

Exposition Le théâtre des émotions

au Musée Marmottan Monet

(du 13-04-2022 au 21-08-2022)

(un rappel en photos personnelles de la totalité -sauf oubli- des œuvres présentées)

Communiqué de presse

Le musée Marmottan Monet présente, du 13 avril au 21 août 2022, l'exposition «Le Théâtre des émotions». Près de quatre-vingts œuvres du Moyen Âge à nos jours, provenant de collections particulières et de prestigieux musées français et internationaux sont réunies et retracent l'histoire des émotions et leurs traductions picturales du XIV^e au XXI^e siècle. Fruit de la collaboration entre Georges Vigarello, historien et agrégé de philosophie et Dominique Lobstein, historien de l'art, l'exposition porte un nouveau regard sur ces œuvres en contextualisant leur création.

L'émotion, avec ses «réactions souvent intenses», est systématiquement présente dans les arts visuels, travaillée, traquée, déclinée. Elle incarne même la plus grande partie de leur sens, suggérant la chair, stimulant la curiosité. Toutes les expressions y sont illustrées: de la souffrance à la joie, de l'enthousiasme à la terreur, du plaisir à la douleur dont Louis-Léopold Boilly sut faire la recension dans ses Trente-cinq têtes d'expression (vers 1825, Tourcoing, Musée Eugène Leroy), répertoire d'un théâtre où la sensibilité humaine s'expose et se diversifie. Du Moyen Âge à l'époque moderne, la Mélancolie de Dürer (1514, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), les émois des jeunes cœurs (Jeanne-Élisabeth Chaudet, Jeune Fille pleurant sa colombe morte, 1805, Arras, musée des beaux-arts), les Têtes d'expression de l'École parisienne des Beaux-Arts ou la terreur conférant à la folie comme la peint Charles Louis Müller (Rachel dans Lady Macbeth, Paris, musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme) sont autant de manifestations des sentiments, saisis par tous, instantanément décryptés, éloquents dans leurs traits, leurs clichés.

Enfin, l'intérêt, brusquement accru aujourd'hui, pour les thèmes psychologiques, traumatiques ou affectifs, ne peut que renforcer la légitimité d'une exposition sur l'émotion dans les arts visuels, ses formes, ses degrés. L'exposition suggère l'interminable répertoire des résonances affectives de notre monde intérieur, leur présence ou leur absence depuis les ivoires médiévaux, muets, jusqu'à leur sublimation hurlante dans les Têtes d'otages (1945, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou) de Jean Fautrier.

Ces nuances ont pourtant un intérêt plus précis, plus précieux. Elles révèlent aussi comment ces mêmes émotions ont pu varier avec le temps, comment leurs manifestations se déplacent, comment changent l'attention qui leur est portée, ou même quelquefois le sens qui leur est donné. Les objets «émotifs» s'enrichissent, les regards se renouvellent, les intensités se différencient, les interprétations aussi. La vieille mélancolie devient neurasthénie (Émile Signol, La Folie de la fiancée de Lammermoor, 1850, Tours, Musée des Beaux-Arts), la vieille violence devient exécution (Pablo Picasso, La Suppliante, 1937, Paris, musée Picasso), les physionomies se différencient et s'émiettent comme jamais avec le trait de Boilly ou de Daumier. L'émotion offre alors d'interminables nuances, que l'histoire ne fait qu'enrichir et singulariser. L'exposition restitue la manière dont s'est lentement constitué le psychisme occidental, l'insensible déroulement de sa mise en scène avec le temps, ses faces cachées, ses particularités toujours plus différenciées.

Les sections du parcours de l'exposition illustrent la lente transcription des émotions par les artistes, puis son évolution au fil du temps, à l'aune des réflexions esthétiques, scientifiques ou des événements qui se sont succédés.

INTRODUCTION

De tous temps les émotions ont existé. Elles se sont manifestées de multiples façons. Évoluant au fil des générations, elles se sont transformées à l'aune d'un enrichissement des consciences, soutenues par la philosophie et la littérature bien avant que la science ne vienne les marquer de son empreinte.

Cet événement souhaite évoquer la manière dont l'histoire des émotions peut s'écrire au fil du temps et de l'évolution du psychisme, depuis le Moyen Âge jusqu'à l'époque contemporaine.

Pour cela, elle s'intéresse à la façon dont les artistes, s'adaptant à ces évolutions, ont théorisé les manifestations des affects et ont fait évoluer la représentation des expressions, les positions et les mouvements.

Du visage inexpressif peint par le Maître de Sainte Madeleine dont seul le mouchoir révèle la désespérance à la Suppliante de Pablo Picasso qui montre et suscite l'émotion, c'est au travers du labyrinthe de la réflexion plastique appliquée aux sentiments qu'invite cette exposition.



Atelier du Maître de la Légende de sainte Madeleine Actif entre 1483 et 1527 *Sainte Madeleine en pleurs* vers 1525

Huile sur bois
Londres, The National Gallery, legs Layard, 1916

Connu de 1483 à 1527, et nommé d'après un triptyque démembré daté vers 1515-1520, le Maître de la Légende de sainte Madeleine (ou de sainte Marie Madeleine) fut peintre à la cour de Bruxelles. On lui doit de nombreux portraits laïcs (*Marguerite d'Autriche*, vers 1495, Paris, musée du Louvre), certains transposés dans le domaine religieux. Ses personnages demeurent impassibles et ce sont des détails, ici les larmes et le mouchoir, qui précisent les sentiments du modèle et permettent son identification.



