

JEAN RAOUX (1677-1734) AU MUSÉE FABRE

Jean RAOUX naît à Montpellier en 1677 et commence à étudier la peinture chez Antoine RANC (1634-1716). Le jeune homme part à Paris en 1703 et a pour maître BON BOULLOGNE (1649-1717). Là, il est au contact de la peinture Hollandaise et Flamande. Il voyage en Italie après avoir remporté le prix de Rome en 1705. Rome et Venise formeront aussi son talent. En Italie, malade, il rencontre et est protégé par Philippe de Vendôme (1655-1727) exilé à Rome. Rentré à Paris son protecteur le loge dans son palais du Temple à Paris. Ce protecteur lui verse une rente et lui passe de nombreuses commandes. Ce rapport entre un artiste et un prince est exemplaire du statut des artistes au XVIII^{ème} siècle. En 1717, il est reçu à l'Académie avec *Pygmalion amoureux de sa statue* en même temps que WATTEAU (1684-1721) avec *le Pèlerinage à l'Ile de Cythère*. Le travail de RAOUX pourtant typiquement "français" s'est nourri des deux influences de ses années de formation : les hollandais et les vénitiens, il a réussi à en réaliser la synthèse, avec l'élégance de l'école française. A son époque, c'est un peintre très apprécié et connu : le Régent possède de ses toiles. Dans les textes critiques du XVIII^{ème} siècle, il est souvent mentionné, son biographe est Antoine Joseph DEZALLIER d'ARGENVILLE (1680-1765). Pourtant RAOUX meurt dans la solitude à Paris en 1734. Pendant le XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, il tombe dans l'oubli, aucune exposition ne lui avait été consacrée, ni aucun livre jusqu'à cette exposition à Montpellier.

LE CONTEXTE HISTORIQUE : LA RÉGENCE (1715 - 1723)¹

En 1715, Louis XV n'a que cinq ans. Le duc d'Orléans, neveu de Louis XIV, devient alors régent. Versailles est abandonné au profit de Paris. C'est une période de réaction contre le Grand Siècle, réaction contre la rigueur imposée au cours des dernières années du règne précédent, qui s'ouvre par une libéralisation institutionnelle, religieuse et morale : "C'est le joli temps de la Régence / Où l'on fit tout, excepté pénitence" (chanson populaire). Ainsi la comédie italienne, interdite précédemment car jugée licencieuse, est-elle de nouveau autorisée. Selon la princesse Palatine, le Régent "aime les arts et, par dessus tout, la peinture". La vision raffinée et distanciée d'Antoine WATTEAU (1684-1721), comme celle de ses émules, Jean-Baptiste PATER (1695-1736) et Nicolas LANCRET (1690-1743), symbolise parfaitement l'esprit du temps. Mais, petit-fils de France, le Régent conserve, malgré ses débordements, une certaine idée de la grandeur. Aussi choisit-il pour premier peintre Antoine COYPEL (1661-1722), un représentant de ce que l'on appelait alors le "grand genre".

Politiquement, le Conseil de Régence est dominé par trois hommes : le Régent Philippe d'Orléans, le banquier Law et l'abbé Guillaume Dubois. Louis XIV avait réglé dans son

¹ Eléments issus des encyclopédies en ligne Wikipedia et Universalis
Service Educatif du Musée Fabre: Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé

testament l'organisation du Conseil de Régence de son arrière-petit-fils âgé de cinq ans. Il devait comprendre les princes légitimes : le duc du Maine et le comte de Toulouse aux côtés du duc d'Orléans. Ce dernier fait casser le testament par le Parlement de Paris qui l'autorise, contre l'octroi du droit de remontrance, à composer le Conseil de son gré. Philippe d'Orléans veut s'assurer la succession en cas de mort du jeune roi, d'où sa politique à l'égard des parlements, de l'Église, des puissances étrangères. Inspiré par l'opposition aristocratique de la fin du règne de Louis XIV, il inaugure le système de gouvernement par conseils : la polysynodie. Il a vite conscience de l'affaiblissement de son autorité et revient, sur les conseils du garde des Sceaux, Voyer d'Argenson, à une politique de fermeté envers les parlements et les jansénistes. La situation financière catastrophique, léguée par le règne précédent, l'engage à accueillir favorablement les vues audacieuses de l'Écossais John Law. La haute aristocratie, dont le duc de Saint-Simon est l'un des plus célèbres représentants, et le Parlement entravent le gouvernement, en butte à l'immobilisme social et à une situation financière particulièrement difficile, accentuée par l'échec du système du banquier d'Etat John Law.

LES GENRES EN PEINTURE

GENRE: En peinture, il désigne des grandes familles d'œuvres, par exemple, les portraits, les paysages, les natures mortes... Selon l'Académie au XVII^e siècle, les genres majeurs sont la peinture d'histoire, la peinture mythologique, la peinture religieuse et l'allégorie. Les genres mineurs sont : le portrait, la nature morte, le paysage et la peinture de genre. Cette classification a eu pour conséquence de contraindre les artistes à être des spécialistes de tel ou tel genre, majeur ou mineur, et de déterminer aussi le format du support : très grand pour les genres majeurs et beaucoup plus modeste pour les genres mineurs.

La hiérarchie des genres, selon André Chastel² a été reprécisée par Félibien dans son ouvrage de référence *L'Idée de la perfection de la peinture "démonstrée" par les principes de l'art* (Le Mans, 1662).

"L'aspect le plus familier de cette doctrine concerne la hiérarchie des genres. Elle correspond à la distinction des catégories poétiques en littérature. Une tragédie n'est pas une ode ; une composition " héroïque " comporte autre chose qu'un paysage. La catégorie supérieure, qui mérite le terme d' " histoire " (au sens italien storia), comprend les fictions de la Fable, les épisodes choisis de l'histoire profane, les tableaux de l'histoire religieuse. Vient aussi le portrait, dont la fonction sociale est évidente. Puis la scène de genre présentant des actions familières ; on peut y rattacher les fantaisies, les images de groupe - le paysage

² CHASTEL André, *L'Art Français, Ancien Régime 1620-1775, collection TOUT L'ART Histoire*, éditions Flammarion, 2000, p. 23.

étant situé à part. Pour Félibien, les trois Le Nain sont des peintres français de "bambochades", dans l'esprit du Hollandais Pieter Van Lear, dit Bamboccio (pantin) fixé à Rome en 1625, qui inventa la scène anecdotique, un peu grotesque. On ne savait trop où placer la nature morte ou "vie silencieuse"³.

LA SCÈNE DE GENRE³

C'est tout ce qui n'est pas peinture d'histoire, qui représente des scènes de la vie quotidienne, ancrée dans la contemporanéité. Son développement correspond à un moment de l'histoire où la représentation de sujets triviaux accède au statut du représentable, ainsi que celle des portraits de groupe. C'est aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles qu'ils sont très prisés. Ils rendent compte des changements sociaux et culturels. Ils témoignent des modifications profondes des mentalités avec notamment l'autonomisation progressive de la sphère privée et le développement de la subjectivité.

LE PORTRAIT

Ce genre connaît un développement spectaculaire aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles.

Comme le souligne André Chastel, le portrait exalte et divulgue l'apparence des personnages, et le maquillage, important à l'époque "fait de chaque modèle un espèce d'acteur"⁴. Petit à petit, les traits spécifiques ont tendance à faire place à une représentation plus conventionnelle. L'importance de l'accessoire, le "cosmétique", l'atténuation des défauts comme les dents gâtées ou le teint brouillé, la perruque qui nie la calvitie, ramènent les portraits à une "somme d'artifices"⁵. Quelques grands noms du portrait : Hyacinthe RIGAUD (1659-1743), Nicolas de LARGILLIÈRE (1656- 1746), Rosalba CARRIERA (1675-1757), Jean Siméon CHARDIN (1699-1779)

LA PEINTURE D'HISTOIRE

Dans ce même ouvrage, André Chastel précise qu'au XVII^{ème} siècle, ce qui fait l'art du peintre est moins la "facture" que l'art de la composition, l'expression des passions, il faut donc une action, un scénario. La peinture doit être un art savant, avec l'utilisation de la perspective aussi bien que la connaissance parfaite des textes de l'antiquité, "le peintre historien est seul le peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux"⁶.

³ Texte extrait d'un document diffusé par la Villa du Parc, Centre d' Art Contemporain, Annemasse (villaduparc.com)

⁴ CHASTEL André, *l'Art Français, Ancien Régime 1620-1775*, collection TOUT L'ART Histoire, éditions Flammarion, 2000, p.19.

⁵ Ibidem. p.19.

⁶ Ibid. p26, André Chastel cite La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747)

Il est important de relever la primauté de la peinture d'histoire à ce moment-là et de rappeler que la hiérarchie des genres et la supériorité de la peinture d'histoire qui l'accompagne se fondent sur une conception aristotélicienne selon laquelle l'essentiel de l'art de peindre consiste dans la représentation d'actions humaines majeures. Alberti reprendra cette idée qui sera ensuite défendue et réactivée par l'abbé Du Bos en 1719 dans *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, "[...] le pouvoir que possède un tableau est fonction du pouvoir que possède son sujet dans la vie réelle"⁷. "Ces propos eurent pour effet de porter aux nues les sujets de la peinture d'histoire, traditionnellement compris comme sujets où primaient les actions majeures et les grandes passions ; inversement, ils dévalorisaient les sujets où celles-ci n'apparaissaient guère : coupes de fruits, paysages sans êtres humains, portraits d'hommes et de femmes inconnus, scènes de genre où d'humbles personnages s'occupent à des activités triviales. "La plus grande imprudence que le Peintre ou le Poète puisse faire, c'est de prendre pour objet principal de leur imitation des choses que nous regarderions avec indifférence dans la nature"⁸.

C'est pour cela que RAOUX se veut être un peintre d'Histoire. Nous étudierons trois œuvres du musée Fabre en regard notamment de cette question des genres. Ces œuvres sont ; *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717), *La chasse de Didon et Enée* (1720-1730) et *Vestale portant le feu sacré* (1725-1731) -le thème de la *Vestale* ayant été inventé par Raoux.

Le contexte culturel : la peinture et la scène sous l'Ancien Régime⁹

Dès le début du XVII^e siècle, la vie de la société est indissociable des grandes mises en scène de ballets et de spectacles où les grands seigneurs et même le roi jouent un rôle, dansent. Les ballets sont souvent des allégories de l'actualité, par exemple Richelieu commande en 1641 le *Ballet de la prospérité des armes de la France*. Dans le *Ballet de la Nuit* en 1653, le jeune Louis XIV y apparaît en soleil. Les divertissements de ballets et d'opéras sont la marque du règne de Louis XIV, le théâtre, celui de Louis XV. Les scènes des spectacles sont largement diffusées : Jean LE PAUTRE (1618-1682) représente en gravure toutes les mises en scènes importantes (l'opéra de Quinault en 1676). Colbert commande à Charles Perrault de faire décrire les divertissements, on les reproduit en tapisseries. Sous Louis XV, c'est Charles Nicolas COCHIN (1715-1790) le jeune, fils du graveur de WATTEAU qui devient le dessinateur-graveur des "Menus Plaisirs" et publie les planches du mariage du Dauphin en 1745.

⁷ Jean-Baptiste DU BOS, *Réflexions critiques*, 6^{ème} édition, Paris, 1755, I, p. 25-28

⁸ *Ibidem*, p. 52

⁹ Les éléments de ce paragraphe sont largement inspirés de CHASTEL André, *l'Art Français, Ancien Régime 1620-1775*, collection TOUT L'ART Histoire, éditions Flammarion, 2000 ; p. 12 à 140.

