

Héros d'hier et d'aujourd'hui

au musée des Beaux-Arts



Guido Reni, *David et Goliath*, 17^e siècle

Le héros à travers les âges

N.B. : les mots soulignés renvoient à des œuvres du musée dont vous trouverez une présentation dans ce dossier.

Le héros est un être exceptionnel qui a accompli des exploits extraordinaires, à ce titre il fait l'objet d'un culte attesté dans de nombreuses civilisations. Pour être reconnu comme un héros, il faut que son action soit rendue publique et gardée en mémoire. Ainsi, le héros est le produit d'un discours qu'il a pu contribuer à construire lui-même ou qui s'est construit à son insu, et qui porte des valeurs révélatrices de nos civilisations. Le héros naît le plus souvent dans des temps de crise, de conflit ou de catastrophe. Cette rêverie fondamentale de l'humanité anime un grand nombre de nos représentations.

Origine et définition de héros

Il est issu du mot grec *hērōs* (chef de guerre, homme d'un courage ou d'un mérite supérieurs). Ce mot est devenu *heros* en latin avec le sens de demi-dieu puis d'homme de valeur supérieure ou qui remporte des succès éclatants à la guerre.

À l'époque moderne, la polysémie du terme se renforce avec le sens d'homme digne de l'estime publique. Le héros peut être celui qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme ou une haute vertu. À partir de 1650, il désigne le personnage principal d'une œuvre littéraire. Le terme d'"héroïne" apparaît en 1540 pour désigner une femme d'un grand courage, qui fait preuve de "force d'âme". Le héros du jour désigne l'homme qui, à un certain moment, attire sur lui toute l'attention du public.

Le héros antique

En **Grèce ancienne**, où la guerre est fréquente et la compétition une valeur fondamentale, le héros est très souvent un combattant, à la généalogie prestigieuse : demi-dieu chez Hésiode, chef de guerre ou roi chez Homère. Selon Hésiode, "Zeus créa la race divine des héros que l'on nomme demi-dieux, race qui nous a précédés sur la terre immense".

Ces demi-dieux sont issus de l'union d'une mortelle et d'un dieu, voire d'un mortel et d'une déesse tels Achille ou Énée.

Quelques figures héroïques peuvent être humaines à part entière comme Hector ou Ulysse à qui leurs exploits confèrent une estime incomparable. C'est en faisant preuve d'un courage exceptionnel que le héros transcende sa condition mortelle : la bravoure lors du combat s'apparente à une possession divine. Le héros ne craint pas la mort. La gloire est son but ultime, car elle le fait accéder à la seule immortalité possible pour un mortel : l'immortalité dans la mémoire des hommes. Après leur mort, les plus glorieux font l'objet d'un culte et sont vénérés à l'égal des dieux. L'*hérôon* est le monument élevé en mémoire du héros et autour duquel s'organise son culte. Deux grandes épopées homériques - l'*Iliade* et l'*Odyssée* - regroupent les récits mythologiques des héros de la guerre de Troie.

Le **héros romain**, souvent emprunté à d'autres civilisations, présente une caractéristique essentielle : même s'il vient de contrées lointaines (Hercule, Énée), il est fermement inclus dans l'histoire romaine.

Le troyen Énée devient dans l'*Énéide*, épopée de Virgile écrite au 1^{er} siècle, le fondateur du peuple romain. À Rome, le héros devient un citoyen modèle qui participe à un événement historique, tel Cincinnatus, consul romain, qui délaisse un moment sa charrue et accepte le commandement suprême à la demande des sénateurs de Rome, le temps de repousser les ennemis. Le héros romain est l'homme d'un exploit, d'une seule mission, et dont la vertu est toute patriotique.

La divinisation des empereurs et le culte qui leur est associé s'apparentent au statut surhumain dont le modèle est le monarque macédonien Alexandre le Grand (356-323 av. J.-C.).

Dans l'*Énéide*, Virgile appelle le fils d'Énée, Ascanus ou Iulius car il en fait l'ancêtre de la famille Julia, celle de Jules César, qui prétend ainsi descendre de Vénus. Romulus, roi des temps légendaires ainsi que Jules César furent admis parmi les dieux.

Le saint et le preux

Au Moyen-Âge, avec le développement du christianisme, le héros est celui qui accomplit les desseins de Dieu. La vie de Jésus est un modèle héroïque pour les chrétiens, comme les figures bibliques de Moïse, prophète qui

libère son peuple et le conduit vers la Terre promise ou de David, jeune berger qui mit en déroute les Philistins en tuant Goliath.

Le saint devient une figure exceptionnelle et populaire, capable d'accomplir des miracles qui témoignent de sa proximité avec le divin. Il se doit d'être un modèle pour les chrétiens et devient l'objet d'un culte en tant que médiateur entre le monde terrestre et l'au-delà.

Les Pères de l'Église débattent, au 4^e siècle, des ressemblances et des différences entre les héros et les saints. Les deux figures peuvent se nourrir l'une de l'autre : on évoque les vertus et les expériences héroïques du saint qui lutte contre les passions et les vices. Leurs précieuses reliques, deviennent des objets de dévotion âprement disputés.

Si les saints sont privilégiés, émergent à leur côté les preux dont la célébrité, à partir du 12^e siècle, sera surtout littéraire et l'existence, souvent imaginaire, comme en témoignent les romans de Chrétien de Troyes. Le preux, celui qui sert quelqu'un, hérite de certaines caractéristiques des héros antiques, mais il est un modèle d'excellence aristocratique à l'usage exclusif d'une chevalerie qui met son bras armé au service du seigneur puis de Dieu. La chevalerie devient un ordre réservé à la noblesse à partir du 13^e siècle. Les croisades contribuèrent à diffuser la légende de Saint Georges qui terrasse le dragon en Occident, incarnation chrétienne du combat du Bien contre le Mal. Saint Georges est devenu, dans toute la chrétienté, le patron des chevaliers.

L'héroïsme au féminin

Même si jusqu'au 17^e siècle, les valeurs héroïques restent fortement masculines – honneur, rivalité, conquête –, les femmes d'action ou de pouvoir ne sont pas rares. Le Moyen-Âge a ses héroïnes dont Jeanne d'Arc reste la figure la plus emblématique et est l'exemple même de cette interpénétration de l'imaginaire et de l'Histoire.

Les Temps modernes sont le moment de l'ouverture symbolique et politique du champ de l'héroïsme au sexe féminin. L'émergence de femmes dirigeantes - les reines régentes (Catherine de Médicis, Anne d'Autriche), les princesses frondeuses (la Grande Mademoiselle), les reines, Elizabeth 1^{ère} et Christine de Suède et l'impératrice Catherine II de Russie - va de pair avec la vogue, dans les textes et la peinture, du thème des Femmes fortes telle Judith dans l'*Ancien Testament*, jeune héroïne juive de Judée, qui décapite Holopherne pour sauver son peuple. En 1647 paraît la *Galerie des femmes fortes* de Pierre Le Moyne, illustrée de vingt planches d'après Claude Vignon, dont une de Jeanne d'Arc.

