

II. Dans le goût de David, tournant et esthétique néoclassique

À partir des années 1750, l'art rocaille ne fait plus tellement l'unanimité. De 1750 à 1751 le voyage de trois personnalités va marquer une étape importante vers le néoclassicisme. Jacques-Germain Soufflot, architecte de notre actuel Panthéon, le graveur Charles Nicolas Cochin et le jeune Abel François Poisson, frère de la marquise de Pompadour et futur marquis de Marigny ; partent deux ans en Italie.

Ayant reçu plusieurs lettres de recommandation, ces derniers ont la chance d'accéder aux plus belles collections de la péninsule italienne dans les villes de Turin, Milan, Parme, Modène, Rome, Naples, Florence et Venise.

Au contact des chefs-d'œuvre antiques, renaissants et baroques, le goût du futur marquis de Marigny se précise. De retour en France, celui-ci prend la tête de la surintendance des Bâtiments du Roi et débute les premières constructions dans le style antiquisant.

Son compagnon de voyage, le graveur Charles-Nicolas Cochin fustige lui aussi l'art rocaille dans sa *Supplication aux Orfèvres*, publiée dans le *Mercur de France* en 1754 et prône un retour à l'antique.

Les découvertes archéologiques d'Herculanum, Paestum et de Pompéi ont également une grande influence sur l'émergence du néoclassicisme. Le théoricien Johann Joachim Winckelmann et le peintre Anton Raphael Mengs mettent en avant "le beau idéal" antique et les vertus citoyennes de l'ancienne Rome. La philosophie de Rousseau et de Diderot trouve également un écho dans les formes néoclassiques, l'idéal grec démocratique s'accordant parfaitement avec les valeurs de la France des Lumières.

Jacques-Louis David, figure majeure du néoclassicisme, illustre peu après les événements politiques tels que la Révolution de 1789 puis *Le Sacre de Napoléon* en 1804, réinterprétant également des scènes mythologiques. Le néoclassicisme cherche ainsi un idéal esthétique, alliant beauté et vertu, en valorisant la rationalité, la moralité mais aussi le courage et la justice. Les œuvres évitent les ornements excessifs, préférant la clarté, la symétrie, et les formes géométriques.

Cette période affecte la représentation de la nudité, avec une attention particulière portée à la moralité.

Charles BROCAS (Toulouse, 1774 – Paris, 1835)

Vénus et l'Amour

Pierre noire sur papier, 17,5 × 20 cm

Tomaselli Collection

Brocas représente ici la déesse de profil dans un paysage pittoresque, portant Cupidon, debout sur ses cuisses. L'Amour est reconnaissable par ses attributs habituels : ses ailes, son arc et son carquois posés sur le sol, ainsi que la fleur qu'il est en train de déposer dans les cheveux de Vénus. La quête de l'Amour, l'Éducation de l'Amour et les thèmes de l'Amour et Psyché sont des sujets très repris à l'époque néoclassique.





CI-CONTRE

École Française du XIX^e siècle

Portrait de femme du I^{er} empire

Aquarelle sur papier, 20,7 × 15,4 cm

Tomaselli Collection

Cette aquarelle représente une jeune femme de profil assise sur une chaise. Vêtue à la mode du Premier Empire, elle porte une robe en mousseline blanche, un châle à décor de cachemire couleur safran et des cheveux bruns bouclés relevés en chignon. En effet, de 1795 à 1820, la robe "à l'antique", signe l'abandon temporaire de toute armature sous-jacente : la ligne s'allonge et la taille est haute, sous la poitrine.

Au second plan apparaît un parapet sur lequel reposent un vase en pierre sculpté à l'Antique et deux rosiers. Ce portrait peut nous faire penser à celui de Juliette Récamier par le peintre François Gérard (1770-1837) conservé au musée Carnavalet de Paris.

Clémence-Sophie de SERMÉZY

(Lyon, 1767 – Charentay, 1850)

La bouderie conjugale, 1827

Terre cuite originale signée et datée, 24 × 33 cm

Tomaselli Collection

Cette scène en terre cuite est l'œuvre d'une des premières sculptrices du XIX^e siècle : Clémence-Sophie de Sermézy. Comme Juliette Récamier, elle est très connue dans le milieu littéraire et artistique lyonnais où elle organise un salon. Élève du sculpteur Joseph Chinard durant la période du Directoire (1795-1799), elle réalise des portraits, notamment des plus grandes personnalités lyonnaises, et de petites scènes de genre en plâtre et en terre cuite. En raison de ses amitiés royalistes, son atelier est pillé en 1815 par un bataillon de soldats de l'Armée des Alpes, ce qui entraîne la destruction d'une grande partie de son travail. À partir des années 1820, Clémence-Sophie de Sermézy se fait une spécialité de petites scènes de genre intimistes en terre cuite pour lesquelles elle prend généralement ses proches pour modèles.