Les cours des châteaux sont traitées comme des salles de spectacle en plein air, la mise en scène théâtrale se retrouve même dans les cérémonies d'obsèques avec les *Oraisons Funèbres* de Jacques-Bénigne BOSSUET (1627-1704), et des mises en scènes dans la nef de Notre Dame par Louis LE VAU (1612-1670), connues par des planches de gravures.

Pourtant, seules les scènes dansées inspirent les peintres. Pour dater le va-et-vient entre le théâtre et la peinture, le premier tableau qui représente une scène directement inspirée du théâtre est de Laurent de LA HYRE (1606-1656), entre 1631 et 1634 : *Cyrus annonce à Araspe que Panthée a obtenu sa grâce*. Cette composition reprend les personnages d'une tragédie de Tristan L'HERMITE (1601-1655), *Panthée*, représentée en 1638. On y retrouve les personnages à turbans et plumes qui ont peut être inspiré les personnages de RAOUX dans *La chasse de Didon et Enée*.

Ce n'est qu'à la fin du XVII^{ème} siècle qu'intervient plus largement le changement d'inspiration, conforté en 1716 par le rétablissement de la Comédie Italienne. Jean-Antoine WATTEAU dès 1717 tire partie des personnages de la comédie italienne avec *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, dit *L'Embarquement pour Cythère*. Les deux éléments qui expliquent l'évolution des sujets de la peinture sont le succès de la comédie italienne et celui de MARIVAUX (1688-1763) en 1720, mais aussi l'impatience et l'insatisfaction retenues pendant la fin du règne de Louis XIV entre 1695 et 1715. A la Régence de Philippe d'Orléans s'épanouit un renouveau dans les arts. Le libertinage à la fin du règne de Louis XIV existait mais était voilé. Avec le début de la Régence, il se manifeste au grand jour. A partir de 1700, tradition, exotisme et galanterie se combinent, la synthèse s'opère sous la Régence. Hédonisme, mondanité et mode, esprit léger et ironique, " l'esprit français " est représenté par trois œuvres clefs : *les Lettres Persanes* de MONTESQUIEU (1689-1755) en 1721, *La Double Inconstance* de MARIVAUX en 1723 et *le Pèlerinage à l'île de Cythère* de WATTEAU en 1717 (la même année que *Pygmalion amoureux de sa statue* de RAOUX).

Le goût pour la peinture italienne s'enrichit d'un intérêt très marqué pour l'art du nord : les scènes de genre, les sujets anecdotiques, les tableaux de " boudoir ". La diversification de la peinture vient aussi du changement et de l'évolution de l'architecture qui s'éloigne de " la grande manière ", elle devient moins pompeuse, le décor est plus léger. La clientèle aristocratique s'intéresse à une peinture décorative qui s'inspire du théâtre et des sujets exotiques. On rejette le côté solennel de " la grande manière " sans se détourner les influences doctrinaires des Italiens. Ce que l'on demande aux artistes, c'est de produire de la " grâce ". L'abbé Du Bos, cité par Chastel¹⁰ précise que " le goût relève d'un sixième sens, le sentiment ". Dans les cafés, les théâtres et les salons, des amateurs éclairés font aussi bien la mode que l'Académie, qui soutient encore la peinture d'histoire, moins appréciée du public.

¹⁰ Ibidem, p.141.

Les peintres reçus à l'Académie avec obligatoirement une peinture d'histoire étaient les peintres " officiels " qui avaient davantage de prestige que les autres.

Le rococo, mot issu du jargon des ateliers et signifie " le travail de rocaille ". " C'est un style, nous dit Chastel¹¹, qui est une émancipation fraîche et ironique de " la grande manière". L'art rococo s'inspire des décors de théâtre, de l'asymétrie, de l'arabesque, mais avec beaucoup de légèreté et de souplesse. C'est l'apogée des scènes de fantaisie, des grotesques dans l'ornementation. " *La rocaille avec ses rochers, ses coquilles, ses enroulements, est l'expression joyeuse et ironique de " l'informe contrôlé ", l'espace devient élastique, les formats aussi "*.¹² Le rococo représente un univers dansant.

Les influences de Jean RAOUX

Même si RAOUX ne peut pas à proprement être classé rococo, classique et encore moins baroque, on retrouve dans ses œuvres des éléments hétérogènes, voire hétéroclites, mais assimilés dans un style bien à lui.

Pour parler de l'influence italienne, André Chastel explique : " *La culture développée après 1600 à Rome ou à Venise, constituait une sorte de " bien commun " à tout l'occident ; chacun allait se servir à sa convenance ; on travaillait à l'intérieur d'un même fonds, avec une même mentalité, vite traduite en concurrences, en débats, en surenchères et en refus.* "¹³

L'art classique et l'art baroque, issus des mêmes racines, ont connu un développement typiquement français que l'on a bien nommé " la Grande Manière ". Rappelons les oppositions entre Rubénistes et Poussinistes, entre Andrea SACCHI (1599-1661) et Pierre de CORTONE (1596-1669). On peut dire toutefois que depuis POUSSIN, l'art français face à l'art italien a réalisé avec bonheur une " *assimilation sélective* ".¹⁴

On a souvent opposé le dessin à la couleur, c'est pourquoi certains critiques de l'époque ont reconnu à RAOUX un talent de coloriste en déplorant une certaine faiblesse du dessin.

Le XVIIIème siècle voit l'apparition de nombreux tableaux hollandais dans les collections privées, donc le début de ce siècle voit l'éclosion, en France, de scènes de genre inspirées des sujets hollandais, mais avec un renouvellement des thèmes qui sont plus " féminins ", représentant la femme à des âges et de conditions différentes, certains sujets étant

¹¹ Ibidem, p.143.

¹² Ibidem, p.145.

¹³ Ibidem, p.37.

¹⁴ Ibidem, p.39.

érotiques. "Cette influence (des Nordiques) s'exerce aussi sur le choix des sujets et leur sens profond, sur la technique"¹⁵ note Olivier Zeder.

RAOUX va donc aborder beaucoup de sujets où la femme occupe une grande place, mais l'apport de son goût pour l'art italien va les lui faire traiter de façon plus érudite et élégante. Dans certains tableaux d'histoire comme *Télémaque raconte ses aventures à Calypso* (1722), il a fait poser un modèle et le personnage a des traits singuliers. Cependant s'il peint des bergères ou des paysannes, elles sont idéalisées. N'oublions pas qu'il a eu pour maître BON BOULLOGNE, qui a fait toutes ses études en Italie : à Rome, en Lombardie et à l'école de Bologne. RAOUX s'éloigne aussi du modèle nordique par la dimension de ses tableaux qui sont plus imposants. Nombre de ses tableaux abordent des sujets intimistes. Il a le goût des objets précieux, que ce soit dans les scènes de genres ou dans les peintures d'histoire. Le goût de l'époque pour les fêtes costumées, mais aussi l'attrait pour les costumes de théâtre montre une certaine influence des fêtes galantes de WATTEAU.

La façon de peindre de RAOUX est largement inspirée des Hollandais par la précision des détails, le rendu des coloris et des matériaux, le clair obscur qui "arrondit" les volumes, mais elle est allégée et plus libre au fur et à mesure que les formats augmentent, la touche devient plus visible et la pâte a des accents plus épais (on peut avancer "rococo") mais la perception à bonne distance est toujours fluide. RAOUX n'a jamais pratiqué la touche très large ni très chargée à la REMBRANDT (1606-1669).

Les thèmes de la vie courante retenus par le peintre sont rendus avec l'élégance qui les éloigne du réalisme flamand, mais les scènes des sujets mythologiques ou historiques montrent toujours des détails qui les ancrent dans une certaine réalité.

¹⁵ Olivier Zeder, *Catalogue de l'exposition Jean Raoux*, Musée Fabre Montpellier. 2009-2010
Service Educatif du Musée Fabre: Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé

Etudions maintenant les trois œuvres du Musée Fabre pour définir ce qui fait la spécificité de RAOUX.

Pygmalion amoureux de sa statue, Jean RAOUX, 1717



Huile sur toile, 1,34 x 1,00 m Musée Fabre (dépôt du Louvre en 1955).

C'est le "morceau de réception" à l'Académie que Raoux a peint à l'âge de quarante ans. On peut s'étonner du petit format de cette peinture d'histoire à sujet mythologique. Même si l'on peut presque classer ce tableau dans la catégorie du "grand genre" par son sujet, le format ne correspond pas à la définition académique. La nudité de Galatée et de Vénus ainsi que de l'amour qui touche son sein obéit à la règle, tandis que le costume peu antique de Pygmalion y déroge.

La scène choisie représente le moment où Galatée prend "chair", le choix du sujet et novateur. Olivier Zeder précise : *"Son tableau est probablement le premier en France sur ce sujet qui va devenir à la mode chez les peintres et les sculpteurs, ainsi que chez les musiciens, tandis que les philosophes vont s'en servir dans leurs débats esthétiques"*¹⁶. Il faut noter la différence de tonalité des extrémités des membres qui sont encore inertes, couleur de marbre (dans le texte, la sculpture est en ivoire). Le mythe de Pygmalion, choisi par RAOUX évoque le mystère de la création artistique : l'art imite la nature, mais il la dépasse. La peinture ne doit pas être illusionniste, c'est une mise en scène de la nature. La présence de Vénus bienveillante au-dessus du couple qui se forme est adoucie par un clair obscur alors que la lumière baigne Galatée comme focalisée sur sa blancheur. La composition est asymétrique, à gauche du tableau, une échappée montre l'atelier du sculpteur dans une

¹⁶ Olivier Zeder, *Catalogue de l'exposition Raoux*.

lumière diffuse, et précise Olivier Zeder, " *Raoux situe l'atelier du prince sculpteur dans son palais, et organise à la manière des Nordiques une échappée vers un atelier où des élèves dessinent d'après un plâtre -scène d'étude elle-même particulièrement fréquente chez eux*".¹⁷

L'influence flamande est aussi très sensible dans la représentation précieuse des bijoux, des fleurs et coquillages qui sont éparpillés autour du coffret. La brillance de la nacre, les reflets sur la lame du couteau, la transparence des perles colorées sont autant de détails qui montrent la qualité et la virtuosité de l'artiste. La transparence des voilages autour des deux angelots aux pieds de Galatée sont d'une extrême finesse tout comme la précision du décor de l'arrière plan de l'atelier, où l'on distingue une tête à la sanguine derrière les élèves et un dessin préparatoire à leurs pieds. Les drapés dans la lumière, la matière inerte de l'ivoire qui se transforme en " chair" et la préciosité des fleurs sur les têtes et dans la corbeille sont d'un rendu très abouti. Le clair obscur accentue le mystère de la métamorphose. Il est à la fois d'inspiration vénitienne et hollandaise. La coiffure complexe de Galatée et les attitudes des personnages sont d'avantage d'inspiration vénitienne. L'élégance raffinée qui se dégage de la composition par les poses retenues mais aussi les silhouettes élancées, le traitement très lisse des passages du clair obscur, sont un apport de l'école française. L'architecture de l'arrière plan de l'atelier très classique à la POUSSIN est rendue comme une grisaille avec les métopes et triglyphes.

Les symboles du tableau : comme dans *Vénus et Cupidon* d'Alessandro ALLORI (1535-1607) *Vénus et l'Amour*, 1570, on reconnaît le Cupidon ailé portant le flambeau, symbole de la passion amoureuse, et les deux oiseaux se tenant par le bec, métaphore de l'amour. Nous retrouverons le flambeau et Cupidon dans un portrait où on ne l'attendrait pas, le tableau très important du *Portrait de Madame Boucher née Marie-Françoise Perdrigeon en Vestale*, 1733.