Le roi-héros

Jusqu'au 17^e siècle, l'héroïsme est un idéal d'humanité abondamment représenté sous forme des figures exceptionnelles de l'Antiquité.

Dans la haute société, c'est la vogue des portraits mythologiques et des romans précieux qui tissent des liens entre l'Antiquité et l'époque contemporaine.

Le roi, figure essentielle de l'héroïsme, vu comme chef de guerre et pacificateur, est le premier à cultiver cette image. Henri IV, puis Louis XIII choisissent les modèles de référence qui flattent leur politique et leur vertu. Au début de son règne, Louis XIV s'appuie sur la figure du grand conquérant macédonien dans les *Batailles d'Alexandre* peintes par Charles Le Brun. Louis XIV, qui ne cesse d'être un roi guerrier pendant la majeure partie de son règne, se fait héroïque en *imperator* romain, selon la tradition (tableaux, sculptures) ou apparaît dans des ballets en Apollon, dieu des arts, des châtiments divins et de la lumière.

Le héros à l'épreuve des Lumières

Les valeurs d'honneur et de bravoure qui restent un modèle de comportement social, sont dénoncées par le courant janséniste comme vaine gloire et à partir de la seconde moitié du 17^e siècle se développe une critique corrosive de la conception traditionnelle de l'héroïsme.

Les philosophes du 18^e siècle fustigent les héros épris de violence comme des "fléaux du genre humain" ; l'idéal devient le sage politique, pacifique et créateur de cités harmonieuses. En 1759, dans *Candide*, Voltaire s'en prend à la guerre comme "boucherie héroïque". À la fin du 18^e siècle, juste avant la Révolution française, on ne parle plus de héros, c'est le triomphe du sentiment. On célèbre les "grands hommes", plus pacifiques et plus utiles à la société, les plus grands étant inhumés au Panthéon de Paris, tels des écrivains, des philosophes (Voltaire, Rousseau) ou des hommes politiques.

Cependant, les bouleversements révolutionnaires et la création de la Nation revivifient la figure héroïque (retour au modèle romain), dorénavant fondée non sur la naissance, mais sur le mérite et l'action exemplaire. Dès le début de la révolution, apparaissent des groupes héroïques en tant que tels : le peuple de Paris, les vainqueurs de la Bastille, les Parisiennes puis les sans-culottes. Lorsque les tensions se font plus fortes entre les révolutionnaires et leurs opposants, le besoin de mettre en avant des figures emblématiques apparaît : Marat ainsi que les jeunes Bara et Viala, assassinés, sont célébrés dans le camp des révolutionnaires.

Après la défaite de 1870, la III^e République française charge l'école républicaine d'inculquer les valeurs méritocratiques et républicaines aux élèves de l'école primaire en les initiant au culte des héros dans le cadre d'une morale patriotique. Les maîtres d'œuvre essentiels dans la construction de ces figures exceptionnelles sont les historiens, tel Michelet. Des héros issus du passé, comme Jeanne d'Arc, Vercingétorix ou Roland, sont convoqués pour incarner l'histoire nationale et proposer aux futurs citoyens des modèles patriotiques.

Le héros au 20^e siècle

La tragédie de la Première Guerre mondiale provoque une suspicion à l'égard du héros. Entre 1914 et 1918, les armes de destruction massive utilisées donnent une toute autre vision de la guerre. La « belle mort » du héros homérique fait place à un vaste charnier.

La photographie, nouveau support des reportages de guerre, a posé un regard plus humain et plus pathétique sur les soldats et ainsi fait ressentir leurs terribles souffrances. Ils deviennent des victimes qui cherchent à échapper à la mort.

Malgré le traumatisme de ce conflit, les régimes totalitaires dans l'entre-deux-guerres poussent à l'extrême l'utilisation des héros. Par un recours massif à la propagande, ils forgent l'image de "l'homme nouveau" : en URSS, il est issu de la classe ouvrière et engage sa vie pour les autres hommes ; dans l'Allemagne nazie, il devient ce surhomme, viril et de race pure qui symbolise l'idéologie nazie.

La dernière grande figure héroïque nationale reste en France celle du résistant qui émerge après la période trouble de l'Occupation. Sortis de l'ombre, ces hommes (Jean Moulin, Guy Hocquet) héritent d'un modèle traditionnel dans l'histoire de France : celui du héros qui se sacrifie pour sauver les valeurs de la patrie vaincue ou menacée. Après la Seconde guerre mondiale, la violence guerrière et machiste est condamnée en Occident : le héros guerrier est progressivement rejeté.

L'usure rapide des héros contemporains dénote un éloignement des crises, des guerres et des catastrophes qui sont le terreau des actions héroïques. Néanmoins, des événements récents tel l'attentat du 11 septembre 2001 aux États-Unis, ont rappelé que la mondialisation met en contact plusieurs modèles héroïques dont celui centré sur le martyr nationaliste et religieux. Les grandes catastrophes confortent la figure du héros humanitaire (pompier, secouriste) qui s'efforce de sauver les victimes.

Démocratie et individualisme valorisent les héros du mérite et de la performance, notamment à travers le sport. Le héros sportif donne à voir une représentation idéale des sociétés modernes. Il est le combattant d'un monde attaché à la paix, au culte de la performance et à la réussite personnelle. Le stade de football est un espace où sont censés s'affronter avec les mêmes chances des individus théoriquement égaux évoluant dans un univers réglé. Le monde sportif est bien le lieu d'une recomposition du héros national.

La mondialisation entraîne une grande diversification des figures exceptionnelles que cultive le système médiatique. Il est devenu le principal producteur de héros que seuls l'engagement, le risque physique assumé, la défense des valeurs d'une communauté ou la proximité avec les victimes différencient de la star.

Le Super-héros

La figure du super-héros semble plus spécifiquement nord-américaine. Doué de super pouvoirs, ou doté d'instruments sophistiqués, le super-héros accomplit des actes extraordinaires. Mais il est aussi un personnage ordinaire qui mène une existence banale et auquel chacun peut s'identifier. Superman, créé par Jerry Siegel et Joe Shuster, apparaît en bande dessinée en 1938. Ces artistes juifs new-yorkais très sensibles au contexte de la crise économique et de la montée du régime nazi en Allemagne proposent des réponses fantastiques aux inquiétudes bien réelles de l'époque. Superman défend une conception universelle du bien contre le mal.

La mondialisation a favorisé l'invention de héros composites qui mêlent des caractéristiques issues de périodes et de civilisations différentes. *Star Wars (1977)*, créée par George Lucas, emprunte à l'univers du western, du péplum, des romans de cape et d'épée, des samourais du Japon féodal ainsi qu'à l'histoire du 20^e siècle.