Masculin, féminin : le corps mis en scène

Au cours du XIX^e siècle, l'image de la femme n'est toujours dépeinte qu'à travers le regard d'un homme. Là où la figure masculine est le plus souvent active, la figure féminine, elle, est passive.

Comme l'a démontré John Berger (1926-2017), la différence essentielle entre le corps masculin et le corps féminin, nu et vêtu, est que "les hommes agissent et les femmes apparaissent". Le corps féminin nu est généralement présenté comme un spectacle sexuel, l'image féminine étant une invitation au voyeurisme. Par conséquent, un procédé courant dans les représentations de la femme nue consiste à la montrer en train de dormir comme c'est le cas dans l'œuvre *La Ménade et éros* de Nicolas-Achille Chaine.

Le modèle féminin se transforme alors en objet de désir, sans aucun autre dessein que l'érotisme. Il est relativement courant de représenter les femmes en train de dormir, de détourner le regard ou de cacher leur visage. De surcroît, la nudité du modèle féminin est souvent liée à la disponibilité du modèle.

Il s'agit alors pour l'artiste de représenter une féminité artificielle sans lien avec la réalité, empêchant ainsi les femmes de s'identifier dans les images qu'elles peuvent voir.



Nicolas-Achille CHAINE (Lyon, 1814 – id., 1884)

Ménade et éros assoupis

Huile sur toile, 30 × 38,5 cm, Tomaselli Collection

Le peintre Nicolas-Achille Chaine représente ici une Ménade nue étendue dans l'herbe, l'ombre des feuillages parcourant le bas de son corps. Celle-ci tient du bout des doigts un tambourin dans sa main gauche, tandis que son bras droit porte le thyrsos, attribut principal de Dionysos et des Ménades. Probablement en bois de cornouiller, il est orné de feuilles de lierre et surmonté d'une pomme de pin. Cet attribut est aussi le symbole de la fertilité et de l'hédonisme.

Auprès de la ménade se trouve un petit éros, semblant également endormi. Celui-ci porte dans sa main gauche un verre de vin vide indiquant que les deux personnages ont participé à des *Dionysies* avant de s'endormir paisiblement au soleil.

La figure masculine représente quant à elle la perfection physique, l'expression de la force et de l'énergie. Si l'homme incarne principalement le monde céleste et culturel, la femme se rapproche plus facilement de la nature, un décor très récurrent dans ses différentes représentations. Étant donné que la nature est la source de la vie, la femme est aisément liée à cette notion de fécondité et d'abondance en raison de ses processus biologiques, qui témoignent clairement de ses capacités de reproduction.

En revanche, l'artiste représente le personnage masculin de manière dynamique, qu'il soit en train de combattre, de travailler ou dans une position qui le contorsionne intentionnellement, afin de mettre en évidence la musculature du modèle.

Théodore Auguste VAUCHELET (Passy, 1802 – Paris, 1873),

Ulysse et Néoptolème venant chercher Philoctète sur l'île de Lemnos, 1828

Huile sur toile, 114 × 147 cm, Tomaselli Collection

Ce tableau dépeint un moment peu connu de l'*Iliade* d'Homère. Ulysse et Néoptolème (le fils d'Achille) tentent de persuader Philoctète, abandonné sur l'île de Lemnos à cause d'une plaie causée par la morsure d'un serpent, de rejoindre les Grecs dans la guerre de Troie. En effet, Philoctète possède des armes indispensables à la victoire sur les Troyens : l'arc et les flèches d'Héraclès.

Vauchelet choisit de représenter une scène tendue et centrée sur les rapports de force entre les trois protagonistes. Dans la partie droite du tableau, nous pouvons observer le personnage d'Ulysse en retrait et attentif. De son côté, Néoptolème, plus jeune et moralement intègre, est partagé entre sa compassion envers Philoctète et son devoir. En minorité face à ses deux compagnons, Philoctète est cependant représenté comme un homme combatif, tant sur le plan physique que moral.





