



T.Couture, L'Enrôlement des volontaires de 1792 ©MUDO-Musée de l'Oise/Philip Bernard

Dossier pédagogique

L'ARTISTE ET SON TEMPS :

le XIXe siècle

1 - L'Art et la politique

Au XIXe siècle, l'art et le pouvoir politique ont toujours été étroitement liés. Le pouvoir souhaite être soutenu et obéi, et utilise les artistes et les œuvres d'art comme moyens de « propagande ». (cf. Thomas Couture, *L'Enrôlement des volontaires de 1792*, n°1). Les artistes souhaitent eux être exposés, vus et achetés. Certains choisiront alors de servir le pouvoir, d'autres choisiront de le dénoncer ou ne choisiront ni l'un ni l'autre. Notons que le contexte social, politique et économique du XIXe ne laissera personne indifférent et que le pouvoir politique peut être un puissant mécène sans obligatoirement prôner un art de propagande. (cf. Nicolas Gosse, *Liberté, Egalité, Fraternité*, n°3) Généralement les artistes souhaitent exprimer leur talent, leur savoir faire plus que servir une cause politique. Les artistes du XIXe siècle sont indépendants, et plus libres qu'ils ne l'étaient aux siècles précédents clôturant ainsi la longue période des artistes de cour au service du roi. Ainsi, à partir du Salon de 1848, tous les artistes sont acceptés sans sélection. Le nombre d'œuvres exposées passa de 2321 en 1847 à plus de 5000 en 1848.

L'exemple de la Révolution de 1848

La Révolution de 1848 met fin à la Monarchie de Juillet et au règne de Louis-Philippe. La IIe République (1848-1851) est mise en place. Il lui faut une représentation symbolique, dans laquelle les Français, peu républicains, verraient une figure de la République forte et rassurante. Les républicains sont conscients de l'importance d'une nouvelle image, qui doit faire oublier les régimes monarchiques.

Un concours est lancé en mars 1848 pour représenter l'image de la République. La peinture choisie serait « reproduite et placée dans les salles des assemblées publiques et municipalités [...] ». L'allégorie de la Liberté (femme au bonnet phrygien) née au lendemain de la Révolution Française devient le nouveau symbole de la République bien que les artistes furent libres dans la représentation de l'attitude, accessoires et attributs. De nombreux artistes participent à ce concours (700 candidats) non sans difficultés en raison d'une certaine inculture politique et du problème même de la représentation allégorique, genre quelque peu désuet et peu traduit surtout chez les jeunes artistes. Les esquisses exposées entre le 17 avril et le 2 mai sont catastrophiques. Les allégories sont incompréhensibles car surchargées d'attributs et de symboles. Malgré cela le jury est réuni et choisit une vingtaine d'esquisses, dont celle d'Henri Cambon (1819-1885) ci-contre, (Paul Baudry, *Allégorie de la République*, n°4). Entre temps la nouvelle République est de nouveau troublée (journée du 15 mai et événements de juin), aucun prix n'est décerné pour les peintures et le concours est annulé. En 1870, au retour de la république, Marianne s'imposera comme image de la République puis de la Nation.



Photo © RMN-Grand Palais / Droits réservés

2 - l'Art et la religion

Les régimes politiques qui s'enchaînent traitent différemment leur rapport à la religion. Sous le 1er Empire, Napoléon Ier et le Pape Pie VII signent conjointement un *concordat* : l'Etat assure le paiement du clergé séculier et l'Eglise accepte la vente des biens saisis à la Révolution. Le retour de la monarchie (La Restauration, 1814-1830) permet aussi le retour d'une église influente dans la société ainsi que des partisans de la monarchie absolue de droit divin. La charte de 1814 replace le catholicisme comme la religion de la majorité des Français. On parle d'alliance du « Trône et de l'Autel ». Charles X sera le dernier roi sacré en 1828. De la révolution de 1830, naît la Monarchie de Juillet qui porte Louis Philippe d'Orléans au trône. Charles X exilé, Le duc d'Orléans consolide rapidement son pouvoir en apaisant l'agitation républicaine et en menant une politique beaucoup plus laïque que ses prédécesseurs. Il retire ainsi bon nombre des pensions et aides d'Etat accordées au clergé et écoles catholiques. L'Eglise perd alors sa place au côté de l'Etat tandis que la bourgeoisie libérale entre au gouvernement. Louis Philippe d'Orléans adopte le drapeau tricolore et abandonne la tradition du sacre.



P. Delaroche, *Marie Madeleine se rendant à Marseille*
© RMN-Grand Palais (MUDO – Musée de l'Oise) / Martine Beck-Coppola

A l'image des intellectuels français, la population est très partagée sur la question de la religion. Certains se confortent dans une foi traditionnelle. D'autres, déracinés, intégrant la nouvelle classe ouvrière, perdent peu à peu leurs pratiques religieuses. Le Christ « un homme parmi les hommes » devient l'un des thèmes particuliers de certains peintres. Le Culte de la vierge connaît aussi un renouveau important après les apparitions mariales de 1830 (Catherine Labouré à Paris), 1846 (bergers en Isère), 1858 (Bernadette Soubirous, Lourdes). La pratique du Mois de Marie se développe, et l'année est rythmée par de nombreuses fêtes de la Vierge (Purification, Annonciation, Assomption, fêtée le 15 août) (cf. Jean Dominique Ingres, *Vierge en buste*, n°10). En 1854, le pape prononce le dogme de l'Immaculée conception. Cette dévotion touche principalement une population féminine rurale ou urbaine originaire des campagnes (Armand Cambon, *l'ange semeur*, n°11). Il s'agit davantage d'une religiosité personnelle qu'une adhésion pleine et entière à ce dogme nouvellement établi.