Combats et exploits violents continuent à déferler dans les productions de la culture de masse dans lesquelles les héros et super-héros sont incarnés par des personnages virtuels de bandes dessinées, de cinéma, de jeux vidéo ou de séries télévisées.

Sites de référence :

- Bibliothèque nationale de France : [Exposition virtuelle "Héros, d'Achille à Zidane"](#)
- Musée du Louvre : [Dossier thématique sur les monstres et héros dans l'art grec](#)

La fabrique du héros

Les récits dans lesquels s'exprime le désir d'héroïsme forment un genre littéraire reconnaissable entre tous, l'épopée. L'analyse de ces productions conduit à discerner différentes étapes dans la construction d'un héros, rythmée par l'alternance naissance – mort – renaissance. Cette trame initiale n'est qu'un support de base, les récits présentant de nombreuses variantes.

1- Le héros naît en général de parents illustres : son père ou sa mère sont de nature divine ou ont un statut aristocratique (rois, princes) ou politique (chef de guerre) prestigieux. Quand les origines sont humbles, on soupçonne une naissance cachée plus prestigieuse.

→ Jeanne d'Arc, Achille

2- La naissance de l'enfant a été précédée d'oracles ou de songes, accompagnée de merveilles (les "présages"). Si ces avertissements s'avèrent être une menace, le nouveau-né est alors abandonné par sa famille et condamné à périr.

→ Œdipe

3- Sauvé dans des circonstances favorables par des hommes ordinaires ou des animaux bienveillants, l'enfant mène une existence obscure jusqu'au jour où lui sont révélés ses véritables origines (signe, rencontre).

→ Moïse

4- Cet être se révèle être un héros à partir du moment où il accomplit des exploits ; c'est l'épiphanie héroïque. Un des combats typiques reste celui contre le monstre invincible ou contre un colosse à la force surhumaine ou contre une multitude d'ennemis face à lui.

→ David, Moïse, Saint-Georges

5- Sorti vainqueur de l'épreuve, le héros apparaît comme le "sauveur" d'un peuple ou d'une communauté. Il s'impose comme chef politique ou reprend le trône qui lui est dû.

→ Œdipe, Moïse

6- Ivre de sa grandeur et sûr de lui, le héros tente de défier les dieux. Le châtement intervient sous la forme de la mise à mort du compagnon qui accompagne le héros, son "double" qui meurt avant lui.

→ Patrocle, ami d'Achille

7- Le héros accomplit ce qu'aucun homme n'aurait pu faire avant lui : la descente dans le royaume des morts ou la traversée d'un lieu d'où aucun homme n'a pu revenir vivant.

→ Jonas, Psyché

8- Le héros se doit pourtant de mourir parce qu'il est mortel. Invulnérable dans les combats contre les hommes ordinaires, il bénéficie de la protection divine jusqu'au jour où il est pris par trahison : un ennemi a eu connaissance de sa vulnérabilité (le talon d'Achille) ou une personne de confiance l'entraîne dans la mort (la propre femme d'Héraclès, Déjanire, qui lui fait endosser une tunique empoisonnée). La seconde possibilité est que le héros, par lassitude ou pour une autre raison, décide librement d'aller au-devant de la mort.

→ Jeanne d'Arc

9- La suprême épiphanie qui permet d'échapper à l'image du corps du héros en décomposition est la Résurrection-Ascension (Jésus, Marie) ou dans la mythologie, cette dernière victoire sur la mort s'appelle l'"apothéose" héroïque.

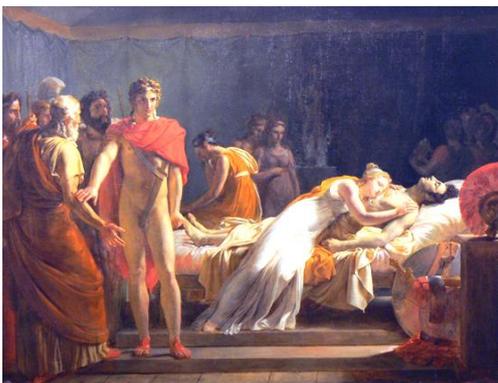
→ Ariane, Psyché

Typologie et caractéristiques du héros dans la littérature

TYPES	CARACTÈRES	EXEMPLES
Le héros épique	Issu d'une lignée divine ou aristocratique, il est avant tout un guerrier et promis à une mort précoce. Force de l'âme et noblesse peuvent s'accompagner d'orgueil, de barbarie.	<i>Illiade</i> : Achille - Hector <i>La Chanson de Roland</i>
Le héros tragique	Marqué par un destin acharné à le perdre, il trouve dans le bien comme dans le mal, dans la victoire comme dans la défaite, une énergie hautaine pour préserver son sens de l'honneur.	Corneille, <i>Le Cid</i> et <i>Polyeucte</i>
L'homme de bien	Personnalité sociale et pacifique. Action créatrice, ardeur généreuse, sacrifice.	Camus, <i>La peste</i>
L'aventurier	Individu solitaire, il fuit les modèles sociaux au profit d'une quête métaphysique. Expansion vitale, rébellion contre la société, aspect suicidaire.	Saint-Exupéry, <i>Terre des hommes</i> Malraux, <i>La voie royale</i>
Le héros romantique	Homme de passion, avide de dépassement, animé d'une tentation d'exister. Energie, authenticité s'accompagnent d'orgueil, d'individualisme et d'une tentation suicidaire.	Musset, <i>Lorenzaccio</i> Stendhal, <i>Le Rouge et le Noir</i> et <i>La Chartreuse de Parme</i>

Fiches d'œuvres

Achille



Briséis pleurant Patrocle, 1815

par Léon Cogniet (1794-1880)

(entresol supérieur)

Briséis, fille de Brisès, prêtresse d'Apollon, est faite prisonnière au cours de la guerre de Troie. Elle devient la servante d'Achille. Mais ce dernier, contraint de la livrer à Agamemnon, chef de l'expédition, refuse alors de poursuivre le combat. Son ami Patrocle, constatant le succès des Troyens depuis le retrait d'Achille, revêt l'armure de celui-ci et simule le retour du héros. La supercherie fonctionne dans un premier temps, mais Hector s'en aperçoit. Il poursuit et tue Patrocle, provoquant le retour d'Achille sur le champ de bataille.

Cogniet peint ce tableau pour le concours du Prix de Rome de 1815, mais l'agitation politique du moment ne lui permet pas de terminer son travail dans le temps imparti par le jury comme on peut le remarquer dans la partie droite.

L'influence de son maître Guérin est très présente : type des figures, espace clos et éclairage vif.

La figure d'Achille exprime le drame, l'apparence calme et pensive traduit sa détermination à venger son ami : le regard et le geste de sa main droite sont éloquents. Achille est figuré presque nu pour faciliter l'identification d'un personnage exceptionnel : c'est la nudité héroïque.

