui concentre toute l'attention

6 - Comment le peintre souligne-t-il son importance ?

Les enfants sont rassemblés autour de leur mère.

D'une main ferme, la mère soutient le plus jeune contre elle, tandis que de l'autre, elle entrouvre la porte.

7 - Comment le peintre réduit-il le père à un personnage secondaire ?

Placé en arrière-plan, il est peu éclairé et vu de dos.

Sa gestulation paraît dérisoire face au drame.

Louis Maurice Boutet de Monvel (1850 – 1913)

***L'apothéose de la canaille* ou *Le triomphe de Robert Macaire*, 1884**

Technique : huile sur toile

Dimensions : 430 x 332 cm

1 - Y a-t-il des personnages féminins dans la foule qui acclame le roi de la canaille ?

Non.

2 - Comment cela s'explique-t-il ?

Le tableau peut être perçu comme une charge contre le suffrage universel. Mais il ne peut s'agir, à l'époque, que d'un suffrage universel masculin. Il convient de rappeler qu'il faudra attendre l'ordonnance du Comité Français de Libération Nationale du 21 avril 1944 pour que le droit de vote soit accordé aux femmes françaises.

3 - Comment l'allégorie de la France est-elle représentée ?

- couchée,

- sans connaissance,

- le corps couvert par le rouge et le blanc du drapeau,

- la tête reposant sur la partie bleue attachée à la hampe du drapeau,

- le pied sale du roi de la canaille reposant sur elle.

4 - Quelles sont les couleurs dominantes du tableau ?

On retrouve les trois couleurs du drapeau français : le bleu, le blanc et le rouge.

5 - Sur quelle figure géométrique la composition du tableau repose-t-elle ?

Le triangle.

Tamara de Lempicka (1898 - 1980)

***Saint Moritz*, 1929**

Technique : Huile sur bois

Dimensions : 35 x 26,7 cm

1 - Ce tableau est le portrait d'une femme, appartenant à une catégorie sociale aisée, qui pratique les sports d'hiver à Saint-Moritz en 1929.

En quoi ce portrait nous renseigne-t-il sur la mode féminine des années 20 ?

Tête nue, elle porte les cheveux assez courts

Lèvres et yeux sont très maquillés

Le chandail en laine est très éloigné des tenues corsetées des femmes des décennies précédentes

2 - En quoi cela traduit-il une évolution des mentalités par rapport à l'image de la femme ?

Une plus grande liberté du corps et de mouvements dans des vêtements adaptés

Un accès de la femme aux activités sportives

3 - Que mettent en évidence les couleurs dominantes du tableau ?

Le blanc : le paysage enneigé, les globes oculaires, le col roulé du chandail

Le rouge : le chandail, les lèvres maquillées
Le noir : les cheveux, les cils, les sourcils et le contour des yeux

Jean Hélion (1904 – 1987)

Choses vues en mai, 1969

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : triptyque (275 x 225 cm ; 275 x 425 cm ; 275 x 225 cm)

1 - Les femmes représentées dans ce tableau appartiennent à deux groupes distincts. En quoi se différencient-elles ?

- Elles se différencient d'abord **par leur tenue vestimentaire** : jupe courte blanche, bras nus, cou dégagé, tête découverte, pour les jeunes femmes représentées dans la partie centrale et dans la partie gauche du triptyque ; vêtements gris arrivant au-dessous du genou pour les femmes de la partie droite, fichus pour certaines d'entre elles.

- Elles se différencient aussi **par les drapeaux** qu'elles tiennent et **par leurs accessoires** : drapeaux noirs pour les jeunes femmes de la partie centrale et de la partie gauche ; drapeaux tricolores pour l'une des femmes de la partie droite. Les autres femmes de ce groupe se protègent sous des parapluies de couleur sombre.

- Elles se différencient enfin **par les personnages masculins qui les accompagnent** : jeunes hommes vêtus de chemises blanches, de gilets et de vestes noires dans la partie centrale et dans la partie gauche du tableau ; soldats coiffés de calots et vêtus de pardessus dans la partie droite.

2 - Que peut symboliser chacun des groupes représentés ?

- À droite, une France conservatrice et une certaine conception du rôle social de la femme (qui fait les courses pour le foyer).

- À gauche et dans la partie centrale, le désir d'émancipation, particulièrement sensible dans la jeunesse étudiante.

3 - Hélion dit avoir présenté une « allégorie cabassière de la république ». Laquelle des femmes de ce tableau peut correspondre à cette définition ?

Celle qui porte les drapeaux tricolores et a, à ses pieds, un cabas (sac à provisions) d'où dépassent une baguette de pain et une bouteille de vin rouge.