L'Eglise catholique connaît de grands changements tout au long du XIXe siècle. La période est marquée par la progressive séparation de l'Eglise et de l'Etat qui aboutira aux lois de 1905. L'église catholique perd son statut de religion d'Etat et est reléguée au même rang que la religion juive ou protestante. Elle demeure néanmoins la plus importante par le nombre de ses fidèles.

3 - L'Éclectisme

À l'image des changements politiques, les divers mouvements artistiques du XIXe siècle oscillent entre tradition et modernité. Les références à l'Antiquité perdurent, pour certains artistes académiques, dans des sujets classiques aux expressions convenues et normées ou dans la recherche d'une beauté idéalisée, lisse et parfaite. Mais le XIXe est aussi le siècle de la re-découverte des siècles passés tel le Moyen Âge, si longtemps décrié, la Renaissance, l'art gothique.... (Joseph Robert-Fleury, *Un cardinal*, n°5 ; Félix Bauer, *la leçon d'enluminure*, n°6). On parle alors d'historicisme, et de néo classicisme, néogothique, néo-baroque. Peinture, sculpture mais aussi architecture, arts décoratifs, mode, bijoux sont bouleversés par cette vague nouvelle. On mélange alors plusieurs styles ensemble, on parle alors d'*éclectisme*. Notons aussi la découverte de matériaux nouveaux comme la fonte ou le fer. Ainsi au Château de Pierrefonds l'architecte chargé de sa restauration, Eugène Viollet-Le-Duc utilise des poutres métalliques dissimulées dans les maçonneries d'aspect traditionnel.



Eugène Aizelin *Raphael enfant*,
© RMN-Grand Palais (MU DO – Musée de l'Oise) / Tony
Querrec



Henri Regnault, *l'arabe de Tanger*, 1869
© RMN-Grand Palais (MU DO - Musée de l'Oise) / Adrien Didierjean

L'éclectisme fait aussi référence à des lieux et des cultures différents. La campagne de Bonaparte en 1798 en Egypte ouvre la voie à l'engouement occidental pour l'Orient. Cette séduction d'un ailleurs exotique est apparue dès le XVIIe siècle (Racine, *Bajazet*, Rembrandt et ses portraits orientaux) se poursuivant au XVIIIe siècle qui verra naître les *Turqueries* (Montesquieu, *Lettres Persanes* ; Voltaire, *Zaïre*). Pour les occidentaux, l'Orient est indifféremment associé à l'Egypte, la Turquie, la Palestine et la Syrie mais aussi la Grèce, Chypre et même parfois l'Italie. Les artistes du XVIIe et XVIIIe y voient un prétexte à des scènes de harem aux nus voluptueux et aux objets et décors pittoresques, certains peintres du XIXe tel que Ingres et ses odalisques resteront dans ce fantasme. D'autres artistes voyagent et ramènent toutes sortes d'objets, carnets de voyages ou photographies. On parle alors d'*orientalisme*. Certains artistes comme Prosper Marilhat (expédition du baron von Hügel, 1831-33), accompagnent des expéditions scientifiques. L'Egypte connaît un engouement incroyable (Jules Ziegler vases n°7 et 8) tant pour les découvertes scientifiques que pour l'attrait de ses paysages.

En Orient, les artistes recherchent un ailleurs temporel ou géographique, pour créer une vision nouvelle des périodes et des lieux, parfois fantasmée et idyllique. Ils tentent de retrouver dans ces lieux mythiques le berceau de la religion chrétienne et de la civilisation occidentale.

Quelques oeuvres choisies :

Salle 8



1 - **Thomas COUTURE** (1815-1879), *L'Enrôlement des Volontaires de 1792*, 1848-1852.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 77.448. Dépôt du CNAM.

© MUDO – Musée de l'Oise / Philip Bernard

Fort de l'énorme succès rencontré au Salon de 1847 avec une vaste composition *Les Romains de la décadence* (musée d'Orsay), le peintre sensilien Thomas Couture s'attelle à un autre grand projet, peindre une immense toile représentant : « L'Enrôlement des volontaires de 1792 », lorsqu'éclate la Révolution de 1848. L'artiste, nourri aux idées de l'historien Jules Michelet, veut transcrire dans cette œuvre l'enthousiasme d'un peuple se rassemblant, toutes classes sociales confondues, pour défendre la patrie envahie. En effet le 20 avril 1792, la France déclare la guerre à l'Autriche puis la Prusse. La désorganisation de l'armée française permet une nette avancée des troupes ennemies qui se retrouvent bientôt aux portes de Paris. Le 11 juillet 1792 l'assemblée législative déclare « la Patrie en danger » et décide d'enrôler des volontaires.