Alexandre le Grand

Abdolonyme travaillant dans son jardin et **Abdolonyme paraissant devant Alexandre**, 1737
par Jean Restout (1692-1768) (1^{er} étage)



Le sujet est tiré des textes de l'historien romain Quinte-Curce. Ces deux tableaux en pendant sont des dessus-de-porte qui ornaient l'hôtel parisien du duc de Chevreuse. Le peintre insiste sur le jeu des mains et des regards qui structurent les rapports des différents protagonistes dans une vision très théâtralisée.

Abdolonyme, descendant des rois de Sidon, avait été réduit par la misère à travailler comme jardinier. Ému par son sort et par sa vertu, Alexandre le Grand lui envoie deux émissaires chargés de lui rendre sa couronne. Ces derniers le trouvent arrachant les mauvaises herbes. Ils le saluent de ces mots : " Il s'agit de quitter ces vieux haillons avec l'habit que je vous apporte... Prenez un cœur de roi mais portez et conservez sur le trône cette vertu qui vous en a rendu digne ".

Alexandre rencontre le nouveau roi et lui demande comment il a supporté la misère. Abdolonyme lui répond : "Plaise aux dieux que je puisse porter cette couronne avec autant de force. Ces bras ont satisfait à tous mes désirs et tandis que je n'ai rien eu, rien ne m'a jamais manqué ".

L'histoire met l'accent sur la magnanimité d'Alexandre le Grand représenté en héros guerrier (coiffé d'un casque et entouré de soldats).

Ces deux tableaux illustrent le retournement de la fortune. Ils exaltent modération et frugalité, sources de contentement et de vertu face à l'ambition jamais satisfaite de celui qui a d'autres désirs que ceux que la terre lui permet de satisfaire. Dans le contexte du milieu du 18^e siècle, ces qualités sont aussi pour la noblesse une manière de se démarquer de la bourgeoisie montante et des nouveaux riches dont l'argent achète tout, et rappellent la vertu intrinsèque de la vraie noblesse, même lorsqu'elle est plongée dans l'adversité.

Ariane

Bacchus découvrant Ariane à Naxos

par les frères Le Nain : Antoine et Louis (vers 1600/1610-1648), Mathieu (vers 1600/1610-1677)
(1^{er} étage)



Cette peinture représente le moment où Ariane, fille du roi de Crète Minos, s'est endormie sur l'île de Naxos où Thésée l'a abandonnée. Ce dernier, après avoir bénéficié de son aide pour sortir du labyrinthe dans lequel il est allé tuer le Minotaure, l'enlève puis la dépose sur une île déserte où Bacchus la découvre peu après.

Les deux personnages principaux, situés au premier plan, sont mis en valeur par la lumière. Au-delà de l'histoire, les frères Le Nain se sont surtout attachés à représenter la naissance de l'amour par le jeu du regard que Dionysos porte en silence sur la jeune princesse et par sa main posée sur son cœur, geste non dénué d'une certaine théâtralité.

Dionysos épouse Ariane et la conduit sur l'Olympe. Pour ses noces il lui offre un diadème, confectionné par Héphaïstos, qui plus tard devient une constellation.

L'inspiration mythologique de ce tableau en fait une œuvre rare au sein du corpus des frères Le Nain essentiellement constitué aujourd'hui de scènes de genre (représentant des paysans). Mais on peut penser que les tableaux d'histoire n'étaient pas rares puisque les textes de l'époque nous apprennent que ces peintres étaient appréciés par leurs contemporains pour leurs peintures religieuses et leurs portraits.

Bara

La Mort du tambour Bara, 1882 par Jean-Jacques Henner (1829 – 1905) (entresol inférieur)



Henner a représenté le jeune Joseph Bara (1779-1793), tambour dans les troupes républicaines, qui tombe dans une embuscade en Vendée et meurt héroïquement en refusant de dire *Vive le roi* et en criant *Vive la république*.

La composition, comparée à d'autres représentations de Bara (David, David d'Angers), ne figure pas un nu à l'antique, héroïque, mais l'idée même de la mort. L'artiste a dépouillé son modèle des accessoires historiques, seul le tambour à peine visible à l'arrière-plan, désigne le héros.

Le fond sombre et abstrait isole le jeune homme, apportant une dimension intemporelle à l'œuvre qui s'inscrit dans la

mouvance symboliste de la fin du 19^e siècle. C'est à Prud'hon qu'Henner doit sa prédilection pour le clair-obscur, les contours flous et les atmosphères vaporeuses.

Cincinnatus

Cincinnatus recevant les députés de Rome, vers 1580 – 1585

par Jacob Grimmer (vers 1525-1590) et Gillis Mostaert (vers 1534-1598) (2^e étage)



Jacob Grimmer peint une vue panoramique de la campagne flamande que son collègue Gillis Mostaert anime de personnages, une collaboration fréquente dans les pays du Nord.

La scène est organisée autour du grand chêne qui marque le centre de la composition. Cincinnatus est assis au premier plan, entouré de sa maisonnée. Plus loin, des bergers tondent les moutons ou lavent leur laine dans la cour du manoir de briques roses. Cette partie de l'œuvre évoque la vie quotidienne en Flandre et l'une des activités dont le pays tire sa richesse.

La partie gauche paraît anachronique : des soldats romains viennent troubler la quiétude du lieu de leur course bruyante

et de leurs couleurs chamarrées. Au loin, un campement romain apparaît sur la colline.

Les tons bruns du premier plan laissent place aux vert et rose qui illuminent le second plan, puis au bleu-gris du ciel. Cette organisation en trois plans colorés qui crée l'illusion d'une profondeur est caractéristique de la peinture flamande du 16^e siècle.

Le grand format de ce paysage s'explique par le sujet historique et hautement moral. Cincinnatus vécut au 5^e siècle avant Jésus-Christ. Il fut consul puis dictateur. La tradition légendaire raconte que, retiré du pouvoir, on vint l'arracher à sa retraite campagnarde en 458 pour lui confier la dictature. Il aurait alors délivré l'armée romaine encerclée par les Eques et les Volsques avant d'abdiquer, la victoire acquise, de refuser les honneurs et de reprendre sa vie rustique. Cincinnatus incarne la vertu, le patriotisme, le désintéressement.

Le paysage idyllique exalte la vie simple, heureuse et prospère de la campagne. Cincinnatus, transplanté en ce lieu, vêtu en hobereau flamand, assis sous un chêne, symbole de paix et de sagesse, est offert en exemple intemporel de la vanité du pouvoir et des honneurs. Cette idée est souvent développée dans la peinture et la littérature des 16^e et 17^e siècles.

Fortune critique de ce héros : la ville de Cincinnati aux États-Unis reçut son nom en 1790 en l'honneur d'officiers, parmi lesquels Washington, Franklin, Monroe..., qui avaient fondé la Société de Cincinnati et reconnaissent pour modèle de vertu, Cincinnatus.