4 - Le mode de représentation choisi par Hélion vous paraît-il réaliste par rapport au sujet ? Non :

- attitude hiératique des personnages, visages sans regard ;
- absence de décor en arrière-plan, fond hérité de la période abstraite d'Hélion.

5 - Le mouvement de mai 68 a-t-il joué un rôle dans l'émancipation de la femme ?

Oui. Mai 68 exprime, entre autres choses, une volonté de libération des mœurs et une remise en question de l'autorité paternelle au sein de la famille. Plusieurs lois consacreront, dans les années 70, l'évolution du statut de la femme (substitution de l'autorité parentale à l'autorité paternelle, légalisation de l'interruption volontaire de grossesse, divorce par consentement mutuel).

Bernard Rancillac (né en 1931)

Cinémonde n° 7, Ann Sheridan, 1984

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : 162 x 114 cm

1 - A partir de quelle source le peintre a-t-il travaillé ?

Il travaille à partir de la couverture d'une revue de cinéma intitulée *Cinémonde* dont il a conservé le titre dans le tableau.

2 - Que souligne le cadrage de ce portrait ?

Le cadrage en légère plongée sur le visage de l'actrice souligne au premier plan ses deux mains aux ongles vernis qui tiennent une boule de cristal, ainsi que la fixité de son regard et de son sourire.

3 - Ann Sheridan est une actrice américaine des années 40.

Qu'est-ce qui, dans son apparence, est caractéristique des actrices hollywoodiennes de cette époque ?

Les lèvres fortement maquillées, les dents blanches, les grands cils relevés, les sourcils bien dessinés, les ongles peints

FICHE DE L'ELEVE

Antonio Allegri, dit Le Corrège (vers 1489 – 1534)

La Vierge, l'Enfant, saint Jean-Baptiste enfant et saint Joseph, vers 1522

Technique : Huile sur bois (peuplier)
Dimensions : 64 x 52 cm

1 - Après avoir regardé ce tableau et ceux qui l'entourent, pouvez-vous indiquer les couleurs qui sont traditionnellement associées à la Vierge ?

2 - A quels autres artistes de la Renaissance cette œuvre vous fait-elle penser ?

Albrecht Dürer

Michel-Ange

Raphaël

Léonard de Vinci

Giuseppe Arcimboldo

François Clouet

3 - Quelle partie du tableau illustre la technique du *sfumato* ?

Le *sfumato* (de l'italien *fumo*, la fumée) signifie *évanescent*, avec une notion d'*enfumé*. C'est un effet vaporeux qui donne au sujet des contours imprécis.

4 - Précisez les éléments qui humanisent la figure de la Vierge.

5 - Qu'est-ce qui permet d'identifier saint Jean-Baptiste ?

6 - Quel sens donner à la croix que saint Jean-Baptiste remet à l'enfant Jésus ?

FICHE DE L'ELEVE

Cornelis Bisschop (1630-1674)

Portrait de famille, vers 1660

Technique : huile sur toile
Dimensions : 163 cm x 148,5 cm

1 - A quelle catégorie sociale cette famille appartient-elle ?

peuple clergé
noblesse bourgeoisie paysannerie

2 - Quelles sont les couleurs dominantes ?

3 - Lequel des deux parents retient le plus l'attention du spectateur ? Pourquoi ?

4 - Que tient chacun des parents ?

Le père _____

La mère _____

5 - Le costume féminin est-il réservé aux personnages de sexe féminin ?

6 - Entourez les mots qui traduisent au mieux les impressions qui se dégagent du tableau ?

tristesse austérité prospérité
désordre sérénité luxe
calme bonheur pauvreté

FICHE DE L'ELEVE

Claude Déruet (1588 – 1660)

La Terre, vers 1640-42

Technique : huile sur toile
Dimensions : 114 cm x 422 cm

1 - Sur quel type de construction la composition du tableau s'appuie-t-elle ? Justifiez votre réponse.

2 - Ce tableau rend hommage à la reine Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII, qui a donné naissance à un dauphin, en 1638, et à un autre fils, en 1640. Quels détails permettent de l'identifier ?

3 - De quelle manière Claude Déruet met-il Anne d'Autriche en valeur ?

4 - Qui sont les femmes portées par le char situé au premier plan, à l'extrême gauche ?

5 - Qui sont les femmes portées par le char situé au premier plan, à l'extrême droite ?

6 - Qui sont les femmes qui conduisent les chars situés dans le ciel ?

7 - Ce tableau s'intitule *La Terre*. Qu'est-ce qui, dans ce tableau symbolise la Terre nourricière et la planète Terre ?