Pablo Picasso
La suppliante
1937 gouache sur bois
24 x 18,5 cm

SYMBOLISER L'ÉMOTION. MOYEN ÂGE ET RENAISSANCE

Après les siècles obscurs qui suivent la chute de l'empire romain, la société se reconstruit progressivement et la littérature comme l'art retrouvent droit de cité. Dès le XI^{ème} siècle, les auteurs courtois glosent sur un premier corpus d'émotions réparties entre séduction amoureuse et combats farouches. Ces textes suscitent des représentations dont nous conservons relativement peu d'exemples. Quelques peintures et de menus objets permettent cependant d'affirmer que la mobilité des traits du visage, que l'on associera bientôt aux émotions, n'est pas rendue par les artistes mais qu'on lui substitue des objets chargés d'exprimer l'émotion. Cette manière persiste encore dans les portraits de fiancés d'Allemagne ou des Pays-Bas du XVI^{ème} siècle dans lesquels les visages sont impassibles et où l'engagement s'exprime à travers un seul objet que chacun des protagonistes présente, délicatement. Dans d'autres œuvres, c'est une réunion d'objets symboliquement associés à un sentiment qui apparaissent, selon le catalogue qu'en a dressé Cesare Ripa.



Entourage de l'atelier
des Embriachi, actif de 1390 à 1435 à Venise
Coffret de mariage
vers 1400-1420

Os, bois, incrustations - alla cartolina - (bois, os, os teinté et corne)
Genève, Fondation Gandur pour l'Art



Anonyme
Valve de miroir: le siège du château
d'Amour
vers 1325-1350
Paris, musée du Louvre,
département des Objets d'art du Moyen
Age, de la Renaissance et des Temps
modernes



Philippe de Champaigne ¹⁶⁰²⁻¹⁶⁷⁴

Vanité ou Allégorie de la vie humaine

vers 1640-1650

Huile sur bois
Le Mans, musée de Tessé, achat en 1888

C'est vers 1620, aux Pays-Bas, que la Vanité devient un genre pictural à part entière dans une société imprégnée de la pensée calviniste. Chargées de suggérer la brièveté de la vie et la vacuité des passions, ces natures mortes à la finalité mystique réunissent des allégories métaphoriques de la destinée humaine. Dans sa simplicité et son ascétisme qui la placent au-delà des émotions, la *Vanité* de Philippe de Champaigne, évocation du végétal, de l'animal et du minéral, montre la vulnérabilité de la vie et en accentue la force émotionnelle.



Cesare Ripa ¹⁵⁹³⁻¹⁶²²

Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes, et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences... Tirée des recherches & des figures de Cesare Ripa; dessinées & gravées par Jacques de Bie et moralisées par J. Baudouin, Paris

1636

Imprimé
Paris, Bibliothèque Mazarine



La première édition de l'*Iconologie* de Cesare Ripa date de 1593. Sous forme de dictionnaire alphabétique, cette publication a pour finalité de «servir aux poètes, peintres et sculpteurs, pour représenter les vertus, les vices, les sentiments et les passions humaines». Dès 1603, une version plus ample et illustrée paraît offrant un répertoire commun aux écrivains et aux artistes. D'autres textes concurrents apparaissent bientôt, proposant de nouvelles iconographies jusqu'aux *Dictionnaires de la fable*, au XIX^e siècle.



Anonyme École allemande

Portrait d'une femme portant l'ordre du Cygne

vers 1490

Huile sur panneau
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Ce portrait, dont l'auteur demeure anonyme, est attribuable à l'école allemande de la fin du XV^e siècle. Le modèle inconnu au visage impassible est vu en buste; elle porte un bijou sur son vêtement: l'ordre du Cygne. Cette distinction, fondée en 1440 par l'électeur de Brandebourg Philippe II, récompensait toute personne engagée dans des actions charitables. La manche brodée de perles au motif stylisé de grenade et l'ocillet, dans la main gauche, font référence tant à l'amour divin qu'à l'amour charnel.



Bartholomäus

Bruyn l'Ancien 1493-1555

*Portrait de Philipp von Gail
(1496-1548), conseiller de Cologne
1543*

*Portrait de Katharina
von Mülheim (1500-1540),
deuxième épouse de Philipp von Gail
1537*

Huiles sur bois
Bruxelles, musées royaux des beaux-arts de Belgique



Bartholomäus

Bruyn l'Ancien 1493-1555

*Portrait d'un homme
de la famille Weinsberg*

Portrait d'une femme

vers 1538-1539

Huiles sur panneau
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Les peintres allemands de la Renaissance, tel le Colonnais Bartholomäus Bruyn l'Ancien, ont multiplié les tableaux peints à l'occasion des fiançailles des représentants de l'activité commerciale locale. Séparés mais se faisant face, peints sur un fond neutre, les personnages en buste sont dénués d'expression. Seul un détail tenu en main est là pour marquer leur engagement. La future épouse présente souvent une fleur, tandis que son futur conjoint tient un anneau, une montre ou plus prosaïque, un contrat. Le code gestuel dit l'émotion plus que le visage.