David

David tenant la tête de Goliath par Guido Reni (Bologne, 1575 - 1642) (2^e étage)

David était un jeune berger qui vivait il y a environ 3000 ans à Bethléem, là où naquit plus tard Jésus. Son peuple était en guerre contre les Philistins. Au cours d'une bataille, il combattit seul le géant Goliath et, grâce à sa fronde, le tua d'un jet de pierre, puis lui trancha la tête.



À cette époque, il était courant que deux champions s'affrontent pour régler un conflit. Le vainqueur remportait la guerre pour tout son peuple.

Formé dans l'atelier des Carrache à Bologne, Guido Reni est également très marqué par l'art de Raphaël et celui du Caravage, dont il découvre les œuvres à Rome en 1602.

L'influence caravagesque se retrouve dans le contraste entre le fond sombre et la blancheur du corps nu fortement éclairé de David. Le détail de l'impact du projectile de la fronde, l'énorme épée aux pieds de David ou encore la splendide plume de son chapeau sont aussi des procédés caravagesques. La peinture de Guido Reni reste cependant toujours idéalisée, au contraire de celle du Caravage, comme le montre ici la beauté classique de David, sans doute inspiré d'un marbre antique.

La monstrueuse tête du géant fait valoir par contraste la délicatesse et la douceur du profil du héros. Les lignes verticales, notamment celles de la colonne et du bloc de pierre qui situent la scène dans l'Antiquité, et les lignes horizontales créent une impression de calme et d'ordre. La lumière est artificielle met en valeur David dont la peau très blanche se détache sur le fond sombre et s'oppose au visage bronzé de Goliath. Ces choix mettent en valeur l'héroïsme pur et noble du vainqueur.

Henri IV

Anonyme, Le Triomphe d'Henri IV, vers 1610 (1^{er} étage, palier)



Cette allégorie politique s'inscrit dans une longue lignée de triomphes, genre littéraire qu'inaugure le poète Pétrarque au 14^e siècle et que traduisent en images les peintres de la Renaissance.

L'artiste multiplie les références à l'Antiquité : le carrosse, entièrement recouvert d'un tissu fleurdelisé, fait écho aux quadriges antiques ; annoncé par la Renommée et couronné par la Victoire, Henri IV porte la cuirasse d'un empereur romain et les sept arts libéraux le suivent de près. Les nudités, cachées à une époque indéterminée et redécouvertes en 1984 à la suite d'une restauration, appartiennent elles aussi à ce langage antique revisité à la Renaissance.

L'œuvre rend hommage au roi pacificateur qui a mis fin à trente ans de guerres civiles. Accompagné par les vertus – l'espérance (ancres) est représentée à sa gauche, tandis que la foi (croix), la force (colonne), la justice (glaive) et la charité (enfants) sont figurées à ses pieds et que la tempérance est sans doute le personnage conduisant le char – Henri IV écrase avec son char les ennemis du royaume. À gauche, une éclaircie au milieu des nuages sombres laisse apparaître un lys, symbole du lien qui unit le prince à Dieu. À droite, sous l'effet de la paix retrouvée, la lumière s'étend sur les champs et les pâturages, image de prospérité, alors qu'à l'horizon deux navires annoncent la reprise du commerce.

L'œuvre, par son goût de la citation – le portrait du roi est emprunté à Jacob Bunel – et ses références à la culture antique, est à rattacher au milieu maniériste de la deuxième école de Fontainebleau qui travaille pour le roi et œuvre à sa renommée.

Hercule et Psyché

L'histoire de Psyché est racontée par Apulée dans *L'âne d'or*. Cette belle princesse inspire de l'amour à tous les jeunes gens du royaume de son père, au point qu'ils en oublient de vénérer Vénus. Celle-ci, jalouse, charge Cupidon de rendre Psyché amoureuse du plus laid des hommes..., mais celui-ci s'en éprend dès qu'il la voit. Transportée par Zéphyr dans un merveilleux palais, Cupidon vient la rejoindre chaque nuit, mais il lui interdit de chercher à le voir. Une nuit, cependant, la curiosité amène Psyché à regarder le visage de son mystérieux amant... Une goutte d'huile tombe de sa lampe sur l'épaule du dieu qui disparaît aussitôt. Désespérée, elle s'adresse à Vénus qui, ravie de pouvoir se venger, lui demande des travaux humiliants ou impossibles (recueillir une fiole d'eau du Styx, descendre aux enfers et rapporter un peu de la beauté de Proserpine). Mais rien ne rebute la jeune fille tant elle espère retrouver Cupidon. Celui-ci, retenu prisonnier par sa mère, réussit un jour à défier sa surveillance et rejoint Psyché. Mercure emmène Psyché sur l'Olympe où elle boit le nectar et l'ambrosie, accédant ainsi à l'immortalité.

Psyché admise dans l'Olympe attribué à Noël Coypel

Noces de Psyché par Noël Coypel (1628-1707)

(1^{er} étage, escalier)



(avec un félin). Viennent ensuite Bacchus couronné de pampres, Apollon et Mars puis le groupe de Vénus et de Cupidon. Celui-ci plaide sa cause devant Jupiter entouré de ses deux frères, Pluton et Neptune d'un côté, et de Junon, Diane et Minerve de l'autre.



Le second tableau représente les noces de Psyché et de Cupidon. À gauche, les muses entourent Pan tandis qu'Apollon de dos regarde Vénus couronnée de fleurs. Assis au bout de la table, on remarque Vulcain et un putto portant le fût d'un canon, allusion au travail du forgeron. À ses côtés, Hercule (identifié par sa massue et la peau du lion de Némée) et Déjanire nous tournent le dos. Face à eux sont figurés Proserpine et Pluton, Amphitrite et Neptune, Junon et Jupiter à qui Ganymède offre une coupe. Allongés à l'extrémité de la table Psyché et Cupidon se regardent avec amour. Derrière eux, les Grâces ferment la composition, tandis qu'au premier plan Bacchus s'occupe de la boisson. Enfin au-dessus du groupe central, les Heures épandent des fleurs sur l'assemblée des dieux.

Jeanne d'Arc

Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans, 1887 par Jean-Jacques Scherrer (Lutterbach, 1855 – Paris, 1916) (hall du musée)



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

C'est à ce Salon que Jean-Jacques Scherrer présente sa Jeanne d'Arc, œuvre qui, malgré sa date, se rattache au style troubadour en vogue sous Louis-Philippe 1^{er}. Peu soucieux d'exactitude historique, le peintre s'attache surtout à donner une image pittoresque du Moyen-Âge : rue étroite et tortueuse, maisons à pans de bois et étages en encorbellement, costumes qui illustrent la diversité des conditions sociales dans une foule où une femme du peuple côtoie une bourgeoise au vêtement doublé d'hermine et au monumental hennin.