¹⁷ Olivier Zeder, *Catalogue de l'exposition Raoux*.

OVIDE, *Les Métamorphoses* " Pygmalion " (X, 243-297)

PYGMALION

« Pygmalion ⁶⁰⁷, pour les avoir vues mener une existence vouée au crime, plein d'horreur pour les vices que la nature a prodigieusement départis à la femme, vivait sans épouse, célibataire, et se passa longtemps d'une compagne partageant sa couche. Cependant, avec un art et un succès merveilleux, il sculpta dans l'ivoire à la blancheur de neige un corps auquel il donna une beauté qu'aucune femme ne peut tenir de la nature; et il conçut de l'amour pour son œuvre. Elle avait toute l'apparence d'une véritable vierge, que l'on eût crue vivante et, si la pudeur ne l'en empêchait, désireuse de se mouvoir : tant l'art se dissimule grâce à son art même. Pygmalion s'émerveille, et son cœur s'enflamme pour ce simulacre de corps. Souvent il palpe des mains son œuvre pour se rendre compte si c'est de la chair ou de l'ivoire, et il ne s'avoue pas encore que c'est de l'ivoire. Il lui donne des baisers et s' imagine qu'ils lui sont rendus; il lui parle, il la serre contre lui et croit sentir céder sous ses doigts la chair des membres qu'ils touchent; la crainte le prit même que ces membres, sous la pression, ne gardassent une marque livide. Tantôt il lui prodigue les caresses, tantôt il lui apporte les présents qui sont bienvenus des jeunes filles, des coquillages, des cailloux polis, de petits oiseaux et des fleurs de mille couleurs, des lis, des balles peintes et des larmes tombées de l'arbre des Héliades ⁶⁰⁸. Il la pare aussi de vêtements, passe à ses doigts des bagues de pierres précieuses, à son cou de longs colliers; à ses oreilles pendent de légères perles, des chaînettes sur sa poitrine. Tout lui sied, et, nue, elle ne paraît pas moins belle. Il la place sur des coussins teints avec le murex de Sidon ⁶⁰⁹, il lui décerne

Texte extrait d'Ovide, *Les Métamorphoses*
traduction J. Chamonard, éditions GF-Flammarion, pp.260-261.

LES MÉTAMORPHOSES X/268-300

261

le nom de compagne de sa couche, il fait reposer son cou incliné sur un mol amas de plumes, comme si le contact devait lui en être sensible.

« Le jour de la fête de Vénus, que tout Cypre célébrait en foule, était venu; les génisses au cou de neige, l'arc de leurs cornes tout revêtu d'or, étaient tombées sous le couteau, et l'encens fumait à cette occasion; Pygmalion, les rites accomplis, se tint debout devant les autels et, d'un ton craintif : « S'il est vrai, ô dieux, que vous pouvez tout accorder, je forme le vœu que mon épouse soit — et comme il n'ose dire : la vierge d'ivoire — semblable à la vierge d'ivoire », dit-il. Vénus, qui assistait en personne, resplendissante d'or, aux fêtes données en son honneur, comprit ce que voulait dire ce souhait et, présage de l'amitié de la déesse, la flamme trois fois se raviva et une langue de feu en jaillit dans l'air.

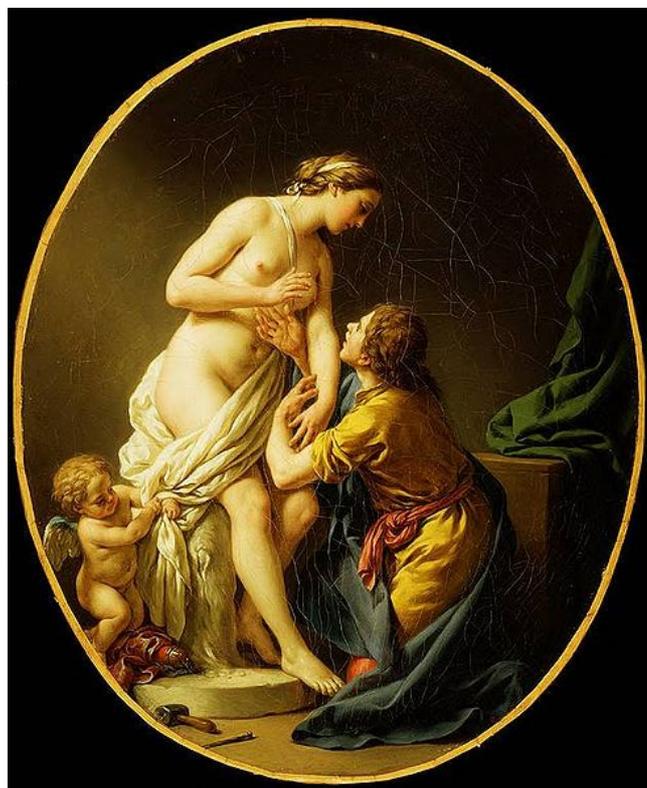
« Rentré chez lui, Pygmalion se rend auprès de sa statue de jeune fille et, se penchant sur le lit, il lui donna des baisers. Il lui sembla que sa chair devenait tiède. Il approche de nouveau sa bouche; de ses mains il tâte aussi la poitrine : au toucher, l'ivoire s'amollit, et, perdant sa dureté, il s'enfonce sous les doigts et cède, comme la cire de l'Hymette ⁶¹⁰ redevient molle au soleil et prend docilement sous le pouce qui la travaille toutes les formes, d'autant plus propre à l'usage qu'on use davantage d'elle. Frappé de stupeur, plein d'une joie mêlée d'appréhension et craignant de se tromper, l'amant palpe de nouveau de la main et repalpe encore l'objet de ses vœux. C'était un corps vivant : les veines battent au contact du pouce. Alors le héros de Paphos ⁶¹¹, en paroles débordantes de reconnaissance, rend grâce à Vénus et presse enfin de sa bouche une bouche qui n'est pas trompeuse. La vierge sentit les baisers qu'il lui donnait et rougit; et, levant un regard timide vers la lumière, en même temps que le ciel, elle vit celui qui l'aimait. A leur union, qui est son ouvrage, Vénus est présente. Et quand, pour la neuvième fois, le croissant de la lune se referma sur son disque plein, la jeune femme mit au monde Paphos, de laquelle l'île tient son nom.

D'AUTRES PEINTRES ONT TRAITÉ LE THÈME DE PYGMALION ET GALATÉE

Peu avant RAOUX ont représenté la scène de la métamorphose de Galatée devant Pygmalion et en présence de Vénus et Cupidon. C'est un thème que ce peintre a mis à la mode. Pygmalion avant Ovide a été cité comme personnage, il n'est pas sculpteur, il est roi et frère de Didon. C'est Ovide qui a créé le mythe de Pygmalion qui représente le mystère de la création et le rôle de la mimésis dans la peinture depuis l'Antiquité. L'idée chemine que c'est " le vivant qui doit imiter l'art ", l'art permet d'atteindre " le vrai " et le transcender. Le maître d'Alessandro ALLORI, BRONZINO a fait une peinture très " sage ", de composition symétrique. La présence de Vénus est seulement évoquée par l'autel où brûle la flamme symbole de la passion amoureuse. La scène se passe dans un paysage et non dans l'atelier du sculpteur, la métamorphose de Galatée est accomplie, les outils du sculpteurs sont à peine visibles dans l'ombre aux pieds de Pygmalion, seul le socle sur lequel est encore Galatée est l'élément visible de la métamorphose de la statue.



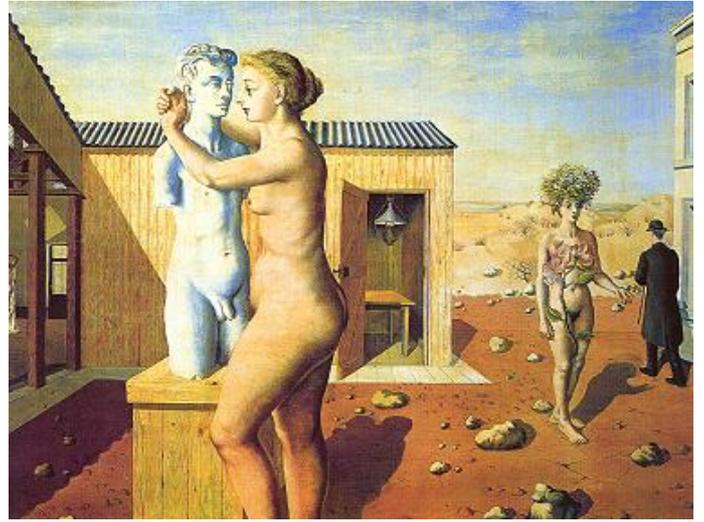
Agnolo BRONZINO (1503-1572), *Galatée et Pygmalion*, Florence, Galerie des Offices (Maniérisme)



Louis Jean-François LAGRENEE (1724-1805) *Pygmalion et Galatée*, 1781, 59.4x48.9 cm, huile sur toile ovale, Detroit Institute of Arts, Detroit



François BOUCHER (1703-1770), *Pygmalion et Galatée*, 329x230 cm, huile sur toile, St. Petersburg, Musée de l'Ermitage (Style Rococo)



Paul DELVAUX (1897-1994), *Pygmalion* (1939), Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruxelles (Surréalisme)

Anne-Louis GIRODET-TRIOSON (ou plus simplement GIRODET, 1767-1824) *Pygmalion et Galatée*, 1819, Huile sur toile - 253 x 202 cm, Paris, Musée du Louvre (entre Néoclassicisme et Romantisme)

Le mythe de Pygmalion se devait d'inspirer aussi les sculpteurs : *Pygmalion au pied d'une statue qui s'anime* dit aussi *Pygmalion et Galatée*, sculpture d'Etienne Maurice FALCONET (1716-1791), 1761, marbre, 83,5 x 48,2 x 26,1 cm, exposée au Salon de 1763 (Musée du Louvre).

On peut aussi citer la sculpture d'Auguste RODIN (1840-1917), *Pygmalion et Galatée*, un bronze, datant de 1908 ou 1909, qui se trouve au Musée Rodin à Paris (la fonte en a été réalisée pour les collections du musée en 1949, 42,1 x 27 x 31 cm)



La Chasse de Didon et Enée (1720-1730)



Huile sur toile, 125 x 183 cm, Musée Fabre, Montpellier

Description :

Les personnages au premier plan : Didon et Enée au centre, à gauche un serviteur noir, un vieillard qui aide Ascagne à s'habiller et Ascagne (fils d'Enée). Au-dessous : une servante en clair obscur et un serviteur sont occupés à mettre des fruits sur un plateau, un nain, et entre les serviteurs et Didon, trois chiens. À droite : deux serviteurs portent des coupes sur un plateau, une aiguillère et un verre renversé au sol, dans le coin.

À l'arrière plan à gauche, une échappée vers le paysage, avec des chevaux (dont un cheval blanc et des écuyers (des chasseurs ?), une cavalière, plus loin, des cavaliers dans une chasse à courre avec des chiens poursuivant un cerf.

À l'arrière plan à droite, l'intérieur de la grotte transformé en scène de « repas », comme les serviteurs du premier plan à droite, avec le plateau et des coupes, comme les serviteurs de gauche avec les corbeilles de fruits l'annoncent.