Albrecht Dürer 1471-1528

Le Chevalier, la Mort et le Diable

1513

Burin
Paris, Beaux-Arts de Paris



Lucas de Leyde 1494-1533

Les Fiancés

vers 1525

Huile sur bois
Strasbourg, musée des Beaux-Arts, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures,
Paris. Œuvre récupérée à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en attente de sa restitution
à ses légitimes propriétaires



François Clouet vers 1516-1572

Portrait de François I^{er} à cheval

vers 1540

Huile sur panneau
Florence, Galerie des Offices

Le portrait anonyme et sans expression de *Jean II le Bon* (avant 1350, Paris, musée du Louvre) est la première peinture de chevalet qui nous soit parvenue. Une des premières étapes ultérieures de l'art du portrait est celui de *François I^{er} à cheval*, dont l'original fut peint par Jean Clouet, le père de François, qui représente ici le souverain en armure et sur un fond de paysage. Si la vision de profil domine, le visage royal vu de trois quarts surplombe la composition et affirme l'autorité du modèle.



Guido Canlassi,

dit Cagnacci 1601-1663

Allégorie de la « Vanitas » et de la Pénitence

1640

Huile sur toile
Amiens, musée de Picardie

Si de nombreux détails évoquent une sainte Marie-Madeleine, certains éléments se réfèrent à une autre iconographie. La nudité affichée et la coiffure sophistiquée ne sont pas emblématiques de la sainte, pas plus que la bougie qui vient de s'éteindre et fume encore, ou que sa rose et le pissenlit dans sa main droite. Plus que de Ripa, cette iconographie de la vanité et de la pénitence s'inspire des écrits des théologiens de la Contre-Réforme. Le physique de l'émotion semble s'accroître, de la torsion du cou au renversement de la tête et au détournement des yeux.



détail

DÉVOILER L'ÉMOTION. XVII^e SIÈCLE

Progressivement, les éléments associés à l'émotion se font moins nombreux et tendent à disparaître. Ce sont les visages et leurs positions qui vont désormais exprimer le psychisme des modèles, psychisme tout d'intériorité et de discrétion chez les peintres du «grand genre», historique ou religieux, mais quasi-expressionniste dans la peinture à connotation plus populaire.

Au premier genre se rattache la peinture religieuse, encore largement dominante, qui ne renonce pas à la présence de quelques éléments anecdotiques, ainsi, point de sainte Madeleine ou de pénitente sans un crâne. Au second correspondent, par contre, des réunions de personnages, disposés en frise selon le modèle antique, mais individualisés par des expressions quasi caricaturales et la présence de personnages prenant le spectateur à témoin.

L'intériorité affleure désormais et permet la réalisation des premiers chefs-d'œuvre du portrait, capables d'illustrer des émotions variées et parfois même impénétrables, comme dans le cas de la Joconde



Attribué à
Angelo Caroselli 1585-1652
L'Entremetteuse
 vers 1625

Huile sur toile
 Beauvais, MUDDO - musée de l'Oise

Les thèmes caravagesques de l'«Entremetteuse» et de la «Diseuse de bonne aventure», qui connaissent un grand succès au XVII^e siècle, renvoient au motif ancien des couples mal assortis. La position de chacun des protagonistes est interchangeable. Le Romain Caroselli innove en campant ici au centre le vieillard à qui l'entremetteuse vante sa complice, laquelle, déjà, révèle ses charmes. De telles scènes sont l'occasion de montrer, dans la manière aiguë de Manfredi ou du Caravage, des émotions jusqu'alors condamnées et tues, tension visible du visage, physionomie particularisée et soulignée.



Détail



détail



École de
Rembrandt 1606-1669
Guerrier méditant.
Allégorie de la vanité
vers 1640

Huile sur toile
Blois, château royal



détail



Johannes Moreelse vers 1633-1634
Marie-Madeleine repentante
vers 1630

Huile sur bois
Caen, musée des Beaux-Arts

Le chroniqueur italien du XIII^e siècle Jacques de Voragine est l'auteur de *La Légende dorée*, qui met en forme la vie plus ou moins réelle des saints et martyrs chrétiens. Il emprunte à une légende provençale l'histoire de Marie-Madeleine, premier témoin de la résurrection du Christ, qui aurait terminé sa vie dans la grotte de la Sainte-Baume. Mais l'iconographie de la sainte à l'air farouche ne s'établit que plus tard, qui privilégie la nudité de la pécheresse et le crâne sur lequel elle médite : regard de biais, tête penchée, visage concentré, une émotion est censée traverser le portrait.



Détail



École italienne, d'après Léonard de Vinci 1452-1519

La Joconde

XVII^e siècle (?)

Huile sur toile
Musées Nationaux Récupération, œuvre récupérée à la fin de la Seconde Guerre mondiale,
déposée au musée du Louvre, Paris (département des Peintures),
en attente de sa restitution à ses légitimes propriétaires

Les premiers portraits féminins de Léonard de Vinci s'inscrivent dans la tradition. Ils montrent un modèle impassible exprimant son état au travers d'un détail tenu en main. Le peintre se libère ensuite de cette convention et révèle sentiments et émotions sans recourir à l'anecdote, ainsi dans le portrait présumé de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, marchand florentin, qu'il peint à partir de 1503, dont l'énigmatique sourire semble illustrer l'idée de bonheur contenue dans le mot « *giocondo* ».