La composition montre au premier plan une disposition en frise de personnages à forte valeur symbolique : parmi les volontaires figurent prêtre, canonniers, porte enseigne et porte-drapeau, noble et ouvrier surtout marchant côte à côte et enfin un officier à cheval. Derrière eux figurent ceux qui restent : magistrats, vieillards et enfants, femmes présentant leur bébé. Dans la partie supérieure de la toile, la composition pyramidale s'organise autour de soldats volontaires venant signer leur engagement sur une table improvisée posée sur des tambours et surmontée du drapeau portant l'inscription « La Patrie est en danger », tandis que deux allégories ailées tendent un bras vengeur dans la direction des troupes ennemies.

Comme à son habitude, Couture réalise de nombreuses esquisses en dessin et en peinture pour les besoins de son tableau mais celui-ci resta inachevé. Certaines parties sont à peine esquissées, alors que d'autres sont pratiquement terminées. Thomas Couture laissa plusieurs grandes compositions inachevées, preuve probable d'une difficulté de création. Certaines figures de *L'Enrôlement* sont idéalisées, comme celles du noble et de l'ouvrier, d'autres très réalistes, comme des visages et les pieds des canonniers. Alors que le corps du porte-enseigne rappelle la tradition classique, les allégories évoquent la fougue romantique. Malgré ses efforts, Couture peine à offrir une synthèse harmonieuse des différents courants artistiques de son temps. Toutefois, son art et sa technique influenceront certains de ses élèves, dont le plus célèbre est Edouard Manet. L'artiste modifia sa toile pour convenir au nouveau gouvernement impérial. La plus importante fut le remplacement, par un porte-drapeau, de la figure centrale de jeune femme couronnée de lauriers, assise sur le train avant du canon, image de l'héroïne Théroigne de Méricourt (seul son pied reste visible), et qui pouvait être interprétée comme une allégorie de la République. Malgré ces changements, les relations entre l'artiste et l'Empire ne firent que s'envenimer.

La Proclamation publiée à Paris le 22 juillet 1792 :

Il sera dressé dans plusieurs places, des amphithéâtres, sur lesquels seront placées des tentes ornées de banderoles tricolores et de couronnes de chêne ; sur le devant de l'amphithéâtre, une table posée sur deux caisses de tambours servira de bureau pour recevoir et inscrire les noms des citoyens qui se présenteront. Trois officiers municipaux, assistés de six notables placés sur cet amphithéâtre, délivreront aux citoyens inscrits le certificat de leur enrôlement : à côté d'eux, seront placés les drapeaux des bataillons de l'arrondissement, gardés par des gardes nationales. Devant l'amphithéâtre, il sera formé un grand cercle par des volontaires, lequel renfermera deux pièces de canon et de la musique [...].



Municipalité de Paris



2 - Merry-Joseph BLONDEL (1781-1853),

Les Trois glorieuses, après 1830.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 71.127

© RMN-Grand Palais (MUDO-Musée de l'Oise) / Hervé Lewandowski

Merry-Joseph Blondel est un peintre décorateur, Prix de Rome en 1803 et élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1832. Il enseigne à l'École des Beaux-Arts à partir de cette même date. Il décore dans un style néoclassique le château de Fontainebleau, les plafonds du Palais Brogniard ou bien encore ceux du Musée du Louvre. Le 25 juillet 1830, pour écraser l'opposition libérale, Charles X publie quatre ordonnances répressives : il ordonne la fin de la liberté de la presse, la dissolution de la Chambre des députés, la réforme du suffrage censitaire au profit de l'aristocratie et la convocation des collèges électoraux pour le mois de septembre. Loin d'apaiser les tensions, ce coup de force met le feu aux poudres et entraîne le soulèvement

parisien des Trois Glorieuses, les 27, 28 et 29 juillet 1830. À l'issue de cette révolution, Charles X abdique ; les députés libéraux maîtrisent l'insurrection populaire et font admettre une monarchie constitutionnelle. Le nouveau roi des Français, Louis-Philippe, prête serment devant le Parlement le 9 août 1830.

Suite à cet événement historique, les artistes français contemporains organisent avec le soutien de l'État l'Exposition au profit des blessés des 27, 28 et 29 juillet 1830 dans la galerie du Luxembourg. A cette occasion, Merry-Joseph Blondel réalise *La Force a reconquis ses nobles couleurs aux trois mémorables journées de juillet 1830* dont voici l'une des études préparatoires. Cette œuvre se concentre sur l'étude d'un visage féminin, les cheveux nattés et couronnés de feuilles de chêne, les yeux levés hauts, les lèvres entrouvertes. Plus expressive, elle est plus émouvante que la figure noble et distante de la version définitive. Symbolisant la victoire du peuple français restaurant la liberté, cette allégorie tient à la main une couronne de laurier sur laquelle s'enroule un ruban où les dates des 27, 28 et 29 juillet sont inscrites. Le drapeau tricolore dont on devine qu'elle le tient de la main gauche est le symbole révolutionnaire retrouvé après la Restauration qui avait repris le drapeau blanc de l'Ancien Régime. Le dessin très linéaire et la facture lisse rappelle les recherches esthétiques d'Ingres. Pour célébrer l'héroïsme des insurgés et leur sacrifice au nom des valeurs républicaines, la liberté est une des valeurs prépondérantes représentées par les artistes lors de l'exposition de 1830. Elle devient la muse du Roi-Citoyen, garante du bon gouvernement, de la justice et de l'ordre.



3 - Nicolas Louis François GOSSE (1787-1878), *Liberté, Egalité, Fraternité ou L'Esclavage affranchi*, vers 1848.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 79.16.