La lumière et la couleur :

La présentation théâtralisée du couple, légèrement décalé vers la droite du tableau est accentuée par le choix d'une lumière focalisée sur Didon qui rend son vêtement et sa carnation encore plus blancs. La lumière est diffuse dans la grotte à droite mais plus atténuée que dans l'atelier du *Pygmalion*. Les effets de clair obscur sont également moins marqués. L'utilisation de couleurs contrastées semble être une marque de Raoux. Le rouge orangé de la cape d'Enée rehausse le bleu brillant du manteau de Didon. Les ors des costumes sont rappelés ponctuellement sur les coiffes des personnages secondaires. Il faut remarquer que les couleurs les plus vives sont réservées aux personnages principaux : le rouge de la tunique du serviteur agenouillé à gauche forme un contre point à celui d'Enée, alors que les touches de bleu sur les serviteurs de part et d'autre du couple (ainsi que sur Ascagne) font paraître le manteau de Didon encore plus lumineux. La perspective aérienne observée par RAOUX pour le rendu du décor et du paysage est typiquement hollandaise.

La référence au texte de Virgile

• **Résumé de l'Histoire**

Énée, fils de Venus et d'Anchise est rescapé de la guerre de Troie, il a sauvé Anchise et Ascagne des flammes. Il est chargé de fonder une nouvelle patrie qui sera Rome. Pendant ce voyage de sept ans, Énée et ses compagnons font de nombreuses escales, dont une à Carthage en Afrique fondée par la reine Didon. Didon, veuve inconsolable de Sychée, prince de Tyr (tué par Pygmalion, frère de Didon), accueille le demi-dieu troyen et en tombe amoureuse. Grâce au stratagème de Junon qui décide d'aider Didon en provoquant un orage pendant la chasse, Didon et Enée peuvent s'abriter dans la même grotte et devenir amants. Vénus laisse faire car elle compte sur la jalousie d'Iarbas que Didon avait rejeté ; Iarbas se plaint à Jupiter, son père, qui envoie Mercure pour rappeler son devoir à Enée. Il décide donc de partir en Italie malgré tout et Didon se suicide de désespoir.

• **La place de l'épisode de la grotte et l'interprétation de Raoux**

Cette mise en scène asymétrique, le couple étant décalé vers la droite, donne davantage d'importance à l'échappée vers le paysage et à l'action de la chasse que la scène du « repas » dans la grotte. C'est comme si RAOUX voulait évoquer plusieurs épisodes simultanément. La scène de la chasse et les amours de Didon et Enée se superposent: le repas que Didon a offert en l'honneur de son hôte¹⁸, les préparatifs de la chasse et la chasse elle-même, mais

¹⁸ 4, 74-79 : « Tantôt, avec Enée, elle est parmi les murs,

Montre les biens de Tyr, la ville est déjà prête ;

Veut parler, et les mots sur ses lèvres s'arrêtent ;

Tantôt, voulant, le soir, reprendre le banquet

Et réclamant encor les épreuves de Troie, ... » dans les *Œuvres complètes de Virgile*, traduites du latin par Jean-Pierre Chausserie-Laprée : 1 *L'Énéide*, éditions de la Différence p.165.

aussi la scène d'amour dans la grotte. Celle ci est évoquée par l'attitude concentrée des deux personnages qui semblent complètement ignorer ce qui se passe autour d'eux.

RAOUX se veut un peintre d'Histoire. Par sa mise en scène, le parti pris très " libre " des costumes dont la référence à l'antiquité est distanciée, le traitement des détails moins approfondi, nous ne pouvons pas classer ce tableau dans la catégorie du " grand genre " ou de la " grande manière". Cependant, la foison de détails près du texte en fait une peinture savante. Tout d'abord, "son coursier est là piaffant, rongeur avec ardeur son mors écumant "19 : le cheval blanc éclairé à l'arrière plan semble l'attendre. Didon a beaucoup de détails vestimentaires " en or " même si son vêtement n'est pas rouge: " elle porte un carquois d'or ; un nœud d'or retient ses cheveux, et d'or aussi est la fibule qui fixe son vêtement de pourpre. "20; à sa droite, à gauche du tableau, Ascagne dont l'autre nom est Iule a une pose dynamique qui montre l'impatience de son jeune âge : " Arrivent ensuite les Phrygiens de l'escorte et Iule, qui exulte "21. A l'arrière plan du tableau, nous avons vu deux cavaliers poursuivant un cerf sur un fond de paysage bleu vert, " d'un autre côté, des cerfs traversent en courant les campagnes découvertes; formés en troupes, ils soulèvent la poussière dans leur fuite et s'éloignent des montagnes. "22 A l'arrière plan, le ciel se charge en vapeur d'eau annonçant l'orage : " Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle. "23

" Didon et le chef des Troyens aboutissent dans la même grotte. "24 C'est ce vers qui donne le sujet du tableau, même si pour pouvoir pleinement jouer de la lumière, la scène se passe devant l'entrée de la grotte.

RAOUX et les trois composantes de sa peinture : française, vénitienne, flamande et hollandaise

La mode des grands sujets héroïques a fait place à la recherche de la grâce et de la légèreté, de la vie. La peinture des scènes galantes à la WATTEAU est à la mode. Le Maître de RAOUX, BON BOULLOGNE montre des scènes de genre pleines d'intimité, le duc d'Orléans collectionne la peinture hollandaise et vénitienne ; les sujets nobles (scène historique, mythologique, religieuse) sont traités avec douceur et plus de légèreté.

L'inspiration vénitienne est plus importante dans cette composition. Elle se retrouve dans l'ampleur des personnages et le foisonnement de détails précieux : l'or des costumes, les plumets et autre accessoires : aiguières, calices. Mais c'est surtout par l'utilisation des couleurs aux nombreux tons, les harmonies colorées froides que la composition rappelle Véronèse, une impression de mouvement est due à la richesse de la composition.

¹⁹ 4, 131 Virgile - *L'Énéide louvaniste*, une nouvelle traduction commentée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bibliotheca Classica Selecta (BCS) source internet, voir annexe1.

²⁰ 4, 134-135 Ibidem.

²¹ 4, 136 Ibid.

²² 4, 149-151 Ibid.

²³ 4, 156-157 Ibid.

²⁴ 4, 160 Ibid.

La façon de peindre de RAOUX a évolué depuis le *Pygmalion*. Le tableau, de dimensions plus importantes est peint avec moins de précision, surtout dans les détails des bijoux, de la coiffure et de la végétation. Mais c'est surtout l'arrière plan qui est moins fouillé et plus lumineux. Le ciel brumeux rappelle son influence nordique. Le tableau en paraît plus léger et le passage entre les arrière-plans gauche et droit est moins contrasté, plus fluide. Nordique également le rendu chatoyant des matières.

On peut suggérer lors d'une visite au musée, de regarder d'Antoine COYPEL (1661-1722) *Enée et Achate apparaissant dans le temple de Didon*, 1715-1717 (Huile sur toile, 390 x 570 cm) ou encore du même peintre *La Mort de Didon*, (entre 1714 et 1717) pour se rendre compte que *l'Énéide* était à l'honneur dans la peinture du début du XVIIIème siècle et il était une grande source d'inspiration pour les peintres d'histoire.

VIRGILE, L'ÉNÉIDE, livre IV, l'épisode de " DIDON ET ÉNÉE DANS LA GROTTTE "

<p><i>Oceanum interea surgens Aurora reliquit.</i></p> <p><i>It portis iubare exorto delecta iuuentus ;</i></p> <p><i>retia rara, plagae, lato uenabula ferro,</i></p> <p><i>Massylique ruunt equites et odora canum uis.</i></p> <p><i>Reginam thalamo cunctantem ad limina primi</i></p> <p><i>Poenorum exspectant, ostroque insignis et auro</i></p>	<p>Entre-temps se lève l'Aurore qui a quitté l'Océan.</p> <p>Quand apparaît l'étoile du matin, une jeunesse d'élite passe les portes ;</p> <p>on voit des filets à grandes mailles, des pièges, des épieux à large fer ;</p> <p>les cavaliers Massyles s'élancent, ainsi que les chiens au flair puissant.</p> <p>La reine, qui s'attarde dans sa chambre, est attendue à l'entrée</p>
<p>4, 130</p> <p><i>stat sonipes, ac frena ferox spumantia mandit.</i></p> <p><i>Tandem progreditur, magna stipante caterua,</i></p> <p><i>Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo.</i></p> <p><i>Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,</i></p> <p><i>aurea purpuream subnectit fibula uestem.</i></p>	<p>par les plus nobles des Puniques ; brillant sous l'or et la pourpre,</p> <p>son coursier est là piaffant, rongeur avec ardeur son mors écumant.</p> <p>Enfin, elle s'avance, entourée d'une longue suite,</p> <p>vêtue d'une chlamyde de Sidon, à frange brodée ;</p> <p>elle porte un carquois d'or ; un nœud d'or retient ses cheveux,</p> <p>et d'or aussi est la fibule qui fixe son vêtement de pourpre.</p>
<p>4, 135</p> <p><i>Nec non et Phrygii comites et laetus Iulus</i></p>	<p>Arrivent ensuite les Phrygiens de l'escorte et Iule,</p>

<p><i>incedunt. Ipse ante alios pulcherrimus omnis infert se socium Aeneas atque agmina iungit. Qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta deserit ac Delum maternam inuisit Apollo,</i></p> <p style="text-align: center;">4, 140</p> <p><i>instauratque choros, mixtique altaria circum Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi ; ipse iugis Cynthi graditur, mollique fluentem fronde premit crinem fingens atque implicat auro ; tela sonant umeris : haud illo segnior ibat</i></p> <p style="text-align: center;">4, 145</p>	<p>qui exulte. Énée lui, plus beau que tous les autres, s'avance pour s'associer à lui, et leurs troupes se rejoignent.</p> <p>Ainsi, lorsque Apollon déserte la froide Lycie et les flots du Xanthe pour visiter sa Délos natale, il organise des chœurs et, mêlant leurs danses autour des autels, Crétois et Dryopes s'agitent, avec les Agathyrses aux corps peints ; lui marche sur les crêtes du Cynthe ; d'une souple guirlande de feuillage, il retient ses cheveux flottants bien coiffés, et y entremêle de l'or ;</p>
<p><i>Aeneas ; tantum egregio decus enitet ore. Postquam altos uentum in montis atque inuia lustra, ecce ferae, saxi deiectae uertice, caprae decurrere iugis ; alia de parte patentis transmittunt cursu campos atque agmina cerui</i></p> <p style="text-align: center;">4, 150</p> <p><i>puluerulenta fuga glomerant montisque relinquunt. At puer Ascanius mediis in uallibus acri gaudet equo, iamque hos cursu, iam praeterit illos, spumantemque dari pecora inter inertia uotis optat aprum, aut fuluum descendere monte leonem.</i></p>	<p>ses traits sonnent sur ses épaules. Tout aussi énergique marchait Énée, au noble visage resplendissant d'une extraordinaire beauté.</p> <p>Lorsque ils arrivent en haut des monts, en des lieux jamais parcourus, ils aperçoivent des chèvres sauvages, délogées du sommet d'un rocher et dévalant le long des crêtes ; d'un autre côté, des cerfs traversent en courant les campagnes découvertes ; formés en troupes, ils soulèvent la poussière dans leur fuite et s'éloignent des montagnes.</p> <p>Quant au jeune Ascagne, sur son ardent coursier, au fond des vallées, il se plaît à devancer à la course tantôt les chèvres tantôt les cerfs, mais de ses vœux souhaite rencontrer, parmi des</p>