Détail



Atelier de Georges de La Tour 1593-1672

vers 1630

Huile sur toile
Château, musée des Beaux-Arts

Auteur d'une *Dispute de bonne aventure* (vers 1630, New York, The Metropolitan Museum of Art) et de cette *Rixe de musiciens*, dont l'original se trouve au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, Georges de La Tour se situe, au début de sa carrière, dans la mouvance caravagesque. Son œuvre est marquée par le réalisme de sa verve descriptive. Dans la succession de portraits qui s'alignent dans cette peinture, il dresse un catalogue inattendu des émotions que la violence fait naître, de la terreur à gauche, à la joie, à droite.



Détail

CODIFIER L'ÉMOTION. XVIII^e SIÈCLE

Cet intérêt porté aux déformations des traits du visage au gré des émotions, trouve un aboutissement dans la publication posthume, du premier peintre du roi, Charles Le Brun: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière, en 1698. L'ouvrage connaît plusieurs éditions et des prolongements internationaux. Il imprègne aussi l'enseignement avec la création des Concours de têtes d'expression, auxquels doivent se soumettre les élèves des écoles des beaux-arts.

La méthode dépasse rapidement le seul visage et s'étend à un corps théâtralisé et à un corpus de mouvements et d'attitudes qui font les beaux jours des portraitistes de comédiens, ainsi de Simon Bernard Lenoir avec le portrait de Madame Vestris, en 1778, à Anthelme François Lagrenée et celui de Talma, en 1810. Cette exaltation du sentiment est récupérée par les peintres de scènes de genre qui se tournent, tel Louis-Léopold Boilly, vers les spectateurs et dressent un catalogue de l'exacerbation des émotions et de la catharsis suscitées par les spectacles.



Simon Bernard Lenoir 1729-1798

*Madame Vestris, dans le rôle
d'Électre*

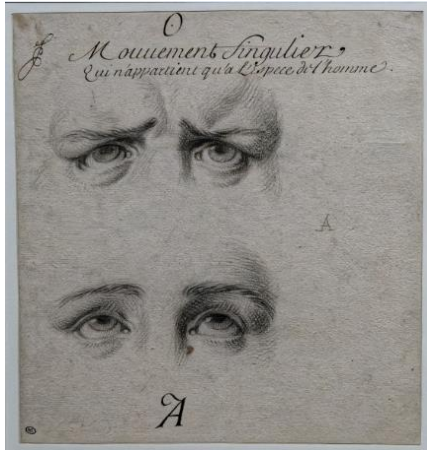
1778

Huile sur toile
Paris, collections de la Comédie-Française

Au Salon de Saint-Luc de 1774, le peintre Lenoir présentait sous les n^{os} 22 à 27 un ensemble de portraits. Celui de l'actrice Françoise-Marie-Rosette Gourgaud, dite Madame Vestris – entrée à la Comédie-Française, en 1768 –, figurait sous le n^o 23 et la représentait dans le rôle d'Électre dans la pièce *Oreste* de Voltaire (1750). À l'acte II, au moment où l'héroïne découvre que son frère Oreste n'a pas succombé, les traits de son visage expriment le ravissement tel que l'avait conçu Le Brun.



Détail



Charles Le Brun 1619-1690

*L'Horreur : tête d'homme
vue de face*

s.d.

Pierre noire sur papier blanc jauni, annoté, en haut, à la plume et encre noire
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, saisie royale, 1690

Deux études d'yeux humains

s.d.

Pierre noire sur papier blanc jauni, annoté, en haut, à la plume et encre noire
Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, saisie royale, 1690



**Franz Xaver
Messerschmidt** 1736-1783
Tête de caractère: le bâilleur
vers 1771-1783

Bronze
Budapest, Szépművészeti Múzeum



détail

**Jean Honoré
Fragonard** 1732-1806
Tête de vieillard
vers 1765-1769

Huile sur toile
Paris, Institut de France, musée Jacquemart-André

À l'initiative du comte de Caylus, un « Concours de la tête d'expression » est mis en place au sein de l'École royale des beaux-arts au milieu du XVIII^e siècle. Il est destiné, à la suite des travaux de Le Brun, à améliorer la représentation de l'expression des passions. Ce simple travail d'élève repris par des maîtres du pinceau va aboutir aux « figures de fantaisie », dont Fragonard se révèle un maître virtuose comme dans ce portrait de vieillard inspiré de Tiepolo et du *Mépris* de Le Brun.



Louis Léopold Boilly
L'Effet du mélodrame
vers 1830
Ville de Versailles, musée Lambinet



**Jean Honoré
Fragonard** 1732-1806
Le Verrou
vers 1777-1778

Huile sur toile
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, achat en 1974

Avec cette peinture, Fragonard affirme une nouvelle orientation de sa pratique influencée par les prémices du néoclassicisme. Il fait briller les derniers feux du libertinage dans ce tableau énigmatique. À l'ardeur masculine et à la réticence féminine qui marquent les traits des personnages semblent correspondre, d'une part, le lit défait, et, de l'autre, la pomme, en évidence sur une table, qui reste à croquer. Bien au-delà du visage, la force du désir gagne l'ensemble du corps dans une emprise quasiment endiablée.