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

Jeanne d'Arc fait une sortie depuis les portes d'Orléans et disperse les ennemis de la France, 1846-1847 par William Etty (York, 1787 – York, 1849) (entresol inférieur)



William Etty avait conçu pour Jeanne d'Arc une admiration quasi mystique née vers 1840 lors d'une méditation dans la chapelle Henry VII de l'abbaye de Westminster. Il l'envisage comme une "Judith des temps modernes", femme patriote désireuse de tout faire pour sauver son pays. Il lui consacre une œuvre qu'il conçoit comme une épopée avec un début, un milieu et une fin. Outre des études préparatoires et des recherches historiques, il se rend sur ses traces à Rouen et Orléans en 1843, éprouvant une grande satisfaction à mettre ses pas dans les siens tout en se plaignant des destructions subies par les lieux qui la virent passer.

Le résultat, sa dernière grande œuvre, est un triptyque peint entre octobre 1846 et avril 1847. La toile de gauche s'intitule *Jeanne d'Arc trouvant l'épée dont elle a rêvé dans l'église Sainte-Catherine de Fierbois, la dévoue ainsi qu'elle-même au service de Dieu et de son pays*, le panneau de droite *Jeanne d'Arc après avoir rendu les plus insignes services à son Prince et son peuple, est condamnée à mourir en martyr pour*

leur cause, le tableau central étant celui d'Orléans (le seul localisé aujourd'hui). L'œuvre fait sensation à l'exposition de la Royal Academy de 1847.

Etty représente l'héroïne dans son triple rôle de sainte, patriote et martyr. Le tableau du musée représente le choc entre l'armée anglaise et les soldats français menés par Jeanne sur l'ancien pont entre la ville assiégée et le fort des Tourelles tenu par les Anglais. Il s'agit plus d'une composition allégorique que d'une relation précise de l'événement : le choc eut lieu sur la rive gauche, le pont était coupé et les tenues des soldats sont fantaisistes. L'héroïne, dont la figure impassible témoigne de sa spiritualité même au cœur des combats, monte un cheval disproportionné dominant et dynamisant toute la composition.

Jonas

Jonas précipité dans la mer par Adrien Manglard (Lyon, 1675 – Rome, 1760)
(1^{er} étage)



Chargé par dieu d'aller à Ninive prêcher la pénitence en son nom, Jonas résiste à l'appel divin et s'embarque à Jaffa sur un navire phénicien. Jeté dans les flots par l'équipage, il est avalé par une baleine. Il séjourne trois jours dans son ventre avant d'être rejeté sur le rivage de Joppé. Repentant, Jonas se rend à Ninive et les habitants de la ville, touchés par ses prédications, font pénitence.

Paysagiste, spécialiste des marines et des vues de ports, il affectionne particulièrement les scènes de tempête aux effets spectaculaires, expression du sublime dans la seconde moitié du 18^e siècle.

Judith

Judith brandissant la tête d'Holopherne, vers 1625 – 1630
par Gérard Seghers (Anvers 1591 – Anvers, 1651) (2^e étage)

Seghers séjourne longuement en Italie (entre 1611 et 1620) où il peut apprécier les œuvres et le talent du Caravage et de Manfredi. Très réceptif aux idées nouvelles, il adopte alors la manière des caravagesques, cherchant à peindre de la manière la plus réaliste possible, utilisant la puissance des effets de contrastes lumineux appuyés par des couleurs vives.

De retour à Anvers, il se rapproche du style baroque de Rubens, adoucit ses effets de lumière et lui emprunte ses formes plantureuses.



Ce tableau illustre un épisode de l'Ancien Testament qui a inspiré de très nombreuses œuvres, en peinture ou en sculpture. Sur l'ordre de Nabuchodonosor, roi des Assyriens, le général Holopherne entreprend une guerre sans merci contre les populations de tous les pays environnants. C'est ainsi qu'il assiège la ville de Béthulie, lui coupant tout accès aux sources et aux points d'eau.

Au bout de trente-quatre jours la population, épuisée et désespérée, est prête à se rendre. C'est alors que Judith, une jeune veuve très riche, très belle et « craignant Dieu », se propose aux chefs de la ville pour désarmer Holopherne par des moyens connus d'elle seule, « mais qui ne peuvent attirer la colère divine ». Accompagnée de sa vieille servante et parée de ses plus beaux atours, elle sait se faire accepter dans l'entourage du général. Celui-ci est immédiatement séduit par sa beauté exceptionnelle.

Après trois jours et trois nuits de prières, Judith accepte de participer à un banquet offert par Holopherne. Celui-ci et ses soldats s'enivrent à l'excès, alors que la jeune femme, sous couvert de respecter ses principes religieux, reste sobre. Laisseée seule dans la tente en compagnie du général, elle attend qu'il s'endorme profondément pour lui trancher la tête. Celle-ci est enveloppée d'un linge et placée dans le sac que porte constamment la servante de Judith. Puis les deux femmes quittent le camp sans être inquiétées, et Judith,

heureuse d'avoir sauvé l'honneur du peuple d'Israël, vient offrir la tête d'Holopherne aux habitants de Béthulie. Les habitants galvanisés mettent ensuite l'armée des Assyriens en déroute.

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

La lumière est focalisée sur le bras de la jeune femme qui place la tête d'Holopherne dans le sac tenu par la servante. Le visage lisse de Judith est empreint de détermination, elle est concentrée sur la tâche qu'elle doit accomplir.

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

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

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

Louis XIII

L'eau par Claude Deruet (Nancy, 1588-1660) (1^{er} étage)



Cette peinture appartient à la suite des *Quatre éléments* peinte pour le château du cardinal de Richelieu. L'élément de l'eau est représenté comme une fête sur l'eau et sur la glace.

À gauche, la France se tient sur la proue d'un vaisseau. Derrière, Louis XIII, vêtu d'une cuirasse romaine, est assis entouré de sceptres et de couronnes d'or, une épée à la main gauche et une longue lance ornée d'une oriflamme à la main droite. Derrière le roi, on voit Anne d'Autriche avec son fils Philippe sur ses genoux ; au-dessus, le Dauphin Louis domine la scène. Le navire est accompagné par Neptune et les divinités marines (nééréides, chevaux marins) qui semblent le guider et le protéger.

Sur terre, au milieu des traîneaux qui animent le paysage hivernal est figuré Pégase, cheval magique lié au thème de l'eau puisque d'un coup de sabot, il fait jaillir la source d'Hippocrène. La présence du cardinal de Richelieu, représenté devant le temple de la Gloire, est également significative car, à partir de 1626, il joue un rôle très important dans le développement de la marine française. Au-dessus du temple, la Renommée s'élance dans les airs pour proclamer les exploits de Louis XIII, tandis que dans le ciel, le Saint-Esprit lance de son bec des rayons dans lesquels se déroule un long cordon bleu enlacé de treize couronnes, à l'extrémité duquel on voit la croix de l'Ordre du Saint-Esprit.