© RMN-Grand Palais (MUDO Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier

Esquisse d'un tableau commandé par l'État en 1848. Le 28 juillet 1848 Gosse écrit au Ministère de l'Intérieur pour que lui soit commandé un tableau. Par arrêté du 30 août 1848, Gosse est chargé d'exécuter pour le Ministère de l'Intérieur, moyennant la somme de 500 francs un tableau dont le sujet et l'esquisse devront être soumis à l'approbation du ministre. Par arrêté du 10 janvier 1849, Gosse reçoit un acompte (après présentation de l'esquisse) pour son tableau *Liberté, Egalité, Fraternité* ; le solde est payé par arrêté du 12 mai (Paris, Archives nationales, F21 33). Le tableau est exposé au salon de 1849 sous le titre de *L'Esclavage affranchi*, puis déposé par arrêté du 31 août au musée de Beauvais. Il est mis en place en novembre 1849 et sera détruit en 1940 lors de l'incendie du musée.

Ce tableau illustre l'effet émancipateur universel de la révolution française de 1848. Au centre de la composition, une femme ailée, au sein dénudé, allégorie de la Liberté porte un bonnet phrygien (symbole de liberté et de civisme) et une

tunique à l'antique, ceinte d'une écharpe tricolore. Elle est auréolée d'une « étoile » de lumière. Elle brandit de son poing gauche serré les chaînes brisées de l'esclavage aboli, symbolisant la Liberté et de sa main droite un rameau d'olivier, symbole de la Paix et de l'Union civile. A sa gauche, l'Egalité porte le niveau et donne la main à la Fraternité, représentée par une esclave noire, dont les fers ouverts tombent des pieds. Le groupe de ces figures allégoriques surplombe un globe terrestre, sur lequel est inscrit le mot « France » et semble annoncer au monde la bonne nouvelle de l'abolition de l'esclavage. En effet, fidèle à sa tradition révolutionnaire, la France fait le saut de l'abolition au cours de l'épisode de 1848. Le 27 avril, un décret préparé par Victor Schoelcher, sous-secrétaire d'Etat au ministère de la Marine et des Colonies, déclare dans son article 1 : « L'esclavage sera entièrement aboli dans toutes les colonies et possessions françaises... Tout châtiment corporel, toute vente de personnes non libres seront absolument interdits. » L'interdiction de l'esclavage sera inscrite dans l'article 6 de la Constitution du 4 novembre 1848» (in « Le XIXe siècle : science, politique et tradition », Isabelle Poutrin (dir.), 1995, p. 432.).



4 - Paul BAUDRY (1828-1886), *Allégorie de la République*, 1848.

Esquisse pour le concours de 1848.

Peinture à l'huile sur toile. Inv. 82.10. ©RMN-Grand Palais (MUDO Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier.

Peintre français, il remporte le Premier Prix de Rome en 1850 en même temps que Bouguereau. Il séjourne en Italie et découvre Raphaël Corrège et les Vénitiens. Peintre à succès, il réalise de nombreuses commandes (portraits et décors). Son ami Charles Garnier lui demande de concevoir le décor du Grand foyer du nouvel opéra qu'il est en train de construire. Baudry a tout juste 20 ans lorsqu'il peint ce sujet très classique. Cette solide jeune femme au sein dénudé est une Allégorie de la République française. Elle est vêtue à l'antique d'une tunique blanche, d'une jupe bleue et d'un long manteau rouge (les trois couleurs du drapeau français adopté en 1880). Elle est fièrement campée debout devant le Panthéon et la Colonne de Juillet (en arrière plan). Elle désigne de son doigt la Loi (tablette) pour défendre la Justice, symbolisée par le fléau de la balance, qu'elle tient de sa main gauche, ainsi que le faisceau de licteur, l'un des symboles de la République française « une et indivisible » (tel un faisceau). Elle porte un casque surmonté d'un coq aux ailes déployées. Ce casque symbolise la guerrière et fait référence aux anciennes allégories

de Rome. Le coq est l'emblème de la France, et la couronne de laurier, symbole de la Victoire. A ses pieds, à droite de la composition, les attributs des Arts : une palette de peintre pour symboliser la peinture, un plan et une équerre pour l'architecture et une tête en bronze pour la sculpture, thématique du souhait d'une république protégeant les artistes.

Salle 6



5 - Joseph ROBERT-FLEURY (1797-1890)

Un cardinal, 1876.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 87.159

© RMN-Grand Palais (MUDO – Musée de l'Oise) / Adrien Didierjean

Peintre d'histoire, Robert Fleury fut Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris, puis à la Villa Médicis de Rome, il fut considéré comme un esprit éclairé. L'artiste représente un cardinal, mécène des arts, du XVI^e siècle. Pour concevoir ce personnage imaginaire, Robert-Fleury a combiné deux modèles iconographiques : celui du portrait ecclésiastique, en faisant notamment référence au Portrait de Paul III par Titien, et celui du portrait de collectionneur qui connaît de nombreux exemples, dont une gravure de Robert Nanteuil (1623 - 1678 ; *Portrait de Mazarin à l'entrée de la Galerie Mazarine*, 1659) représentant

le cardinal Mazarin dans son palais. Il s'inspire donc de modèles anciens pour donner à sa peinture une forme de naturalisme historique. Le cardinal est assis de trois-quarts dans un fauteuil. Il maintient un petit buste sur ses genoux. A l'arrière plan, le mur est orné de sa collection de tableaux.