<p style="text-align: center;">4, 155</p> <p><i>Interea magno misceri murmure caelum incipit ; insequitur commixta grandine nimbus ; et Tyrii comites passim et Troiana iuuentus Dardaniusque nepos Veneris diuersa per agros tectata metu petiere ; ruunt de montibus amnes.</i></p>	<p>animaux sans vigueur, un sanglier écumant, ou un lion fauve qui dévalerait de la montagne.</p> <p>Entre-temps, dans le ciel, un grondement intense commence à retentir ; puis survient un nuage, mêlé de grêle.</p> <p>Alors l'escorte des Tyriens, les jeunes Troyens et le petit-fils dardanien de Vénus prennent peur et cherchent des refuges un peu partout</p>
<p style="text-align: center;">4, 160</p> <p><i>Speluncam Dido dux et Troianus eandem deueniunt : prima et Tellus et pronuba Iuno dant signum ; fulsere ignes et conscius aether conubiis, summoque ulularunt uertice nymphae. Ille dies primus leti primusque malorum</i></p>	<p>dans les champs ; des torrents dévalent des montagnes.</p> <p>Didon et le chef des Troyens aboutissent dans la même grotte.</p> <p>En premier lieu, Tellus, et Junon, qui préside aux hymens, donnent le signal ; les éclairs et l'éther complices ont brillé</p> <p>pour les noces et, en haut de la grotte, les Nymphes ont hurlé.</p>
<p style="text-align: center;">4, 165</p> <p><i>causa fuit ; neque enim specie famaue mouetur, nec iam furtiuum Dido meditatur amorem : coniugium uocat ; hoc praetexit nomine culpam.</i></p> <p style="text-align: center;">4, 170</p>	<p>Ce jour-là fut le premier qui causa sa mort et ses malheurs ;</p> <p>en effet, ni souci des apparences ni réputation ne lui importent,</p> <p>et Didon désormais n'envisage plus des amours furtives :</p> <p>elle parle de mariage, couvrant sa faute de ce nom.</p>

Virgile - *L'Énéide louvaniste*, une nouvelle traduction commentée par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet, Bibliotheca Classica Selecta (BCS) source internet

D'AUTRES PEINTRES ONT TRAITÉ DE *DIDON ET ÉNÉE*

Enée et Achate apparaissant dans le temple de Didon, 1715-1717, Huile sur toile 390x570 cm, Montpellier, Musée Fabre (dépôt du Louvre)



La Mort de Didon, (entre 1714 et 1717), Musée Fabre, Montpellier

Antoine COYPEL (1661-1722)

LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME :

Face à l'œuvre de Jean RAOUX, force est de constater la présence forte et récurrente des figures féminines. RAOUX est indéniablement un peintre de femmes comme ont pu l'être d'autres artistes du XVIII^{ème} siècle comme GREUZE ou FRAGONARD. Mais la singularité de RAOUX réside peut-être en ce que ses femmes constituent une *typologie de la femme* de l'époque. Des portraits désignés comme tels côtoient en effet des types (stéréotypes ?) de jeune fille ou de personnage, brossant un paysage des images de la femme dans sa beauté, sa fragilité, entre vertu et érotisme sous jacent. Un certain idéal féminin émerge de toutes ces représentations.



Portrait de Mademoiselle Prévost en bacchante, 1723, huile sur toile, 209x162, Musée des Beaux Arts, Tours



La Liseuse, vers 1716-28, huile sur toile, 126x93, Musée Calvet, Avignon



Jeune fille faisant voler un oiseau, 1717, huile sur toile, 115x88, The John and Mable Ringling Museum of art, Sarasota



Jeune fille à son miroir, 1720-30, huile sur toile, 80x40, Wallace Collection, Londres

Dans le *Portrait de Mademoiselle Prévost en bacchante*, RAOUX représente une personne identifiée, déguisée en bacchante et mise en scène dans l'espace de représentation. Sa posture évoquant un spectacle plus qu'une attitude quotidienne, le décor dans lequel elle s'inscrit et le temps suspendu de son mouvement fait d'elle un personnage plus qu'un portrait objectif et neutre, réaliste. Par le fait du déguisement, du cadrage et de la posture, nous sommes ici dans l'entre-deux du portrait et de la scène mythologique, entre réalité et spectacle, entre objectivité et fantaisie, entre *personne et personnage*.

Dans de nombreuses peintures, les figures féminines ne sont pas des portraits -la personne n'est pas nommée ou identifiée- mais des types répondant à la société de l'époque et témoignant d'une certaine image de la vertu et de la bienséance teintées paradoxalement et subtilement d'érotisme parfois. La jeune fille est représentée dans des actions et des activités qui l'absorbent, elle n'est pas dans une relation directe et explicite avec le spectateur. Toute à sa tâche, elle ignore celui qui la regarde renforçant ainsi l'idée de sagesse, de bonne éducation vertueuse, loin souvent de toute séduction. Nous reviendrons sur cet absorbement, largement analysé par Michael Fried dans son ouvrage *La Place du spectateur*²⁵, parce qu'il a été une priorité de la peinture au XVII et au XVIIIème siècles.

Jeune fille faisant voler un oiseau ou *Femme à son miroir* ne sont donc pas des portraits mais des représentations d'actions-types ou de rôles-types correspondant au goût d'une époque. Elles ne sont personne en particulier, elles revêtent de fait une certaine universalité. Elles sont ce que toute fille de bonne famille est censée être, elles deviennent des modèles de vie, voire de morale. Il est à constater que de très nombreux personnages féminins de RAOUX sont représentées vêtues de blanc et pas seulement les *Vestales*. Serait-ce pour RAOUX un moyen de montrer une certaine idée de la pureté de la femme, immaculée dans sa vêtue comme dans sa façon de vivre, même si des signes d'érotisme traversent sa peinture et ses sujets ?

Cette idée de personnage-type vertueux trouve son paroxysme dans l'œuvre de RAOUX dans la figure de la vestale, représentée de nombreuses fois au fil de la carrière du peintre, seule ou en groupe.

Le culte de Vesta, déesse du foyer domestique, fut sans doute l'une des plus durables institutions de toute l'histoire latine : instaurée à Rome bien avant la République (sans doute dès le VIIe siècle avant J.C.), elle perdura jusqu'en 394 de notre ère, précédant de peu finalement la chute de l'empire romain d'occident. D'après la légende, ce fut Numa Pompilius, second roi de la cité, qui fonda à Rome le culte (importé de Troie à Albe par Enée) et le collège des prêtresses destiné à le célébrer. Cette fable tend à établir dès l'origine une étroite connexion entre le collège des prêtresses et le pouvoir politique à Rome. Associée aux principales célébrations publiques et, à l'origine, installée au sein du palais royal, l'institution jouissait d'une situation tout à fait éminente dans le système religieux et

²⁵ Michael FRIED, *La Place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990 (1980 pour la première édition, The University of Chicago)

politique romain. D'abord quatre puis six (leur nombre, d'après la tradition, est fixé par le roi Servius), les vestales étaient le plus souvent des femmes issues des meilleures familles romaines.

Elles étaient choisies dans leur enfance, entre six et dix ans, et consacraient les trente années suivantes à leur ministère. Durant cette période, elles devaient rester vierges mais elles étaient libres ensuite de se marier. Ces prêtresses étaient chargées d'entretenir le feu sacré sur le foyer de la déesse établi dans son temple circulaire sur le forum capitolin. L'entretien permanent de ce feu était le gage de la pérennité de l'état romain. Aussi, par rapport aux autres femmes, les vestales jouissaient dans la société romaine d'une émancipation relative et d'un statut privilégié absolument singulier. Toutefois, un châtement mortel était réservé à celle qui avait laissé s'éteindre la flamme sacrée ou qui n'avait pas respecté son obligation de chasteté. La sentence a varié dans ses modalités d'application à travers le temps mais on se souvient surtout qu'à partir de Tarquin l'Ancien, on enterrait vivante la présumée coupable. Cette sanction fut en fait très parcimonieusement mise en pratique durant toute l'histoire romaine.

A la fin de l'Antiquité, les penseurs chrétiens, dont Saint Ambroise et Saint Augustin, s'attachèrent à discréditer les vestales, vierges païennes fourvoyées, en les opposant aux vierges chrétiennes, dont les premières communautés religieuses furent organisées dans le courant du IV^e siècle.

La vestale s'impose comme la figure vertueuse idéale dans la mesure où elle est à la fois, une image de la virginité, mais aussi une image de la vertu domestique ; c'est elle qui entretient le foyer. Le glissement de la vestale à la femme pure, fidèle et consciente de ses devoirs domestiques s'opère : une jeune fille représentée en vestale véhicule une image de bonne éducation qui fera d'elle une bonne épouse. Nous quittons la sphère mythologique pour parler de vertu profane mais néanmoins infaillible. L'image de la vestale véhicule honnêteté, propreté et moralité pour elle et pour toute la famille (c'est le cas, par exemple de Madame Perdrigeon qui était mariée lorsqu'elle a été portraiturée en vestale par RAOUX).

Rappelons toutefois que la vestale, au-delà de cette dimension vertueuse, est aussi une mode vestimentaire dès le XVII^e siècle. Sa parure apparaît en effet en 1688 dans un recueil de gravures de mode où figurent au moins trois modèles de "déshabillé de vestale" et d'"habit d'été à la vestale" gravés par Jean Dieu de Saint Jean et Nicolas Arnoult. Les costumes représentés sont en fait conformes aux canons vestimentaires de l'époque et n'évoquent nullement les drapés antiques, toutefois relève-t-on, dans la coiffure à fontanges des modèles, la présence d'un voile rayé qu'on retrouvera ensuite souvent dans les représentations de vestales au XVIII^e siècle (par exemple chez Jean-Marc NATTIER (1685-1766) ou Louis-Michel VAN LOO (1707-1771)).



Jean-Marc NATTIER, *Portrait d'une femme en vestale*, 1759, huile sur toile, North Carolina Museum of Art



François-Hubert DROUAI (1727-1775), *Portrait d'une jeune femme en vestale*, 1767, Huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, NY



Jacques Louis DAVID, *Vestale couronnée de fleurs*, 1789, huile sur toile, 81,3x65,4, collection privée

Le modèle de la vestale, inauguré et décliné par Raoux va connaître un héritage important avec des peintres comme Joseph-Marie VIEN (1716-1809) ou Jacques Louis DAVID (1748-1825).

Des différences sont toutefois à constater : si le vêtement, toujours d'un blanc immaculé, et le voile sont récurrents et systématiques, la posture est variable, ainsi que les attributs ou la gestuelle qui semblent être à la fantaisie de chacun.

De même, le feu sacré est plus ou moins mis en exergue, et, à ce titre, il convient de distinguer les peintures de RAOUX, plus en conformité avec l'image que l'on se fait d'une vestale dans son rôle d'entretien du feu, de celles de ses successeurs qui font davantage des portraits de femme de leur temps que des portraits en référence à la figure de l'Antiquité.

LES VESTALES DE RAOUX :

A l'exception de Madame Perdrigeon, les *Vestales* de Raoux sont donc plus des représentations d'elles-mêmes dans leur rôle que des portraits de jeunes filles ou de femmes. La référence à l'Antiquité se situe, et dans le vêtement, et dans le décor dans lequel elle (ou elles) évolue(nt). Il s'agit d'éléments architecturaux, parfois à peine donnés, brossés, mais en liaison directe avec l'architecture antique : intérieur de temple, autel, colonnes...



Jean RAOUX, *Vierges antiques*, 1727, huile sur toile, 92x72,5, Musée des Beaux Arts de Lille

Les *Vierges antiques* du Musée des Beaux Arts de Lille est une œuvre qui répond pleinement au culte de Vesta tel qui nous est donné, avec un collège de six jeunes filles totalement consacrées et absorbées à leur tâche.

Il est à noter que l'idée d'*absorbement* est l'un des impératifs de *bonne peinture* si l'on se réfère à la critique du XVIII^{ème} siècle et notamment aux textes de Denis DIDEROT. S'ils ont été écrits après la mort de RAOUX, ils s'intéressent à la peinture de tout le siècle et du siècle précédent, distinguant les artistes rococo des artistes plus profonds dans leur représentation et leurs sujets. L'absorbement des personnages dans un état ou une activité est à l'œuvre au XVII^{ème} siècle et demeure pour la critique du siècle suivant une exigence en peinture comme l'explique Michael FRIED dans *La Place du spectateur*.