Jean Honoré Fragonard 1732-1806
La Balançoire
vers 1750-1752

Huile sur toile
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Le jeune Fragonard, après avoir reçu les conseils de Jean Baptiste Siméon Chardin, étudie avec le peintre François Boucher. Ce dernier souhaite faire de son élève un peintre d'histoire, ce qu'il deviendra, mais, en attendant, celui-ci emprunte à son maître les sujets galants et une joyeuse légèreté chromatique. Scène de fantaisie dans laquelle des paysans de comédie et leur progéniture s'ébattent dans une nature idéalisée, ce tableau, par son sujet comme par sa composition ou sa couleur, est l'expression du bonheur.



Henry Testelin 1616-1695
Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture..., Paris, chez la veuve Mabre-Cramoisy, planche représentant un recueil d'expressions d'après Charles Le Brun (1619-1690)
Édition de 1696

Imprimé
Paris, collection particulière



Johann Kaspar Lavater 1741-1801
La Physiognomie ou L'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physiognomie, leurs rapports avec les différents animaux, leurs penchans, etc. etc., Paris, Librairie française et étrangère, planche représentant les figures de l'image de la plus brutale et de la plus sordide avarice
1775-1778, édition française de 1841

Imprimé
Paris, collection particulière

En 1688, Charles Le Brun avait remis à l'honneur la physiognomonie zoologique, mettant en relation les traits des animaux et certaines caractéristiques des visages humains. Il s'agissait d'une approche intuitive. Le théologien suisse Lavater lui substitue une analyse scientifique. La traduction française de ses études, publiée en 1775, est sous-titrée *L'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physiognomie*. Nombre de planches explorent la valeur expressive du corps au-delà de celle du visage. Pouvaient-ils parler d'une manière de « grammairie » des attitudes ?



Anonyme, anciennement attribué à Nicolas Bernard Lépicié

1735-1784

Six têtes de garçonnets et fleurs

vers 1770?

Huile sur toile
Amiens, musée de Picardie

Lorsque, à la fin du XVIII^e siècle, l'intérêt pour l'enfance se développe, le portrait d'enfant se démocratise et se libère. Il n'est plus désormais le représentant idéal d'une dynastie, mais un être indépendant, tel que le conçoit Rousseau, qui peut être montré dans son quotidien avec ses joies et ses peines. Dans ce tableau exceptionnel sont réunis six portraits de garçonnets dans des positions et avec des expressions différentes, non sans rapport avec les figures de fantaisie.



Joseph Ducreux 1735-1802

Portrait de l'artiste sous les traits d'un moqueur

vers 1793

Huile sur toile
Paris, musée du Louvre, département des Peintures, don Frederic Anthony White, 1920

Spécialiste du portrait mais souvent tenté par l'autoportrait, Joseph Ducreux a multiplié ses représentations sur un mode en général distancé et comique (*Le Bâillement*, 1783, Los Angeles, J. Paul Getty Museum), qui présentait une autre facette de son caractère irascible. Son autoportrait en moqueur vise un double but. Il est l'expression physique de la joie, mais aussi d'une certaine cruauté quand le doigt tendu vers le spectateur stigmatise celui qui le regarde et, vengeance d'artiste, probablement le critique.



Détail



Louis Aubert 1720 – vers 1798

L'Enfant en pénitence

vers 1760

Huile sur bois
Lyon, musée des Beaux-Arts

Au Salon de 1761, Greuze expose *L'Accordée de village* (Paris, musée du Louvre) que Diderot présente comme une « peinture morale » destinée « à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ». Cet enfant puni exilé dans un coin de cuisine appartient à ce genre. Le mouchoir dans la main rappelle les principes de représentations médiévales, mais le quasi-écrasement du visage et du corps traduit de manière inédite l'intensité de l'émotion.



détail



Jeanne Élisabeth Chaudet 1767-1832

Jeune Fille pleurant sa colombe morte

1808

Huile sur toile
Arras, musée des Beaux-Arts



Détail



Jean-Baptiste Greuze 1725-1805
Jeune Fille à la colombe
 vers 1780
 Huile sur bois
 Douai, musée de la Chartreuse



détail

INDIVIDUALISER L'ÉMOTION. ROMANTISME NOIR

Avec le romantisme, la conquête de l'individualité et l'exaltation d'un infini intérieur, le champ des émotions que les arts est apte à révéler, se développe et s'insère dans un récit que condensent les artistes. Ainsi, la Lettre de Wagram, de Claude-Marie Dubufe exprime tout autant de peine que de gloire qui est accompagnée d'une Légion d'honneur. La représentation des affects s'élance dès lors au-delà de l'être devenu un élément d'un plus vaste espace avec lequel il partage ses impressions. Le modèle et son environnement ne font désormais plus qu'un, l'émotion de l'un imprimant ses couleurs et sa dynamique à l'autre. Ainsi, à la tendresse qui lie les regards des modèles amoureux d'Émile Friant, lovés dans un espace où ils sont seuls et où la nature renaît, s'oppose l'exaltation du personnage de Knut Baade, minuscule dans une immensité sombre et tourmentée, nouvelle divinité prête à affronter les éléments.



Knut Andreassen Baade 1808-1879
Scène de l'époque des sagas norvégiennes
 1850

Huile sur toile
 États-Unis, The Astjorn Lund Foundation, Inc.