© Bibliothèque nationale de France

6 - Félix BAUER (1854-1933),

La leçon d'enluminure, 1892.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 94.28

© RMN-Grand Palais (MUDO - Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier



Un moine dominicain montre à un jeune apprenti, comment rehausser une sculpture de couleurs. La statue représente une *Charité de Saint Martin* partageant son manteau. La scène se situe dans un atelier aux fenêtres quadrillées de plomb. Près du jeune élève, des pots de peinture de couleurs ainsi que des pinceaux, chiffons et autres récipients sont disposés sur un petit banc à droite de la composition. Les personnages sont vêtus à la mode du XV^e siècle, comme l'indiquent aussi le coffre à fenestrages gothiques et les sculptures polychromes (*Pieta* et une *Marie-Madeleine* brabançonne du début XVI^e siècle) à l'arrière-plan. (in «La légende de Saint Martin au XIX^e siècle», cat. d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Tours, Paris, Somogy, 1997). Le peintre est très précis dans la reconstitution du décor et des costumes des personnages, n'hésitant pas aux détails anachroniques, en ajoutant des pots de peinture du petit apprenti datés quant à eux du XIX^e siècle.



7 et 8 - Jules Claude ZIEGLER (1804-1856) :

Vase aux ouchebtis ; Cruche à la Vierge de Raphaël, 1838-1843.

Grès salé moulé, à décor moulé appliqué. Inu. 96.4 et 96.5

© RMN-Grand Palais (MUDO - Musée de L'Oise) / Adrien Didierjean

Jules Claude Ziegler est peintre mais des problèmes de vue l'obligent à arrêter momentanément son activité. Il s'installe à Voisinlieu en 1838 (première fournée en 1839) sur les recommandations d'Alexandre Brongniard (directeur de la Manufacture de Sèvres).

Le style de ses céramiques est dans le goût de l'époque aux inspirations variées : style hispano mauresque, indien, rhénan ou époque renaissance

ou médiévale. A la fois théoricien d'art, plasticien réputé et nouveau praticien de la terre, Ziegler crée à Voisinlieu une brillante production de grès salés fins décorés, grâce aussi aux avancées techniques et la maîtrise des potiers locaux.

Le grès est une matière travaillée depuis des siècles dans le Beauvaisis, mais Ziegler renouvelle la pratique (en introduisant la technique du salage des grès rhénans) et le style d'inspiration hétéroclite. Ziegler quittera la manufacture en 1843. Ses successeurs reprendront à leur compte la technique du salage. Cette dernière permet l'imperméabilité de la pièce et donne une belle couleur marron brillant aux pièces de grès. Pièces et décors sont moulés, et non tournés, ce qui permettra à ses successeurs de réaliser des pièces similaires.

Les deux vases sont des pièces ornementales. Le décor du vase est composé d'une figure coiffée d'un *némès* très stylisée, de deux gros scarabées égyptiens et huit écussons en forme de cœur. La panse est décorée de petits scarabées. La partie inférieure est ornée de petits ouchebtis (petites amulettes funéraires disposées dans les tombes égyptiennes), très probablement moulés sur un original. Les anses figurent deux monstres anguiformes faisant peut-être référence au Moyen Age (?). Ce vase a été créé en 1841 par Ziegler en hommage au baron Achille Sellières qui bâtit une fortune sur la métallurgie et le développement des chemins de fer. Il était aussi un grand collectionneur de grès allemands Renaissance. Il commémore l'érection de l'obélisque de Louksor à Paris en 1836, opération que le baron avait en partie financée.

La cruche est composée d'une vignette centrale ornée d'une Vierge assise sur une chaise



et tenant l'enfant Jésus dans ses bras, inspiré du tableau *Madonna della seggiola* ou *Madone à la chaise* (Florence, Palais Pitti) que J. Ziegler aurait vu lors d'un voyage à Florence. Le reste de la pièce est décoré de chutes de losanges caractéristiques des pièces germaniques du XVIe et dont Ziegler a surmoulé les ornements peut-être sur des pièces conservées à Sèvres (?). Sa forme est aussi inspirée des grès salés du XVIe et XVIIe siècles de la vallée rhénane.



© Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Nicola Lorusso

© MUDO-Musée de L'Oise / Jessica Ferreira

9 - César CERIBELLI (1841-1918), Femme au sphinx : Bianca Capello, vers 1881.

Buste en marbre. Inu. 002.6.6

© RMN-Grand Palais (MUDO-Musée de L'Oise) / Thierry Ollivier

Artiste italien, César Céribaldi étudie la sculpture auprès de Scipione Tadolini, excellent praticien du marbre. Il étudie également à l'Académie de France à Rome. A 25 ans, il s'installe à Paris en temps que praticien, puis de 1864 à 1907 expose ses propres travaux au salon des Artistes Français. Il réalise de nombreuses petites sculptures décoratives très en vogue après 1850.