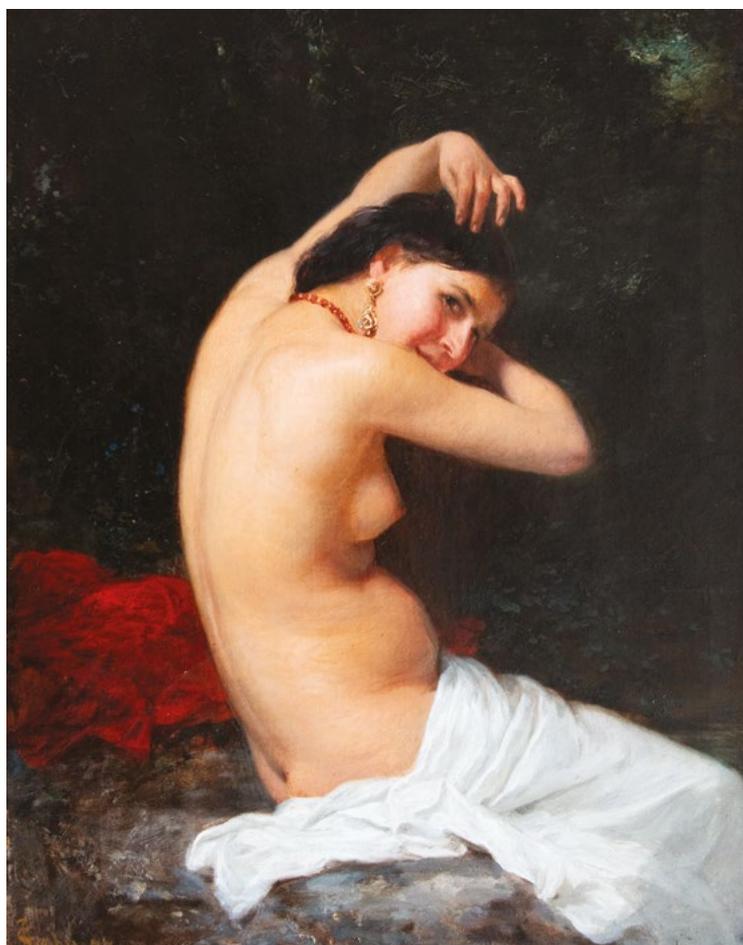
Jean-Claude BONNEFOND (Lyon, 1796 – id., 1860)
Voleuses jouant avec un berger endormi dans la campagne de Rome, Salon de Lyon, 1828
 Huile sur toile, 76 × 63 cm
 Collection particulière

Claude Bonnefond représente ici un jeune berger paisiblement endormi sous l'ombre d'un arbre, assis sur un entablement antique, en train de se faire dérober son collier par deux voleuses espiègles. Ici le corps masculin est lascif et offert à la vue de deux personnages féminins qui sont, quant à eux, très vêtus.

Jean SCOHY (Lyon, 1824 – id., 1897)
Baigneuse, étude d'après nature, 1877
 Huile sur toile, 54 × 42 cm
 Tomaselli Collection

Jean Scohy est l'élève de Claude Bonnefond et d'Augustin Thierryat à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Il expose au Salon de Lyon de 1848 à 1891 et réalise des panneaux décoratifs pour le Palais de la Bourse et le plafond du théâtre Bellecour à Lyon. Il peint également une plaque commémorative pour l'église Notre-Dame Saint-Louis de la Guillotière, en souvenir des inondations qui ont touché la Guillotière le 31 mai 1856.

Dans cette œuvre, la femme est représentée pour elle-même, sans prétexte mythologique. D'un regard malicieux, elle regarde le spectateur dans une position peu naturelle, semblant remettre en place sa coiffure. Le rouge de ses bijoux fait écho au drapé situé dans l'arrière-plan, tandis que le linge dans lequel elle dissimule le bas de son corps est d'un blanc immaculé, permettant de contraster avec le fond sombre du tableau.