La *Vestale portant le feu sacré* du Musée Fabre constitue à ce titre un exemple d'absorbement. Elle n'a, en effet, d'yeux que pour sa coupe contenant le feu, et nul regard pour le spectateur, à la différence de *la Vestale* du Musée de l'Ermitage qui représente, de ce fait, une exception dans l'ensemble des vestales de RAOUX.



Vestale portant le feu sacré, 1727-31, huile sur toile, 103x79, Musée Fabre, Montpellier

La Vestale portant le feu sacré est la représentation d'une jeune femme de trois quart cadrée au dessus des genoux qui s'inscrit dans un décor souligné de quelques indices ou éléments architecturaux faisant référence à l'Antiquité, comme une abstraction du décor antique. De son corps, on ne voit que le visage et la gorge, le reste étant drapé dans un vêtement ample et immaculé, animé de plis qui épousent le bras, le révélant en le masquant, ainsi que les mains, elles-mêmes enserrées dans l'étoffe. Rien n'invite donc à la séduction avec ce corps qui se soustrait au regard sous ces amples drapés.

Le visage de la vestale, fermé, est tourné vers la coupe contenant le feu, ses paupières sont baissées et toute son attention semble au service de la tâche qui est la sienne. A l'étoffe blanche nacrée et brune assez lourde répond le voile bleu clair et plus léger qu'elle porte sur la tête, maintenu par une couronne de fleurs d'orangers. La virginité se trouve dans la blancheur de ces fleurs fraîches tout comme dans celle du vêtement ainsi que dans la posture absorbée et le refus de contact avec le spectateur "C'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre", pour reprendre un mot de DIDEROT.²⁶

Ce n'est pas du feu de la coupe que vient la lumière mais de l'extérieur, à moins qu'elle n'émane de ce visage de la virginité et de la pureté. Le cadre est ainsi redoublé par l'arrière plan et le bas de la composition noyés dans l'obscurité. C'est donc bien le visage qui est mis en exergue, en lumière, au sens littéral de l'expression, montrant une carnation parfaite, un teint de porcelaine aux pommettes rosées.

La simplicité du vêtement et du décor, son austérité pourrait-on dire, contraste avec la précision de la représentation des fleurs et des ciselures de la coupe. Il est à noter que le mouvement du drapé autour du bras se prolonge par celui des flammes animées d'un souffle venant de la droite, donnant une impression de feu attiré par le visage de la vestale. La sobriété de l'ensemble renforce l'aspect solennel de cette tâche au service de Vesta et, de fait, le caractère pur et dévoué de celle qui la sert. La rigueur du propos trouve son accomplissement dans une forme plastique dont chaque détail est pensé et travaillé et l'on comprend alors l'héritage qu'a pu avoir cette figure-type de la vertu au fil des décennies.

²⁶ In Michael FRIED, *op. cit.* p. 101

Quelques représentations de vestales aux XX^{ème} et XXI^{ème} siècles :



Paul DELVAUX (1897-1995), *Les Vestales*, 1972, huile sur toile



Emile J.C. PUYO, *Portrait d'une jeune femme déguisée en vestale*, gomme bichromatée, 24x34,4, Musée de la photo



Ane LAN (Norvège, 1972), *Vesta*, installation vidéo (6mn13)

Il s'agit d'une vidéo performance où l'artiste, un homme, joue le rôle d'un peintre et d'une vestale. Il porte un regard masculin sur ce rôle-type féminin de vertu et de pureté.



La théâtralisation dans la peinture de RAOUX

Face à la peinture de RAOUX, quelques soient les genres abordés, il est une caractéristique qui est permanente, celle de la théâtralisation. L'espace de représentation est toujours organisé, orchestré par le peintre dans un souci de mise en scène des personnages dans le décor dans lequel ils s'inscrivent. Le ou les personnage(s) sont placés dans l'espace de représentation comme sur une scène de théâtre où flottent toujours l'entre-deux de personnes et de personnages ainsi que l'artificialité des postures et de la mise en espace des différents protagonistes.

Il convient avant toute chose de revenir sur un aspect essentiel de la peinture des XVII et XVIIIème siècles : la théâtralité et l'absorbement, largement traité par la critique et notamment par Denis DIDEROT. Dans *La place du spectateur*, le théoricien de l'art Michael FRIED dissèque ces deux notions qui nous font aujourd'hui distinguer les termes : théâtralité et théâtralisation.

Selon Michael FRIED, l'absorbement des personnages dans leur activité est une des caractéristiques de la peinture du XVIIème siècle qui se prolonge au XVIIIème particulièrement dans la tendance anti-rococo qui a vu le jour autour de 1747, comme un retour à l'ordre, aux choses profondes, à des principes atemporels du Grand Art (sculptures anciennes et œuvres majeures des maîtres des XVIème et XVIIème siècle) et à la moralité loin donc de la légèreté, de l'insouciance et de la superficialité des thématiques rococo.

L'absorbement est une attention captive qui coupe les personnes représentées des spectateurs qui les regardent, en évacuant tout regard, toute perméabilité entre l'espace réel et l'espace de représentation. Il s'agit, pour le personnage du tableau, d'une indifférence à tout ce qui n'est pas son activité ou sa préoccupation. Selon FRIED, les maîtres du XVIIème siècle (LE CARAVAGE, DOMENICHO, POUSSIN, LE SUEUR, Georges DE LA TOUR, VELASQUEZ, ZURBARAN, VERMEER et REMBRANDT) "représentent ces états et des activités avec une force et une intensité jamais dépassées par la suite"²⁷. Il convient néanmoins quelques lignes plus tard que certains peintres des années 1720, 1730 et 1740 ont rendu de manière convaincante des êtres accaparés ou songeurs. S'il ne cite jamais RAOUX, il faut toutefois l'inclure dans cette catégorie de peintres, auprès de SUBLEYRAS et de CHARDIN.

²⁷ *Ibidem*, p.49



Jeune fille faisant voler un oiseau, 1717, huile sur toile, 115x88, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Etats-Unis

Oublier la présence du spectateur, c'est parfois ne plus faire attention à une mise défectueuse ou à un tiroir ouvert, c'est évoluer dans un espace qui n'est pas théâtralisé en ce sens qu'il n'entretient pas une relation avec le spectateur. C'est un impératif que l'on retrouve également dans les écrits sur le théâtre où l'on préférera la pantomime à la déclamation, le mouvement expressif et le silence à une accumulation d'incidents qui paraîtraient artificiels. Rappelons à ce titre que théâtre et peinture se retrouvent depuis le classicisme dans l'exigence de l'unité (de temps, de lieu, d'action).

Si plusieurs protagonistes sont représentés dans un tableau, ils doivent tous contribuer à un propos, à une idée principale forte, au sujet.

Un tableau, disait-on au XVIII^{ème} siècle, doit attirer, capter et retenir le spectateur en touchant son âme par l'entremise de ses yeux. Pour ce faire, comme dans le domaine du théâtre, les protagonistes doivent ignorer le spectateur pour rester dans leur sujet " Soit donc que vous composiez, soit donc que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas"²⁸. Dans la peinture comme dans le théâtre, tout doit se passer comme s'il n'y avait pas de témoins ni de spectateurs. Dès lors que l'on considère l'au-delà de la toile ou de la scène, il y a théâtralité, et donc, dispositions maniérées et affectées, grimaces, fausseté et exagération. Quelque soient les mots employés, il nous faut retenir que l'œuvre n'a plus la force ou la passion de son intention, elle s'en trouve diminuée, amoindrie, voire pervertie. "[...] Le tableau ne serait dès lors plus "une rue, une place publique, un temple", il deviendrait "un théâtre" ; c'est-à-dire une construction artificielle où le désir de faire impression sur le spectateur et de solliciter ses applaudissements détruit les éléments de persuasion et gêne l'illusion".²⁹

²⁸ Denis DIDEROT, *Discours de la poésie dramatique* (in *Œuvres esthétiques*, Paris, Ed. Paul Vernière, 1966), p.231

²⁹ Denis DIDEROT, *Essais sur la peinture* (In *Œuvres esthétiques*, Paris, Ed. Paul Vernière, 1966), p. 713
Service Educatif du Musée Fabre: Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé

C'est pourquoi, parlant de la peinture des XVII et XVIIIème siècles, dont celle de RAOUX, c'est le terme de théâtralisation qu'il convient d'employer ou celui d'espace théâtralisé.

Comme nous l'avons dit précédemment, l'espace pictural chez RAOUX est souvent régi par un principe de mise en scène, de mise en espace réglée et soignée où chaque personne ou personnage a une place bien définie, une posture, une attitude qui sert un propos d'ensemble. C'est un héritage du classicisme qui durera jusqu'au XIXème siècle. Outre cette constante de l'organisation spatiale dans l'espace de représentation, des indices forts relèvent de cette question de la théâtralisation, indices théâtraux que s'approprie la peinture.

Le premier à relever est sans doute la lumière. Dans l'œuvre de RAOUX, le clair-obscur est présent mais parfois avec un contraste très marqué, comme si les visages des personnages étaient mis en lumière par un *spot* placé face au tableau (*Le Silence* ou *L'Indiscrète, Jeune Femme au miroir* de la Wallace Collection). La source de lumière est en effet dans de nombreux tableaux extérieure à l'espace de représentation, illuminant de manière parfois violente les visages ou certains objets.

Dans *La Liseuse*, la lumière vient de l'arrière plan du tableau éclairant la lettre et créant un sentiment d'étrangeté dans la mesure où la source n'est pas vraiment définie. Le besoin plastique pour servir le propos de l'intimité et de la discrétion a prévalu sur la cohérence de l'espace et la logique de l'agencement de l'ensemble. Le théâtre aurait certainement recouru à une lumière ajoutée pour envisager une telle situation. La lumière fonctionne donc comme un révélateur, celle par laquelle les éléments se dévoilent, se donnent à voir.

Le deuxième indice contribuant à cette idée d'espace théâtralisé est l'utilisation récurrente d'éléments qui semblent relever plus du décor que de la quotidienneté de la vie. Le rideau est ainsi présent dans plusieurs des tableaux (*L'Indiscrète, Portrait de M-F Perdrigeon*) comme signe de dévoilement, d'intimité qui se montre tout en se cachant. Une sorte de voyeurisme de l'intérieur vers l'extérieur du tableau (et inversement) se met en place avec la présence de ce rideau ainsi qu'une articulation des espaces privé, voire intime et public. Ce jeu de caché-montré est récurrent dans la peinture du XVIIIème siècle souvent teintée d'un érotisme sous jacent.

Éléments de mobilier et objets jouent également un rôle dans les compositions et ceci, à différents degrés. Dans certaines œuvres, ils ont vraiment la fonction d'accessoires et de décor au sens strict du terme (*Les Petites musiciennes*), dans d'autres, ils sont les éléments importants de la composition même si leur présence paraît parfois incongrue ou artificielle (*L'enfance, Portrait de M-F Perdrigeon*). La réalité du quotidien est transcendée, idéalisée, c'est en cela que nous pouvons dire que RAOUX se distingue de la tradition nordique dont il s'approprie et dépasse les modèles. L'architecture et ses éléments constructifs ou décoratifs servent largement les mises en scène du peintre.