Ce buste de jeune femme est un des sujets les plus célèbres de l'artiste, présenté au Salon de 1881 qui connut de nombreuses répliques en bronze. C'est un buste à l'italienne sur piédouche. La jeune femme porte une curieuse coiffe de dentelle à diadème surmonté d'un griffon. C'est une représentation légèrement fantaisiste, dans l'esprit troubadour du XIXème, de Bianca Capello, noble vénitienne, aventurière de la Renaissance et maîtresse de François 1er de Médicis. Elle devint grande duchesse de Toscane en 1579. Après sa mort, Ferdinand de Médicis effaça toute trace de sa présence à Florence. Cette héroïne romantique fut un sujet exploité par les écrivains et les artistes du XIXe siècle. L'artiste la représente jeune, le visage lisse aux arrondis parfaits. Le rendu des matières est minutieux et détaillé (dentelle, plissé, bijou...). Le sujet est le prétexte à une sorte d'allégorie de la coquetterie, parfaite sculpture décorative de salon.

Salle 9



10 - Jean-Auguste Dominique INGRES (1755-1814), *Vierge en buste*, vers 1850.

Peinture à l'huile sur papier marouflé sur toile. Inu. 999.14.1

© RMN-Grand Palais (MUDO-Musée de l'Oise) / Herué Lewandowski

Cette étude peinte sur le modèle (ce qui est rare), est datable des années 1850, c'est un portrait de la Vierge, en buste, les yeux baissés portant un voile bleu et mains jointes sur la poitrine. Le thème marial est très souvent présent dans l'oeuvre du peintre à partir de 1824 avec le fameux *Voeu de Louis XIII à la Vierge* pour la cathédrale de Montauban. Avec la Vierge de Montauban. Il fixe un type de représentation de la vierge qu'il revisitera maintes fois.

Ingres traite le thème de la Vierge en adoration en s'inspirant le plus souvent pour le type féminin et l'expression de douceur des Madones de Raphaël pour lequel Ingres avait une véritable fascination. Il multipliait les variations d'accessoires, de protagonistes, de position des mains (cf. les nombreux dessins conservés au Musée

Ingres de Montauban).

Dans ce tableau inachevé, le contraste entre l'émouvant visage subtilement modelé sous le voile d'un bleu intense et la définition quasi géométrique et très moderne des mains laissées brutes et non modelées, ajoute beaucoup à l'intérêt de l'oeuvre, tout comme les découpes de papiers collés sur la toile, indiquant une éventuelle reprise de motif, selon une méthode de travail habituelle à l'artiste. L'étude est à mettre en rapport avec deux séries, celles des Vierges diverses demandées par des amateurs, *Vierge au voile bleu* (1827) ou *Vierge de l'adoption* (1858) et celles des Vierges à l'hostie dont le premier exemple est une commande en 1841 du futur Tsar Alexandre II (Moscou, Musée Pouchkine).

Dans la répétition d'un même sujet avec variantes, Ingres cherche au fil des années l'image de la Beauté davantage que l'émotion religieuse. Il tend par des simplifications, une perfection de la ligne jamais atteinte, à rejoindre son idéal pictural, celui de créer l'image d'une représentation divine.



11 - Armand CAMBON (1819-1885)

L'ange semeur

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 95.25

© RMN-Grand Palais ((MUDO Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier

Armand Cambon est un cousin éloigné d'Ingres et un ami fidèle. Il se déclare élève du maître, bien qu'il ne le fût jamais réellement. Il est l'élève de Paul Delaroche dans l'atelier duquel il rencontre les frères Flandrin et Balze. Il aurait collaboré à quelques oeuvres du maître dont une *Vierge à l'hostie* (Musée d'Orsay). Il est plus connu pour avoir été l'exécuteur testamentaire et à l'origine du Musée Ingres de Montauban, en dressant un inventaire scrupuleux du legs de l'artiste.

Cette œuvre fut présentée au Salon de Nantes en 1861. Un ange debout, laisse glisser de ses mains des grains de blé. Il est vêtu d'une tunique longue à l'antique et il porte un sac en bandoulière. De nombreux pigeons viennent picorer les grains à terre tandis qu'à l'arrière-plan d'autres oiseaux arrivent. L'ange se trouve sur les hauteurs d'un paysage de buissons, de mer et de falaises en arrière-plan. Sa tunique est plaquée sur les jambes et gonflée par le vent, ses ailes sont déployées. Les sujets religieux que choisissent les artistes du XIXe sont parfois anecdotiques et peu connus. On retrouve cependant les codes de représentations des anges : la tunique blanche, l'aspect juvénile et androgyne du personnage et les ailes. La composition du tableau est faite d'une large verticale (le corps du personnage) adouci par les courbes de sa tunique et des ailes, et d'une succession d'horizontales que sont les buissons, les falaises et les nuages. Les couleurs successives du vert foncé, brun bleuté, blanc au bleu vert du ciel accentuent aussi cet effet horizontal.

Enfin, le geste de l'ange, les bras tendus vers la gauche du tableau, vers le vent et la lumière (divine ?) pourrait symboliser la fertilité de la terre voulue par Dieu.



12 - Hippolyte FLANDRIN (1809-1864), *Jésus et les petits enfants*, 1836-1838.

Peinture à l'huile sur toile. Inu. 88.39

© RMN-Grand Palais (MUDO-Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier

Esquisse pour *Jésus-Christ et les petits enfants* (1836-1838) réalisé à Rome et qui était son *Envoi de cinquième année* (dernière année en temps que pensionnaire à la Villa Médicis). Le tableau fut exposé au salon de 1838 puis acquis par l'Etat la même année, pour un envoi en province. L'artiste aurait préféré qu'il reste à Paris !