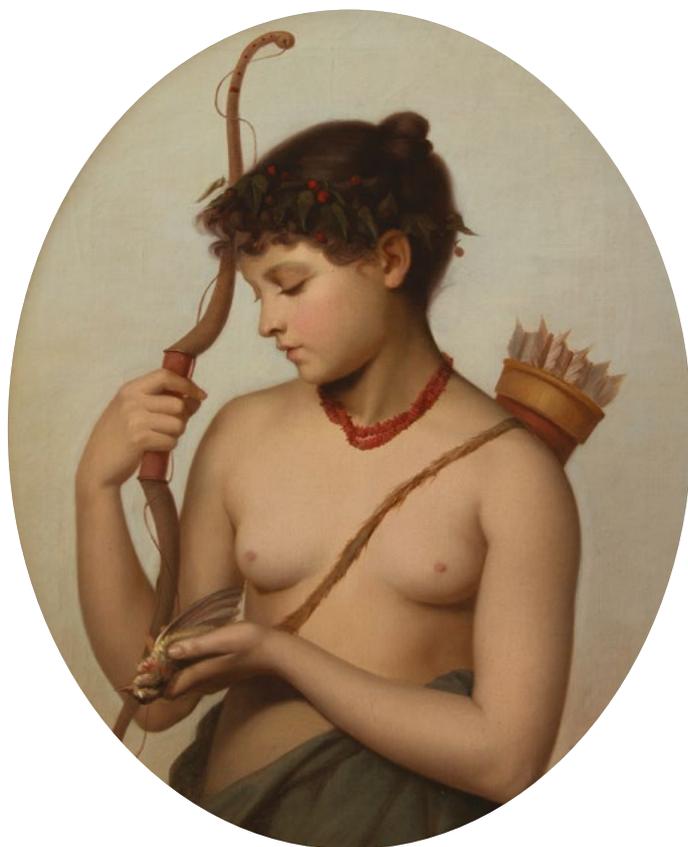
Jean-Antoine-Raymond BALZE

(Rome, 1818 - Paris, 1909)
L'Éducation de Bacchus, 1840
 Huile sur toile, 74,8 × 100 cm
 Collection particulière

Raymond Balze entre à l'École des Beaux-Arts à l'âge de quatorze ans, en 1832 puis se perfectionne en prenant sa carte de copiste au musée du Louvre.

En 1835, il quitte Paris pour Rome et séjourne quelques années à la Villa Médicis sous le directorat de son maître Ingres qui est un ami de sa famille. Pendant douze ans, il copie *Les Loges* de Raphaël au palais du Vatican avec son frère Paul. À son retour, en 1848, il est lauréat à la première épreuve du concours de Rome, et participe au décor de l'Hôtel de Ville de Paris, en collaboration avec Ingres.

Nous pouvons rapprocher ce tableau d'une œuvre similaire réalisée par l'artiste en 1840, *L'Enfance de Bacchus*, conservée au musée Ingres Bourdelle de Montauban. Notre œuvre avait pour pendant *Ulysse et les sirènes*, de mêmes dimensions et également peinte à Rome par le frère de l'artiste, Paul Balze (Paris, Tessier-Sarrou et Associés, 28 juin 2017, n°28).



Simon Alexandre MAZERAN (Lyon, 1852 – id., 1899)

La chasserresse, œuvre présentée au Salon des Artistes Français de 1880 sous le titre *La Marchande d'oiseau*
 Huile sur toile, 73 × 60 cm
 Collection particulière

Notre tableau, présenté au Salon des Artistes Français de 1880, est un magnifique portrait d'une jeune femme prenant les traits de Diane Chasserresse, portant son carquois dans le dos. Diane, la déesse vierge, patronne des campagnes, des chasseurs, des carrefours et de la Lune, vient de terminer sa chasse.

Elle est représentée sur un fond clair qui accentue sa pureté et son innocence. Elle tient dans sa main droite son arc tandis que sa main gauche tient une proie : un oiseau mort. Vêtue dans le style antique d'un court chiton, ses boucles couleur châtain sont relevées en chignon.

Cette iconographie de la Diane chasserresse est une des interprétations possibles. Nous pouvons aussi rapprocher cette image de la thématique de la jeune fille pleurant son oiseau mort, popularisée en peinture par Greuze et largement commentée par Diderot lors du Salon de 1765 où ce dernier fait de l'oiseau mort une métaphore de la perte de la virginité. Ici notre Diane a chassé elle-même cet oiseau ce qui confère à la scène une certaine ambivalence. L'œuvre met en évidence les talents de dessinateur du peintre qui saisit la justesse des détails, l'harmonie et les proportions parfaites de la jeune fille. La composition est également remarquablement servie par le choix inhabituel d'une toile au format ovale. À noter que cette jeune fille servit de modèle à plusieurs reprises pour le peintre.