Tandis que l'Europe occidentale s'émerveille des tempêtes dans lesquelles elle projette des sentiments tout autant d'effroi face aux éléments que de pitié pour les victimes, les régions européennes septentrionales, renouant avec les sagas médiévales, ont une approche différente. La mer, replacée au sein de l'univers entre des rochers acérés et la lune spectrale, participe au discours de l'œuvre. Le héros de Baade, seul et juché sur le plus haut rocher, contemple sa destinée, entre exaltation et terreur.



Charles Chaplin 1825-1891

Le Rêve

1857

Huile sur toile
Marseille, musée des Beaux-Arts



détail



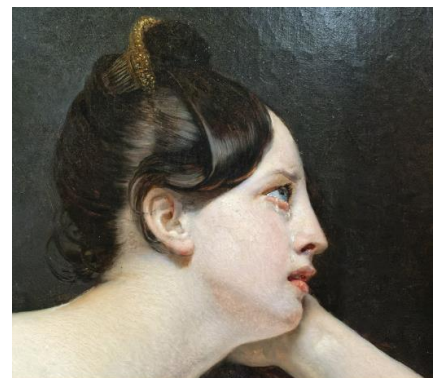
Claude Marie Dubufe 1790-1864

La Lettre de Wagram

1828

Huile sur toile
Rouen, Réunion des Musées métropolitains Rouen Normandie, musée des Beaux-Arts

Claude Marie Dubufe commence sa carrière au Salon de 1810. La veine héroïque qui marque ses premiers envois laisse bientôt place aux charmes d'une mythologie gracieuse. Dès lors, il multiplie les évocations féminines, non dépourvues d'une certaine charge érotique, souvent en pendants, exaltant des sentiments opposés tels *Les Souvenirs* et *Les Regrets* (1827, collection particulière). La même année, il brosse le portrait de cette jeune femme éplorée apprenant le décès d'un proche, que ne console pas la Légion d'honneur posée au premier plan.



détail



Gustave Courbet 1819-1877
Les Amants dans la campagne
 après 1844

Huile sur toile
 Paris, Petit Palais musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Émile Friant 1863-1932
Les Amoureux
 1888

Huile sur toile
 Nancy, musée des Beaux-Arts



détail

EXPLIQUER L'ÉMOTION. SCIENCE ET PHOTOGRAPHIE

La science, soutenue par la photographie, en révélant les causes et les effets des comportements, libère la représentation.

La photographie allait, en effet, offrir aux artistes, un abondant corpus d'expressions faciales et corporelles des émotions. Elle commença par diffuser un répertoire de motifs empruntés au théâtre, et, en particulier, au mime. Dans un second temps, mise au service des expériences d'excitation électrique des nerfs de la face par Duchenne de Boulogne, elle pensa établir le corpus de l'expression des émotions.

Ces études, comme celles de Jean-Martin Charcot et de Paul Richer consacrées à l'hystérie, à partir de

1884, à l'hôpital parisien de la Salpêtrière, vont fournir toute une série d'expressions nouvelles. Les images stéréotypées de la peur (Féréol de Bonnemaïson) ou de la folie, telle celle du modèle féminin de Antoine Joseph Wiertz, vont laisser place à un réalisme qui s'infiltré jusque dans l'extase mystique de la Jeanne d'Arc écoutant des voix d'Eugène Carrière.

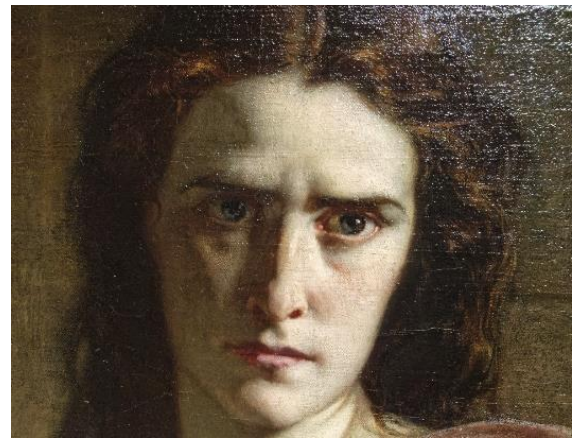


Charles Louis Müller 1815-1892

Rachel dans Lady Macbeth

1849

Huile sur toile
Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, acquis avec la participation
du FRAM Île-de-France



détail



Antoine Joseph Wiertz

1806-1865

Faim, folie et crime

1853

Huile sur toile
Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, musée Antoine Wiertz

Le milieu du XIX^e siècle remet en cause la confusion des monomanies et de la théorie traditionnelle des passions. Bientôt, la doctrine de la dégénérescence développée par Bénédicte Morel fournit les bases organiques pour ancrer la folie dans la médecine. Le tableau de Wiertz évoque de manière précoce ces étapes en illustrant les effets cumulés de la pauvreté et va encore au-delà en faisant une sorte de justificatif du crime, dont le déclencheur final est l'assignation représentée au premier plan.