Ce tableau est une scène illustrant le passage de l'Évangile de Saint Marc (X, 14 : *Jésus dit : Laissez les petits enfants, et ne les empêchez pas de venir à moi ; car le royaume des cieux est pour ceux qui leur ressemblent*). L'artiste demande à son ami Papety de poser pour le personnage du Christ car celui-ci avait de très belles mains. Mais comme cette œuvre doit rester secrète, il le fait poser les yeux bandés. Les tracés du contour est parfait, très ingresque, dans le tableau final; l'esquisse est ici plus libre et moins achevée dans les rendus et le trait des contours. Un groupe de personnages est disposé en bandeau (ou plan frontal) au premier plan, alors que s'étend une ville sur un promontoire rocheux à l'arrière plan. C'est une composition horizontale en frise dont le personnage central, le Christ, est de face, les autres sont soit de profil, soit à genoux, chacun le regardant. Les couleurs sont peu lumineuses. L'artiste installe dans cette esquisse les couleurs qui seront plus tard utilisées dans l'œuvre finale : c'est une composition colorée. La lumière met en valeur le premier plan éclairant le visage du Christ, certaines parties des personnages (dos ou profil) ou laissant des parties dans l'ombre (visages des personnages). Les touches de couleurs se répondent et organisent une composition équilibrée qui s'ajoute à la composition formelle générale. Le groupe de personnages répond à la masse de la ville, les verticales des bâtiments répondant aux verticales des corps.



Jésus Christ et les petits enfants

© RMN-Grand Palais / Daniel Arnaudet / Gérard Blot



13 - Antoine Eugène AIZELIN (1821-1902)

Sainte Geneviève

Plâtre. Inu.75.5

© RMN-Grand Palais (MUDO – Musée de l'Oise) / Thierry Ollivier

Aizelin entre à l'École des Beaux-Arts en 1844 et participe aux Salons de 1852 à 1897, ainsi qu'aux Expositions universelles (1878, 1889, 1900). Parallèlement il reçoit des nombreuses commandes pour des monuments parisiens (théâtre du Châtelet, Opéra de Paris, églises de la Trinité ou Saint-Roch).

En 1868, Antoine Eugène Aizelin reçoit la commande pour 4.000 francs d'une sculpture de la *Sainte Geneviève* par la Ville de Paris, pour embellir la façade principale XVIII^e siècle de l'église Saint-Roch située rue Saint-Honoré. Après les commandes en 1861 de *La Danse* pour le Théâtre du Châtelet, et en 1866, de *L'Idylle* pour l'Opéra Garnier, cette

troisième participation à un programme architectural est une juste reconnaissance de son talent.

Née au Ve siècle, à Nanterre, Geneviève sauve le royaume de France en ravitaillant Paris pendant une famine et en défendant la cité contre les assauts des Huns d'Attila. Elle fera l'objet d'une véritable dévotion au cours du XIX^e siècle, surtout après la défaite de la France contre la Prusse en 1870. Elle figure parmi les saints représentant les valeurs nationalistes de la République. Le programme le plus cohérent et le plus ambitieux pour rendre hommage à la Sainte est développé dès 1874, à Paris, dans l'église Sainte Geneviève, actuel Panthéon, dans laquelle Pierre Puvis de Chavannes représente différents épisodes de sa vie dans un style novateur et symboliste.

Représentée debout, la jeune femme aux traits doux porte autour de la tête le voile des vierges. Elle ramène contre son cœur un pan de vêtement à l'aide de sa main droite. Elle est accompagnée d'un agneau à ses pieds. Dans un esprit académique, Antoine Eugène Aizelin reprend la représentation traditionnelle de la sainte patronne de Paris et de la France sous l'aspect pastoral d'une bergère, mais remplace la quenouille qu'elle tient habituellement dans sa main par un livre de prières.

Réalisée en plâtre, cette statue comporte quelques clous de mise au point. Version aboutie d'une esquisse présente dans les collections du musée mentionnant sur son socle « Sainte Geneviève esquisse pour Saint-Roch » (inu. 75.14), ce plâtre original, à l'échelle un-demi, permet à l'artiste de pouvoir prendre des repères de proportion pour la réalisation de sa pièce finale en pierre d'une hauteur de 2.50 m.



Livrée en 1872, la sainte Geneviève reprend le visage et le drapé très néo-classique de cette maquette avec une composition basée sur de fortes verticales présentes dans de longues nattes et les plis de son vêtement. L'exécution de cette œuvre laisse peu de liberté à l'artiste, la réponse apportée devant correspondre à une iconographie connue depuis des siècles. En 1873, pour la même façade, cette commande sera complétée par celle d'un *Saint Honoré*, dont le musée possède également l'esquisse et la maquette (inu. 75.15). Sur ce chantier, ce proche de Carrier-Belleuse ou de Falguière, à la pratique plus conventionnelle mais néanmoins habile et subtile, exploite pleinement son talent dans cette œuvre. En 1873, il présente cette maquette de la *Sainte Geneviève*, qu'il considère comme importante, à l'Exposition Universelle de Vienne.

Sainte Geneviève ravitaille Paris assiégé par les Huns d'Attila, (Panthéon, Paris.)