Il convient également de mentionner la présence récurrente chez RAOUX de costumes qui contribuent à l'idée de théâtralisation des espaces de représentation. Si de nombreux personnes ou personnages portent des vêtements du XVIIIème siècle, nécessité est de remarquer qu'ils côtoient d'autres protagonistes dont les vêtements s'apparentent à des *costumes*, soit parce qu'ils ne correspondent pas à la période historique qui nous concerne (c'est le cas notamment de tous les portraits historiés qui mêlent réalité et évocation mythologique, les *Vestales*, par exemple), soit qu'ils sont décalés (*Portrait de Mademoiselle Prévost en bacchante* : elle ne porte pas l'habit professionnel d'une danseuse de cette époque, costumes archaïsants dans *La Vieillesse*, juxtaposition de vêtements du XVIIIème siècle et de tenues antiquisantes dans *Antiochus et Stratonice*), soit qu'ils en sont purement et simplement (vêtements orientaux dans *La Chasse de Didon et Enée*). Notons à ce titre que l'exotisme est en vogue au XVIIIème siècle, on le retrouve dans la peinture mais aussi dans les spectacles, les fêtes et les représentations théâtrales.

Enfin, le dernier élément relevant du théâtre dans la peinture de RAOUX est la représentation même de ce dernier ou des allusions à son univers, entre scène, danse et spectacle (*Le Goût, Portrait de Mlle Prévost en bacchante*).

Mise en scène dans les pratiques artistiques

L'idée de mise en scène de l'espace de représentation a été une problématique forte de la peinture jusqu'à la deuxième moitié du XIXème siècle. Elle semble avoir ensuite déserté la peinture pour investir le champ de la photographie. En 1840 déjà, Hippolyte BAYARD (1801-1887) propose un autoportrait inhabituel puisqu'il se représente en noyé, en grimant son corps, en jouant sur la posture, l'expression et sur le décor qui servent le caractère narratif dramatique de cet épisode. Curieusement, la photographie n'est pas là pour redonner et retranscrire un réel objectif, elle garde trace d'un réel de fiction, façonné de toutes pièces par son auteur.

L'espace théâtralisé et la narration seront ensuite au cœur des pratiques d'Oscar Gustave REJLANDER (1813-1875), Roger FENTON (1819-1869), Warren THOMPSON ou encore Frederick H. EVANS (1853-1943) qui, de manière récurrente dans leurs photographies, se déguisent, créent des décors souvent exotiques ou orientalistes répondant au goût de l'époque. Dans ces photographies, nous retrouvons l'idée de l'accessoire et du décor réalistes, à tout le moins vraisemblables à la représentation choisie. Ainsi, *Le Zouave* de Roger FENTON de 1855, pose-t-il devant un rideau avec les vêtements et les éléments de décor qui répondent, qui correspondent à ce rôle. Ceci fait indéniablement écho au mot de Roland

BARTHES à propos de la photographie "Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le théâtre".³⁰



Oscar Gustave REJLANDER, *Les deux façons de vivre*, 1857, tirage à l'albumine argentique, 40,9x76,8, Moderna Museet, Stockholm

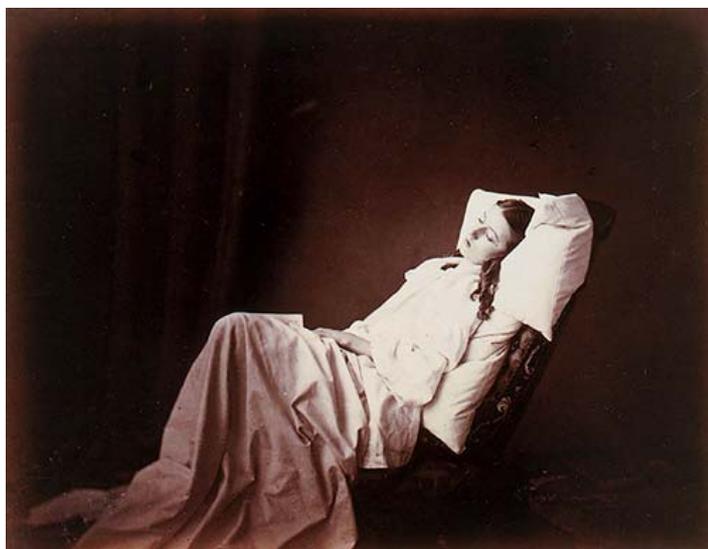


Oscar Gustave REJLANDER, *Tête de Saint Jean Baptiste*, 1858, tirage à l'albumine, 14x18, George Eastman House, Rochester

Dans les années 1850 à 1910, nombreux sont les photographes qui utilisent ce nouveau médium pour imiter ou rejouer des œuvres de l'Histoire de l'art (*Jeune Femme en prière* de O.G. REJLANDER de 1858-60 reprend *La Vierge en prière* de SASSOFERRATO (1640-50) ou encore *La Lettre* de Guido REY (1861-1935) de 1908 qui fait référence à *Intérieur, avec femme buvant en compagnie de deux hommes, et une servante* de Pieter DE HOOCH (1658)). Là encore, tout est mis en œuvre pour que la scène soit la plus juste possible par rapport à son modèle, vêtements, expression, décor... Le modèle évolue et pose dans l'espace photographique comme un comédien sur une scène dont on ne fige qu'un instant, un instantané.

L'album victorien offre, quant à lui, de belles mises en scène photographiques dont *Les Derniers instants* (1858) de Henry PEACH ROBINSON (1830-1901) ou les photographies de Victor Albert PROUT (1835-1877) dans lesquelles la famille royale se livre à des divertissements théâtraux, à des mises en scène costumées où chacun joue un rôle. Il s'agit de tableaux vivants, de charades mimées et de petites représentations théâtrales où les interprétations peuvent être multiples et, dans les albums qui les réunissent, il est fréquent de voir les protagonistes déguisés ou pas, jouant parfois différents rôles (*Album de Mar Lodge*, 1864).

³⁰ Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p.55
Service Educatif du Musée Fabre: Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé



Victor Albert PROUT, *Interior of the drawing room*, Mar Lodge, 1863, tirage à l'albumine, 13,8x17,8, National Galleries of Scotland, Edinburgh

Henry PEACH ROBINSON, *She never told her love*, 1857, tirage à l'albumine argentique, 18x23,2, Metropolitan Museum of art, NY

Rappelons à ce propos que le tableau vivant était, pour reprendre le mot de Martin MEISEL, un divertissement qui "donnait à la bonne société l'occasion de goûter les plaisirs de l'imitation et de la parade"³¹. "On attribue souvent à Emma HAMILTON d'avoir introduit cette mode en Europe à la fin du XVIIIème siècle par ses "attitudes", qui étaient en fait des imitations de personnages représentés par les sculptures et sur les vases classiques collectionnés par son mari, ambassadeur britannique à Naples"³². Se transformer temporairement en personnage d'une autre époque ou d'une autre classe était un moyen de mettre à mal, pour un instant, la stabilité de sa position sociale et de son rang dans la société. C'est pourquoi ces activités étaient particulièrement prisées par l'aristocratie et, dans une moindre mesure par la bourgeoisie. Au-delà de cette *mise en danger sociale*, elles témoignent d'un goût pour l'exotisme ou, plus largement, pour le *différent*.

Plus près de nous, c'est également de rôle et de différence dont il est question avec le travail photographique de Claude CAHUN (1894-1954) ou les photographies de Marcel DUCHAMP par MAN RAY (1890-1976) en *Rose Sélavy*.

³¹ Cité par Marta WEISS dans "La photographie mise en scène dans l'album victorien", in *La photographie mise en scène, créer l'illusion du réel*, sous la direction de Lori PAULI, Musée des Beaux Arts d'Ottawa, 2006, p. 84

³² Ibidem



Claude CAHUN (née Lucy Schwob, 1894-1954), *Sans titre*, 1928, photographie N&B, Frye art Museum, Seattle (photographie réalisée avec Marcel Moore)

MAN RAY, *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*, 1921, tirage argentique, 21,6x17,3, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

De nos jours, l'idée de rôle et de mise en scène est toujours au cœur des préoccupations des photographes, essentiellement chez certains représentants de la Photographie plasticienne, comme Yinka SHONIBARE (1962) (*Journal d'un dandy victorien*, 1998), Cindy SHERMAN (1954) (*Still Films, série Untitled*) ou encore Yasumasa MORIMURA (1951). Chez ces trois artistes, il est question de rôle puisque chacun d'entre eux, par le tour de déguisements, de maquillages et de décors élaborés, joue à être un autre que lui-même. Yinka SHONIBARE transcende sa couleur et son rang en jouant un dandy au XIXème siècle dans un cycle photographique, Cindy SHERMAN s'intéresse aux rôles-type de la femme dans notre société en jouant la séductrice, la ménagère... et MORIMURA dépasse son genre puisque, dans son travail, il rejoue des images ou des oeuvres célèbres où il peut être masculin ou féminin. L'espace théâtralisé est aussi à l'œuvre dans le travail de certains vidéastes comme Bill VIOLA (1951) (*The Greeting*, 1995) ou dans les performances conçues par la plasticienne Vanessa BEECROFT (1969).



Yinka SHONIBARE, *Journal d'un dandy victorien*, 3h, 1998, 5 épreuves par développement chromogène, 122x183 chacune

Yinka SHONIBARE, *Journal d'un dandy victorien*, 14h, 1998 Collection John et Amy Phelan, NY



Cindy SHERMAN, *Untitled film still #21*, 1978, tirage gélatino-argentique, 19,1x24,1, MOMA, NY



C.SHERMAN, *Untitled #131*, 1983, tirage chromogénique, 89x42, MOMA, NY



Yasuma MORIMURA, *Daughter of art history (Princess A)*, 1990, photo, 210,2x160, Gal. Lurhing Augustine NY



Bill VIOLA, deux photogrammes de la vidéo *The Greeting*, 1995, vidéo de 10 mn conçue pour la Biennale de Venise, inspirée d'une oeuvre de Jacopo Pontormo



Vanessa BEECROFT, *VB53*, Serre du jardin botanique de Florence, 23 Juin 2004



Gros plan sur la performance *VB53*

QUELQUES QUESTIONNEMENTS À PARTIR DE RAOUX

LES GENRES :

- Dans l'œuvre de RAOUX, quelques peintures répondent sans ambiguïté au genre auxquels elles appartiennent : les peintures religieuses, certains portraits... Mais il convient de constater que le peintre se permet des libertés et interprète les genres pour se les approprier et se singulariser. Ces fantaisies vont quelquefois à l'encontre de ce que l'on pourrait nommer la *pureté des genres* : une scène mythologique emprunte à la scène de genre et à la pastorale (*La Chasse de Didon et Enée*), un portrait se mêle d'éléments relevant de la scène de genre et de la peinture d'histoire (*Portrait de M-F Perdrigeon*), une peinture mythologique adopte un petit format (*Pygmalion*) ou encore une allégorie revêt des aspects de la scène de genre (*La Vieillesse*). Dans cette confluence des genres apparaissent les différentes influences de RAOUX (nordique, italienne et française. L'école de Fontainebleau notamment -maniérisme français- pour l'élan de certains corps et le goût de l'élégance). Il mêle volontiers des éléments du réel à des scènes mythologiques, il drapé les portraits d'indices de la peinture d'histoire, il opère une synthèse entre les sujets et les genres et c'est là peut-être que réside la singularité de son expression picturale.
- Il est par ailleurs un genre inventé par RAOUX, celui de la *Vestale*, synthèse s'il en est des portrait, scène de genre et peinture d'histoire (*Portrait de Mme Perdrigeon en vestale*). Le peintre entremêle des indices et des références *a priori* éloignés et en fait un *assemblage* élégant et maîtrisé. Nous pourrions parler d'une certaine idée de *l'éclectisme*, qui était, par ailleurs, un des éléments caractéristiques du maniérisme.