Moïse

Moïse exposé par sa mère, 1857 par Henry de Triqueti (Conflans-sur-Loing, 1803 – Paris, 1874) (Entresol inférieur)



Issu d'une famille aisée et cultivée, formé par les peintres Girodet-Trioson et Louis Hersent, Triqueti choisit finalement la sculpture. N'ayant pas suivi le cursus académique, il puise dans l'art antique, médiéval et renaissant et opère une synthèse de ces sources et de l'étude du modèle vivant et de la nature. Auteur des portes de bronze de l'église de la Madeleine à Paris, il réalise des œuvres prestigieuses pour les familles royales française et anglaise.

Moïse naît en Égypte, où son peuple vit en exil depuis trois siècles, au moment où un pharaon, s'alarmant du nombre d'Hébreux, ordonne la mort de tous les

enfants mâles nouveaux-nés. La mère de Moïse enfreint la loi, mais craignant d'être découverte, finit par aller déposer son fils dans une corbeille sur les bords du Nil où il est trouvé et adopté par la fille de Pharaon. Le geste délicat de la mère qui enveloppe de son corps l'enfant, endormi dans une innocente insouciance, et son visage empreint de mélancolie, de douleur contenue et de résignation expriment le drame du moment. La vision romantique très personnelle de Triqueti s'appuie sur l'attitude sensible des personnages destinée à émouvoir.

Le traitement en haut-relief, la grâce du visage de la mère, la fluidité des lignes, le *contrapposto* de l'enfant évoquent les reliefs de Donatello ou Andrea Della Robbia et les figures maniéristes. Mais l'extraordinaire rendu des textures et la précision des détails apportent une note réaliste à cette vision purement plastique des formes.

Le fond, au-delà de la scène représentée, fait allusion à « la mer de joncs », image du peuple hébreu retenu en Égypte, que Moïse libèrera. La sauterelle évoque la huitième plaie d'Égypte et le lys, symbole de royauté, Moïse guide de son peuple vers la terre promise. L'histoire de Moïse est ainsi décrite dans l'espace de l'œuvre qui contient tout, comme le cercle.

Le Passage de la mer Rouge, œuvre anonyme fin du 16^e siècle - début du 17^e siècle (2^e étage)



Cette œuvre est peinte sur pierre, une technique développée d'abord à Rome grâce aux expérimentations de Sebastiano del Piombo, qui s'épanouit ensuite à Florence. Les supports utilisés sont variés, d'abord l'ardoise, puis des pierres semi-précieuses comme l'agate, l'albâtre, le jaspe ou le lapis-lazuli dont les motifs naturels stimulent l'imagination des peintres et répondent au goût maniériste pour la préciosité et la fantaisie. La création, en 1588, par Ferdinand 1^{er} de Médicis de

l'Opificio delle Pietre Dure, institution encore en activité, conforte la domination florentine. Ces œuvres sont très appréciées, notamment comme cadeaux diplomatiques, et conquièrent rapidement les cours européennes.

Dans *Le Passage de la mer Rouge* l'auteur tire parti des masses colorées de la pierre pour composer la scène : la zone claire à gauche attire le regard vers le fond de l'image, ce que souligne la file des Hébreux sortant d'Égypte, tandis que la masse rouge à droite évoque le bouillonnement des flots de la mer Rouge déferlant sur les armées de Pharaon, au commandement de Moïse levant son bâton, en bas à gauche.

Le serpent d'airain par Antonio Lagorio (connu à Parme 1652 - 1690) (2^e étage)



Après la sortie d'Égypte, les Hébreux traversent le désert sous la conduite de Moïse, mais le peuple errant perd patience et se révolte contre Dieu et contre son guide. Dieu le punit en envoyant des serpents qui tuent de nombreuses personnes. Le peuple se repent et demande l'intercession de Moïse. Celui-ci, suivant les paroles de Dieu, façonne un serpent d'airain (bronze) et le place sur une hampe afin que toute personne mordue puisse le regarder et échapper ainsi à la mort.

La composition dynamique met l'accent sur le mouvement des personnages effrayés qui gravitent autour de Moïse, placé au centre et désignant le serpent d'airain.

L'espace est saturé par les corps en mouvement dont la densité crée une masse compacte. Toute fuite est tenue en échec par les personnages, morts ou assaillis par les serpents, situés au premier plan. Cette disposition affirme nettement le sens de l'histoire : il est impossible d'échapper à la vengeance divine, seule la foi peut sauver.

La lumière est arbitrairement répartie autour de Moïse, formant un cercle lumineux qui le met en valeur et souligne les différentes attitudes face à l'adversité. Le ciel très sombre crée un contraste saisissant entre

l'atmosphère lugubre de la scène et les parties violemment éclairées. L'agitation des corps et des esprits est suggérée par la touche elle-même, incisive et dynamique, utilisant les rehauts de blanc pour accentuer les effets lumineux des coloris chauds qui s'opposent aux tonalités de bruns.

Œdipe

Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes par Eugène-Ernest Hillemacher (Paris, 1818-1887)
(entresol supérieur)



Œdipe, banni de Thèbes ravagée par la peste, quitte la ville sous la conduite de sa fille Antigone après s'être crevé les yeux en apprenant qu'il a tué son père, Laïos, et épousé sa mère, Jocaste.

Œdipe et Antigone sont au centre, en pleine lumière. Au premier plan la population pleure ses morts tandis qu'au second plan ses fils chassent Œdipe de la ville. L'autel et le socle sur lequel on voit le pied d'une statue à droite, une colonne cannelée à gauche et la ville à l'arrière-plan permettent de situer la scène.

Ce tableau, réalisé dans le cadre du concours pour le prix de Rome en 1843, fut critiqué pour son manque de lisibilité de la composition et d'idéalisation des personnages.

Saint Georges

Saint Georges terrassant le dragon,

peinture anonyme allemande de la première moitié du 16^e siècle

(2^e étage)



Ce tableau, issu de collections allemandes renommées, était considéré depuis des siècles comme une représentation de Jeanne d'Arc chevauchant sus aux Anglais. Schiller, avant de faire paraître son drame *Jeanne d'Arc* (1801), se rendit à Würzburg pour le voir et modifia le costume de la Pucelle dans sa pièce en conséquence. Les traits efféminés du cavalier, son bandeau, le plumet du cheval aux couleurs du blason de la ville d'Orléans plaident pour cette interprétation. Il fut donc donné à l'origine au musée Jeanne d'Arc. Des critiques émirent des réserves et proposèrent une nouvelle identification dans un débat qui occupa les colonnes de la *Gazette des Beaux-Arts* en 1859.

Il s'agit en fait du volet gauche d'un diptyque représentant saint Georges. Les habitants d'une ville terrorisée par un dragon lui offraient chaque jour pour l'apaiser deux moutons puis, quand ceux-ci vinrent à manquer, deux jeunes gens choisis au hasard. Le sort tomba un jour sur la fille du roi qui allait être dévorée quand saint Georges, officier romain et chrétien, apparut et s'élança sur le dragon qu'il tua. Le volet droit manquant représentait le dragon blessé et la princesse. La lance brisée au sol et la mâchoire évoquent le sort funeste des combattants précédents. L'ange portant le casque témoigne du soutien de Dieu à son champion.