©Musée d'Orsay/Dist. RMN-Grand Palais/Patricia Schmidt

BIBLIOGRAPHIE

Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Ramsay, 1982

Jacques Foucart (dir.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIXe siècle*, catalogue d'exposition, Editions la RMN Paris, 1984

Bertrand Lemoine, *L'architecture de fer, France/XIXe siècle*, PUF, 1987.

Pascal Ory, 1889, *L'Expo universelle*, édition Complexe, 1989

Chantal Georgel, *1848 la République et l'Art Vivant*, Editions la RMN, 1998

Jean Cartier et Hélène Frichet-Colzy *Le grès salé du Beauvaisis de Ziegler à aujourd'hui* catalogue de l'exposition de 1994, bulletin du GRECB n°20,1998

Le comte de Nieuwerkerke : Art et pouvoir sous Napoléon III, Editions la Rmn, catalogue d'exposition, château de Compiègne, 2000

Jean Cartier, *Céramiques de l'Oise : la collection du musée départemental de l'Oise*, Somogy Editions d'Art, Paris 2001

Paris et ses expositions universelles, architectures 1855-1937, catalogue d'exposition, Editions du Patrimoine Centre des Monuments nationaux, 2009

Jacques Werren, *Jules Ziegler : peintre-céramiste-photographe*, Editions de la Reinette, 2010

SITOGRAPHIE

<http://www.histoire-image.org/index.php>

<http://www.panoramadelart.com/>

Dossier de la BNF sur l'Orient :

<http://expositions.bnf.fr/ueo/index.htm>

Carnet de voyage de Delacroix :

<http://www.chateaudechantilly.com/chantilly-numerique/outils-daide-%C3%A0-la-visite/application-ipad-i-phone-delacroix-voyage-au-maroc>

Expositions Universelles

<http://expositions.bnf.fr/universelles/bande/index1.htm>

PISTES PÉDAGOGIQUES

Élémentaire, collège, lycée

La représentation du pouvoir : Après avoir défini la nation, étudié ses symboles, emblèmes, hymnes... à travers les siècles en France et/ou en Europe et dans le monde.

Rapport entre artiste et états :

Voir différents régimes ou événements politiques (démocratie, royauté, dictature...) différentes époques (Louis XIV, 1er Empire, IIIe Reich, Révolution russe, la République populaire de Chine, ...).

Étudier la vision de l'Etat par les artistes (peinture, sculpture, affiche...) : propagande, œuvre engagée, contestatrice...).

Restauration, construction et décors d'églises du XIXe siècle : recherches et description des édifices, quelles inspirations architecturales ? Quels matériaux de construction ou restauration ?

La vision de l'Orient : le définir puis analyser et comparer la vision du XIXe et la vision actuelle de l'Orient ? (récit de voyage, peinture, photographie...).

Quelques exemples : Gustave Flaubert, *Salammô*, 1862 ; *Voyage en Orient* ; Maxime Du Camp, *Souvenirs et paysages d'Orient*, 1848 , Eugène Delacroix et le carnet de voyage au Maroc, 1832 ; Titouan Lamazou, carnets de voyage (Maroc 1982, Egypte 1996).

Après avoir défini la notion de voyage, réaliser un carnet de voyage, voyage imaginaire, voyage intérieur... en utilisant peinture, collages, dessin, photographie sur tous supports, film, tablette, téléphone portable

L'éclectisme dans le mobilier, objets d'art, bijou au XIXe siècle : détailler les différentes parties qui composent l'objet et analyser les différentes références (style, époque, culture).

Existe-t-il un éclectisme au XXIe siècle ? Dans quels domaines ? Comment se définit-il ? Quelles sont les différentes références stylistiques, formelles, esthétiques... ? Réaliser un meuble, objet, bijou (collage, dessin, modelage...) éclectique du XXIe siècle.

L'artiste et son temps : les sciences au XIXème siècle.

En quoi les inventions et progrès techniques du XIXe siècle ont-ils influencé les procédés de restaurations (1833, photographie/découverte des rayons par Röntgen, 1895).

Les nouveaux matériaux : quels sont-ils ? Comment sont-ils utilisés (construction/restauration) ? Pour quels types de construction ? églises, bâtiment, pavillons des expositions universelles. Donner et étudier un exemple.

Qu'est ce que l'art industriel ? Donner la définition de cette notion. Au XIXème siècle comment ce concept a-t-il été perçu ? Etude de textes et/ou oeuvres des partisans (Charles Gréber, Loebnitz, Eiffel...) et opposants (Charles Baudelaire, Auguste Delaherche). Existe-il un art industriel au XXIème siècle ? Le définir et donner des exemples.

Les expositions Universelles au XIXe siècle : constructions et avancées techniques.

Commenter cette phrase de Jean-Pierre Mohen (conservateur général du patrimoine, directeur de la rénovation du Musée de l'Homme) :

L'artiste a-t-il besoin de cette culture scientifique pour accomplir son œuvre ? Son inspiration son habileté, voire ses dons ne suffisent-ils pour exprimer le beau et l'émotion ?[...].

CONTACTS

Audrey Magnan (médiatrice)
Tél : 03.44.10.40.58
audrey.magnan@cg60.fr

Rémi Comolet et Pierre Prado (professeurs détachés)
Tél: 03.44.10.40.50
pierre.prado@ac-amiens.fr
remi.comolet@ac-amiens.fr