Sébastien Bourdon (1616 – 1671)

Le sacrifice d'Iphigénie

Technique : huile sur toile
Dimensions : 142 x 110 cm

1 - Parmi les personnages du premier plan, combien dénombre-t-on d'hommes et de femmes ?

2 - Comment le peintre a-t-il évoqué l'Antiquité grecque ?

3 - Quel moment précis du sacrifice d'Iphigénie le peintre a-t-il représenté ?

4 - À quoi reconnaît-on la déesse Artémis ?

5 - À quoi reconnaît-on le roi Agamemnon ?

6 - Comment les personnages réagissent-ils à l'événement ?

7 - Sur quelles lignes la composition du tableau repose-t-elle ?

FICHE DE L'ÉLÈVE

François de Troy (1645 – 1730)

Portrait d'Anne Louise-Bénédicte de Bourbon-Condé, duchesse du Maine, 1694

Technique : huile sur toile
Dimensions : 227,4 x 158,3 cm

Un portrait d'apparat

1 - De quoi le décor se compose-t-il ?

2 - Quelle est la position du personnage dans le tableau ?

3 - Quelle est l'attitude du modèle ?

Une princesse du sang

1 - Quelles touches d'exotisme signalent le haut rang du personnage ?

2 - Quels détails du costume montrent qu'il s'agit d'une princesse de sang royal ?

Une jeune mariée

1 - Quels symboles végétaux et animaux associés au mariage peut-on repérer ?

2 - Quels attributs mythologiques évoquent l'amour ?

FICHE DE L'ELEVE

Alexandre Antigna (1817 – 1878)

L'incendie, salon de 1850

Technique : Huile sur toile

Dimensions : 262 X 282 cm

1 - Qu'est-ce qui, dans le tableau, permet de justifier le titre ?

2 - A quoi voyez-vous que cet incendie touche une famille pauvre ?

3 - Dans quelle figure géométrique s'inscrivent les personnages du premier plan ?

4 - Comment l'attention du spectateur est-elle attirée vers ce groupe ?

5 - Quelle est la figure centrale dans cette scène ?

6 - Comment le peintre souligne-t-il son importance ?

7 - Comment le peintre réduit-il le père à un personnage secondaire ?

FICHE DE L'ELEVE

Louis Maurice Boutet de Monvel (1850 – 1913)

***L'apothéose de la canaille* ou *Le triomphe de Robert Macaire*, 1884**

Technique : huile sur toile
Dimensions : 430 x 332 cm

1 - Y a-t-il des personnages féminins dans la foule qui acclame le roi de la canaille ?

2 - Comment cela s'explique-t-il ?

3 - Comment l'allégorie de la France est-elle représentée ?

4 - Quelles sont les couleurs dominantes du tableau ?

5 - Sur quelle figure géométrique la composition du tableau repose-t-elle ?

FICHE DE L'ELEVE

Tamara de Lempicka (1898 - 1980)

Saint Moritz, 1929

Technique : Huile sur bois

Dimensions : 35 x 26,7 cm

1 - Ce tableau est le portrait d'une femme, appartenant à une catégorie sociale aisée, qui pratique les sports d'hiver à Saint-Moritz en 1929.

En quoi ce portrait nous renseigne-t-il sur la mode féminine des années 20 ?

2 - En quoi cela traduit-il une évolution des mentalités par rapport à l'image de la femme ?

3 - Que mettent en évidence les couleurs dominantes du tableau ?

FICHE DE L'ELEVE

Jean Hélion (1904 – 1987)

***Choses vues en mai*, 1969**

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : triptyque (275 x 225 cm ; 275 x 425 cm ; 275 x 225 cm)

1 - Les femmes représentées dans ce tableau appartiennent à deux groupes distincts. En quoi se différencient-elles ?

2 - Que peut symboliser chacun des groupes représentés ?

3 - Hélion dit avoir présenté une « allégorie cabassière de la république ». Laquelle des femmes de ce tableau peut correspondre à cette définition ?

4 - Le mode de représentation choisi par Hélion vous paraît-il réaliste par rapport au sujet ?

5 - Le mouvement de mai 68 a-t-il joué un rôle dans l'émancipation de la femme ?

FICHE DE L'ELEVE

Bernard Rancillac (né en 1931)

***Cinéma n° 7, Ann Sheridan*, 1984**

Technique : acrylique sur toile

Dimensions : 162 x 114 cm

1 - A partir de quelle source le peintre a-t-il travaillé ?

2 - Que souligne le cadrage de ce portrait ?

3 - Ann Sheridan est une actrice américaine des années 40.

Qu'est-ce qui, dans son apparence, est caractéristique des actrices hollywoodiennes de cette époque ?