LA COMPOSITION :

- RAOUX met en scène ses personnages de manière théâtralisée. La posture, l'expression de chacun est étudiée en relation avec les autres mais toujours au service du propos principal. Le sujet central trouve sa force notamment grâce à des actions annexes et périphériques sans que ces dernières ne prévalent jamais (*La Chasse de Didon et Enée* en est un bon exemple). Le jeu des regards sert également le sujet et renforce les liens de la composition comme dans *Dibutade ou l'Invention de la peinture*.
- L'étagement des plans, l'organisation de l'espace sont à étudier dans des œuvres comme le *Portrait de Philippe de Vendôme*, *Télémaque racontant ses aventures à Calypso* ou encore *La Chasse de Didon et Enée*.
- Il convient également de se pencher sur les postures et les expressions des personnages ainsi que sur leur gestuelle délicate et explicite (discretion, préciosité, attention, vertu, concentration, enjouement se lisent au travers des corps, des regards et des mains).

LA FACTURE :

- Dans la peinture de RAOUX, il est intéressant de repérer les manières de peindre en regard des influences nordique, italienne et française. (aspect lisse de la peinture dans *Pygmalion*, touche plus affirmée dans *La Chasse de Didon et Enée* ou dans la couronne de fleurs de *La Vestale portant le feu sacré* de Montpellier)
- Le rendu des matières (étoffes différentes, éléments métalliques, bijoux...) est d'une grande précision et d'une grande virtuosité. On pourrait parler de préciosité et d'élégance.

LA COULEUR :

- Un jeu sur les couleurs complémentaires est à constater dans les œuvres *Jupiter et Sémélé* et dans *Céphale et Procris*. Orange et bleu se côtoient et se répondent dans une composition colorée équilibrée.
- Le camaïeu, notamment le camaïeu de blancs, est largement utilisé par RAOUX dont les personnages féminins portent souvent des tenues d'un blanc immaculé, les vestales, bien évidemment mais aussi les personnages féminins centraux de *Télémaque*, *La Contenance de Scipion*, *Couple dansant dans un parc* ou *Les Vierges modernes*.

LA LUMIÈRE :

- Il est intéressant de repérer les sources de lumière et leur incidence dans les compositions de RAOUX. Souvent, il s'agit d'une lumière venant de l'extérieur du tableau et illuminant plus ou moins partiellement la composition, révélant parfois un seul élément, à la manière d'un spot. La lumière parfois artificiellement, et pour les besoins du propos, vient de l'arrière plan.
- Le clair-obscur est un élément à étudier ainsi que les contrastes ; la lumière ayant la double fonction de révéler et de cacher, de noyer dans la pénombre (*Jeune Femme à sa fenêtre*, *Jeune Fille de Frascati lisant à la lueur d'une lampe*, par exemple).

LA TEMPORALITÉ :

- Dans certaines œuvres de RAOUX, un *télescopage temporel* se met en place dans la rencontre, la simultanéité d'épisodes ou de périodes. Cela peut se traduire par une utilisation libre des vêtements et des costumes, le recours à l'Antique (décor, éléments architecturaux...). Le XVIII^{ème} siècle se teinte souvent ici d'éléments qui ne lui sont pas contemporains.
- Dans les *Quatre âges de la vie*, plusieurs actions sont représentées dans une simultanéité. Mais la succession de ces moments se situe entre série et séquence. Une narration peut en effet se construire en articulant les épisodes, les actions les unes aux autres.

LA SÉRIE :

- Dans le travail de RAOUX, certains thèmes sont traités de manière sérielle. C'est le cas notamment des *Vestales*. Certaines s'apparentent à des portraits historiés, d'autres sont davantage des tableaux en référence à la mythologie, d'autres enfin se situent entre portrait, scène de genre et peinture d'histoire. Il est à noter que certains de ces tableaux semblent être des déclinaisons, des variations, c'est le cas par exemple des deux *Vestale portant le feu sacré* (Montpellier et celle de 1731, non localisée) qui diffèrent par le cadrage mais dont la représentation est assez voisine.

UN PEINTRE DE SON TEMPS :

- Jean RAOUX est l'archétype du peintre du XVIIIème qui a travaillé depuis son séjour en Italie sous la protection et le mécénat de Philippe de Vendôme, ce dernier lui ayant assuré de nombreuses commandes et l'ayant hébergé à son retour en France.
- Le peintre a connu un succès certain durant sa vie ; il recevait des commandes de portraits répondant ainsi au goût de son temps où le genre était très en vogue, aux côtés de la peinture d'histoire. Il avait également un biographe en la personne de DEZALLIER D'ARGENVILLE.
- Ancré dans les mœurs et le goût de son temps, RAOUX proposait dans certains tableaux des références aux fêtes, aux spectacles et aux gens de spectacle.
- Son univers ne s'arrêtant pas à la fantaisie des fêtes et autres représentations, il témoigne dans son travail d'une veine humaniste en choisissant de représenter Philippe de Vendôme ni en général ni en grand prieur mais en humaniste. Le visage est expressif et sans fard (sans perruque) pour montrer l'authenticité de cet homme de goût et de générosité.

LE XVIIIème SIÈCLE ET LA NAISSANCE D'UNE FORME LITTÉRAIRE : la critique d'art

Il est à rappeler que la critique d'art telle que nous la connaissons aujourd'hui est apparue au XVIIIème siècle avec des littérateurs, des philosophes et penseurs comme LA FONT DE SAINT-YENNE, LE BLANC, GRIMM, LA PORTE, BAILLET DE SAINT-JULIEN, LAUGIER, les GONCOURT et surtout DIDEROT. Une grande quantité d'écrits sur l'art et les œuvres exposées au Salon sont publiés, la critique se développe, diffusant les tendances et le goût du moment. Ce sont les nombreux et riches écrits de DIDEROT qui sont les plus connus (notamment *Les Salons* des années 50) mais avant et après lui, d'autres auteurs ont été les précurseurs et les continuateurs de ce discours critique sur l'art et les œuvres.

Ce discours est à la fois une description des œuvres mais aussi une critique en ce sens que le goût de ses auteurs transparait au travers des lignes par le choix des formules et des adjectifs qualifiant la peinture, son sujet et sa représentation. Le propos de ces experts de bon goût donne le ton pour leurs contemporains et traduisent ainsi l'esprit du temps, forgeant

et fondant la fortune ou non de certaines œuvres ou de certains peintres. Ainsi CHARDIN, GREUZE, VAN LOO ou encore VERNET bénéficièrent de l'enthousiasme des textes de DIDEROT, par exemple.

C'est une forme littéraire éloignée de la critique artistique telle qu'elle se pratique de nos jours dans la mesure où elle apparaît plus littéraire que critique, poétique parfois et plus largement descriptive que l'est celle d'aujourd'hui. Cela tient au fait qu'en l'absence de reproductions, le texte devait montrer l'œuvre avec des mots.

Ainsi, à propos de *l'Ermite endormi* de Joseph-Marie VIEN, exposé au Salon de 1753, LAUGIER écrivait :

"Le fond du tableau est l'intérieur d'un pauvre hermitage, où l'on voit d'un côté une tête de mort, objet sans doute de la méditation du Solitaire, de l'autre des racines & des légumes qui sont sa nourriture [...] Rien de ce qui peut exprimer le sommeil n'est oublié ; la tête est penchée en arrière nonchalamment, les yeux sont fermés, la bouche un peu entre-ouverte, les bras tombants ; on voit à un des pieds qui ne touche point à terre la sandale qui se détache, & qui ne tient presque plus. On sent que tous les ressorts sont détendus, & que tous les nerfs sont dans le relâchement. Cependant ce n'est point une mort, c'est un vrai sommeil"³³

alors qu'HUQUIER écrivait pour sa part :



"Ce bon Vieux tient un violon dans sa main, & paroît s'être endormi lui-même au son de son instrument ; il a bien l'air d'un homme tranquille qui n'a rien à se reprocher : autour de lui sont ses livres de prière ou d'études, & au bas on voit quelques racines dont il composoit sans doute ses repas frugales".³⁴

C'est la description quelque peu sentimentaliste qui l'emporte dans ces deux écrits témoignant de ce que

Joseph-Marie VIEN, *L'Ermite endormi*, 1753, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris (et détail)

³³ [Abbé Marc-Antoine LAUGIER, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux. Lettre à M. le Marquis de Vence*, 1753, p. 59

³⁴ Gabriel HUQUIER, le fils, *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre avec des notes historiques*, 1753, p. 46-47

pouvait être le texte critique de l'époque. L'analyse plastique et sémantique n'a pas ici sa place. De la même manière, il est étonnant de nos jours de lire des lignes où le critique sensible à la représentation d'une émotion se laisse aller à consoler le personnage de la toile. Il en est ainsi de DIDEROT à propos d' *Une Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* de GREUZE (1765).



Jean-Baptiste GREUZE, *Une Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, 1765, huile sur toile, 53,3x46, National Galleries of Scotland, Edinburgh

"Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi ! pour un oiseau ! vous ne pleurez pas. Vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur : parlez-moi vrai ; est-ce bien la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même ? [...] Vous baissez les yeux, vous ne me répondez pas..."³⁵

Les propos de DIDEROT nous laissent deviner qu'il voit dans le tableau de GREUZE une allégorie à peine voilée de la perte de la virginité de la jeune fille. C'est d'ailleurs la même pensée qui traverse la critique de MATHON DE LA COUR :

"[O]n voudroit sur-tout la consoler. J'ai passé plusieurs fois des heures entières à la considérer attentivement ; je m'y suis enivré de cette tristesse douce & tendre, qui ressemble à la volupté ; & je suis sorti pénétré d'une mélancolie délicieuse".³⁶

Une autre caractéristique de la critique du XVIIIème siècle, qui la distingue et l'éloigne de la forme que nous connaissons de nos jours, est la *promenade* que propose l'écrivain au travers de l'œuvre comme s'il en était soudain un protagoniste. Le tableau est alors décrit non plus dans une relation frontale et distanciée mais comme vécu dans son intériorité.

³⁵ Denis DIDEROT, *Salons II*, p.145 (contient le *Salon* de 1765)

³⁶ [Charles-Joseph] MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur- sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées dans le salon du Louvre en 1765*, Paris, 1765, p. 53



Voici ce qu'écrit DIDEROT à propos de *La Source abondante* de VERNET (1767) : "J'étais immobile, mes regards erraient sans s'arrêter sur aucun objet, mes bras tombaient à mes côtés, j'avais la bouche entr'ouverte. Mon conducteur respectait mon admiration et mon silence ; il était aussi heureux, aussi vain que s'il eût été le propriétaire ou le créateur de ces merveilles. Je ne vous dirai point quelle fut la durée de mon enchantement ; l'immobilité des êtres, la solitude d'un lieu, son silence profond suspendent le temps ; il n'y en a plus, rien ne le mesure, l'homme devient comme éternel".³⁷

Claude-Joseph VERNET (1714-89), *La Source abondante* (premier site de la *Promenade Vernet*, version de Paris), 1767, huile sur toile, 49x39, collection particulière, Paris (et détail)

C'est bien au travers des yeux de DIDEROT arpentant le tableau comme personnage que nous lisons ce texte critique et que nous visualisons l'œuvre.

Au-delà de ces distinctions stylistiques de la critique, il convient de rappeler que le siècle des Lumières est aussi celui de la naissance de l'Esthétique telle que nous l'entendons aujourd'hui comme réflexion et pensée philosophiques sur l'art et les œuvres.

³⁷ Denis DIDEROT, *Salons III*, Oxford, Ed. Jean Seznec et Jean Adhémar, 1963, p.134-135
Service Educatif du Musée Fabre: Anne Dumonteil et Aline Palau-Gazé