Le réalisme de l'armure, celle des chevaliers de l'époque, et le fond paysagé ne peuvent faire oublier la maladresse des proportions, la position incongrue du bras armé du saint ou la perspective non maîtrisée qui révèlent un artiste n'ayant pas encore assimilé toutes les innovations de la Renaissance. Cette œuvre reste ancrée dans la tradition des grands retables d'esprit médiéval tels qu'il s'en rencontre encore en Allemagne au 16^e siècle.

Voltaire



Voltaire nu, 1770 par Jean-Baptiste Pigalle (Paris, 1714 – Paris, 1785)
(1^{er} étage)

Cette esquisse fut présentée par Pigalle à la société de gens de lettres, parmi lesquels Diderot et d'Alembert, rassemblés chez madame Necker le 17 mai 1770 avec le projet d'ériger une statue en marbre, payée par une souscription internationale, à l'illustre philosophe. Dès le 30 mai, Pigalle est à Fernay pour modeler la tête de Voltaire. Le modèle en plâtre est achevé en 1772 et le marbre, offert à Voltaire et aujourd'hui au Louvre, en 1776.

L'œuvre finale, qui diffère peu de son ébauche, fit scandale. Premier exemple d'une statue érigée à un écrivain de son vivant, usage réservé jusque-là au monarque, témoignage du culte dont était alors l'objet Voltaire, elle choque par la nudité réaliste du modèle. Voltaire même avait tenté de dissuader Pigalle d'un tel traitement avant de se raviser dans une lettre célèbre où il écrit : « c'est un crime, en fait de beaux-arts, de mettre des entraves au génie ». Diderot, tenant d'une nudité héroïque à l'exemple des Grecs, semble avoir conseillé à Pigalle de s'inspirer d'une statue antique connue alors comme *Sénèque mourant*.

Cependant, le sculpteur donne à voir un corps nu, hormis un drapé descendant de l'épaule gauche et couvrant les reins, et décharné de vieillard, sans aucun souci d'idéalisation ; une idée sans précédent qui provoque de nombreux sarcasmes (le roi de Suède Gustave III propose de souscrire pour un manteau). Le but n'était pas de choquer, mais de magnifier par contraste la tête de l'écrivain et, allié à une pose dynamique, donner à voir le triomphe de l'esprit sur le corps.

Ce philosophe, mêlé aux grandes luttes littéraires et religieuses de son époque, exerça une très grande influence sur l'opinion européenne et intervint contre l'injustice, la persécution (affaires Calas, La Barre et Sirven). Son scepticisme religieux, son culte de l'intelligence et son respect de l'homme sont restés symboliques d'un certain esprit français. Les œuvres les plus marquantes de Voltaire sont les *Lettres philosophiques*, *Le siècle de Louis XIV*, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète*, *Zadig* et *Micromégas*, *Candide ou l'optimisme*. Il collabora également à l'*Encyclopédie*.

Les héros d'un jour

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

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

(entresol inférieur)



Surtout connu comme illustrateur de livres destinés à la jeunesse (*Chansons et rondes pour les enfants*, *Chansons de France*, *La Civilité puérile et honnête*, *La Fontaine*, *Vie de Jeanne d'Arc*...), cet artiste orléanais, dont l'œuvre est placée sous le signe d'un très grand éclectisme, peint des sujets religieux, des scènes de genre et des portraits. Il est le père du peintre Bernard Boutet de Monvel, apprécié pour ses portraits et ses paysages de New York.

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

La vue en contre-plongée et les raccourcis caricaturaux qu'elle implique, la violence des couleurs, parmi lesquelles s'imposent symboliquement celles du drapeau de la République, l'aspect grand-guignolesque des

acteurs principaux, la laideur des trognes de la foule hurlante, les mains épaisses et crasseuses tendues vers le scélérat couronné, tout cela confère beaucoup de puissance à la composition et beaucoup d'efficacité au pamphlet.

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

Le Roi des moutards, 1869 par Alexandre Antigna (Orléans, 1817 – Paris, 1878) (entresol inférieur)

La représentation d'un groupe de gamins des rues sur fond de paysage urbain est à rattacher au courant réaliste auquel appartient Antigna et à son intérêt pour le thème de l'enfance.



Le roi, porté par ses camarades et annoncé avec tambour et trompette, la même tête d'expression bouche ouverte qui rythme la composition en frise, le rôle de spectateurs que jouent le jeune militaire derrière le groupe et les deux garçons de dos au premier plan, composent la mise en scène du défilé triomphal des vainqueurs d'une rixe. Le chef, assumant sa fonction avec panache, se distingue par l'arrogance de sa bouche pincée et la condescendance de son regard.

Alors que l'ombre déroule son tapis sous les pieds des vainqueurs, la lumière envahit l'espace des exclus – fillettes cantonnées dans le rôle d'infirmières, garçons trop jeunes – et semble ainsi mettre en valeur ceux qui gardent encore leur innocence et leur pureté à l'écart de la fureur guerrière et du monde des héros. Ces observations, associées à un format inhabituel pour une scène de genre anecdotique, permettent probablement de voir dans cette œuvre une parodie des triomphes antique.

La star

Cinémonde n°7, Ann Sheridan, 1984 par Bernard Rancillac (Paris, 1931) (sous-sol)

Dans les années 80, Rancillac travaille à partir de couvertures des années 40 de la revue de cinéma *Cinémonde*.

Pour cela, il projette et agrandit l'image à l'aide d'un épiscopes et en relève les contours sur une toile. Il élimine les textes et ne conserve que le titre du journal *Cinémonde* et la photographie du ou des modèles. Il sélectionne le plus souvent des modèles féminins, stars de cette époque, dont les images ont inondé la presse et la publicité, comme celles d'Ann Sheridan.

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

Le visage, cadré de près, vu en plongée, souligne le regard alanguiné et le sourire stéréotypé de l'actrice. Elle est, à l'image de toutes les stars de cette époque, à la fois attirante et inaccessible. Les ressorts de sa beauté sont calqués sur des modèles types. Ces critères que les industries cinématographiques et cosmétiques ont

largement exploités sont identifiables ici : la blancheur des dents, l'éclat des yeux et de la bouche maquillés, des cheveux bien ordonnés. « La star est prisonnière de la gloire (...) La star est entièrement contaminée par son image et se doit de mener une vie cinématographique. » (cf. Edgar Morin, *Les Stars*, 1957).

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

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

Derrière ce visage souriant et lumineux, l'artiste pose une question plus sérieuse que ne le laisse paraître cette image joyeuse et attirante. Bernard Rancillac interroge le temps qui passe et la gloire qui ne dure pas, celle de cette actrice par exemple, aujourd'hui tombée dans l'oubli.