Détail

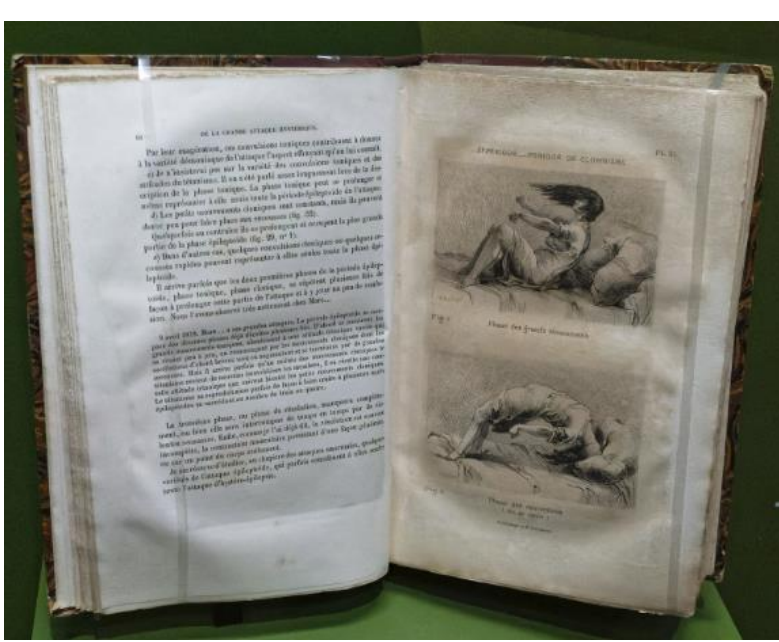


Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne 1806-1875
Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions, Paris, Veuve Jules Renouard
 1862

Paris, bibliothèque de l'Académie nationale de médecine

Les photographies 81 à 83 de l'ouvrage de Duchenne de Boulogne souhaitent retrouver, à travers la sollicitation de certains nerfs faciaux d'un modèle anonyme, les traits de Lady Macbeth à différents moments du drame de Shakespeare. À travers la contraction faible, moyenne ou maximum du muscle pyramidal du nez, il pense pouvoir illustrer et fournir ainsi aux artistes les modèles des états physiques de cruauté modérée, forte ou féroce de l'instigatrice du régicide, ce qu'illustre l'œuvre proche de Charles-Louis Müller.

Duchenne de Boulogne publie, en 1862, son ouvrage *Mécanismes de la physionomie humaine* accompagné d'un atlas de soixante-quatorze planches. À travers ces images où l'on aperçoit le patient et les électrodes chargées d'exciter certains nerfs de la face, le médecin souhaite établir scientifiquement, mais aussi pour les artistes, un corpus des émotions et des éléments anatomiques mis en jeu pour leur expression. Triomphe du positivisme à la seconde moitié du XIX^e siècle : les expressions émotionnelles devraient ici répondre à la vérification savante du physiologiste.



Dr. Paul Richer 1849-1933
Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie,
 Paris, Adrien Delahaye
 et Émile Lecrosnier, éditeurs,
 planche représentant *la phase des grands mouvements*
 et *la phase des contorsions (arc de cercle)*

1885
 Imprimé
 Paris, collection particulière

À peine âgé de trente ans, Paul Richer publie un premier ouvrage sur « l'attaque hystéro-épileptique », à défaut de différencier encore ce qui relève de l'épilepsie et de la névropathie. D'autres suivront où le médecin, mais aussi sculpteur, privilégie l'image et la photographie qui le mèneront à publier en 1895, par exemple, une *Nouvelle anatomie artistique du corps humain* en six volumes (Paris, Plon-Nourrit, 1906-1929), où les artistes iront chercher les modèles d'émotions « réalistes » jusqu'aux plus extrêmes.



Émile Signol 1804-1892
Folie de la fiancée de Lammermoor
 1850

Huile sur toile
 Tours, musée des Beaux-Arts, don Nanine Robert-Signol, 1912

Le thème de la folie et de ses multiples manifestations retient l'attention des artistes de la génération romantique d'une manière quasi scientifique avec, par exemple, les *Monomanes* de Géricault, mais, plus souvent aussi, en s'inspirant de la littérature sombre, en particulier celle de Walter Scott. Les illustrations de *La Fiancée de Lammermoor*, publiée en français en 1828, privilégient l'instant paroxystique du drame où, devenue meurtrière, le soir de ses nocés, l'héroïne « sombre » dans la folie.



détail



Félix Tournachon dit Nadar et Adrien
Tournachon dit Nadar le jeune
Pierrot surpris
1854

Paris, Musée d'Orsay. Don de M. et
Madame André Jammes, 1991. Photo ©
Musée d'Orsay



Eugène Carrière 1849-1906
Jeanne d'Arc écoutant les voix
1899

Huile sur toile
Paris, musée d'Orsay, don de M^{me} Gustave-Abel Dumort, 1938

À la probable référence à l'exercice académique des têtes d'expression, le peintre Eugène Carrière souhaite ajouter la représentation du phénomène hallucinatoire que vit son modèle au moment où saintes et archanges lui confient sa mission. Cette suggestion du surnaturel passe par la stylisation du paysage à l'arrière-plan et par l'apparition extatique de la bergère lorraine au premier plan, juxtaposition d'un univers mental et d'un univers naturel qui sont les bases du symbolisme.

In addition to a probable reference to the academic exercise of the expressive head, the painter Eugène Carrière sought here to illustrate the hallucinatory phenomenon experienced by his subject at the moment when saints and archangels enrust her with her mission. Her sense of the supernatural is conveyed through the stylisation of the landscape in the background and the ecstatic appearance of the Lorraine shepherdess in the foreground, a juxtaposition of a mental universe and a natural universe that are the bases of symbolism.

APRÈS 1914

a. Vaincre l'émotion.

Un certain nombre de fléaux sociaux accompagnent la fin du XIX^{ème} siècle et l'entrée dans le XX^e, qui gagnent progressivement le droit d'être représentés. L'alcoolisme, les addictions, la prostitution, ces «égarements de la raison», offrent aux artistes tout un nouvel ensemble d'émotions à transcrire. Progressivement, absents à l'émotion dont ils exposent les effets, les modèles, non seulement expriment une émotion mais la provoquent.

Les ravages de la Première Guerre mondiale ne vont faire qu'amplifier ce phénomène. Si la tradition picturale entretient encore le souvenir des événements tragiques au moyen d'un catalogue d'expressions convenues (André Devambez), les stigmates que la guerre a laissés dans les corps et sur les visages des «gueules cassées», recourt à des moyens nouveaux. Au moment où les arts s'éloignent du naturalisme, les atrocités vécues vont susciter l'émotion par des couleurs aux accords inattendus et à travers des formes à l'assemblage jusqu'alors inconnu.



détail

André Devambez 1867-1944

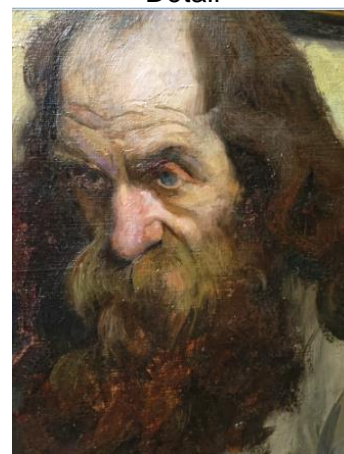
Les Incompris

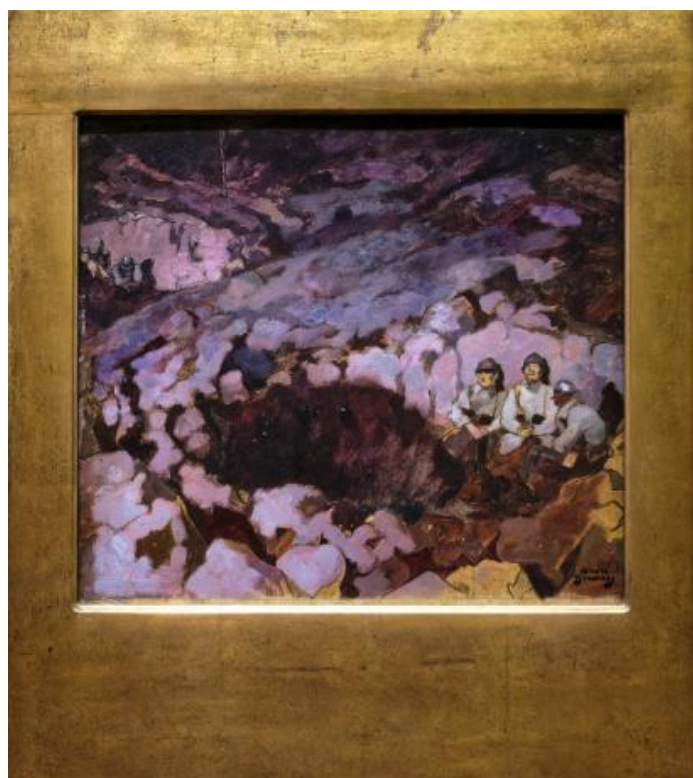
vers 1904

Huile sur toile
Quimper, collection du musée des Beaux-Arts, legs Corentin-Guyho, 1936



Détail





**André Victor
Devambez** 1867-1944
La Pensée aux absents
1927

Panneau central, huile sur toile et panneaux latéraux, huiles sur carton
Saint-Quentin, musée des Beaux-Arts Antoine-Lecuyer

À la fin de 1914, à quarante-sept ans, Devambez s'engage pour participer à la « Grande Guerre » avant d'être affecté à la section des peintres de camouflage. Blessé en juin 1915, il lui faudra plusieurs années avant de peindre à nouveau. À partir de 1924, il se consacre à ce triptyque de filiation religieuse : la violence du conflit étant rejetée sur les volets latéraux, tandis que trois femmes en deuil, d'âges différents, au centre, au-dessus d'une prédelle de croix, révèlent trois formes d'affliction.



Émilie Charmy 1878-1974

*Femme dans un intérieur
ou La Morphinomane*

vers 1897-1900

Huile sur toile
Collection particulière



Détail



**Jean-François
Raffaëlli** 1850-1924

Le Buveur d'absinthe

1880

Encre et gouache sur papier marouffé sur bois
Liège, musée des Beaux-Arts, La Boverie

Le médecin suédois Magnus Huss publie ses études sur l'alcoolisme en 1848. Dès lors, celui-ci sort du champ du vice ou du péché pour devenir une maladie. Sa représentation change de statut: il ne s'agit plus d'amuser, comme chez Teniers ou Brouwer, ou de dénoncer comme le firent les premières ligues antialcooliques de la fin du XVIII^e siècle, mais de constater (Zola, *L'Assommoir*, 1876) et de lier le phénomène à l'évolution de la société..., qui y répond par la loi du 23 janvier 1873 réprimant l'ivresse publique.

b. Fuir l'émotion

L'émotion avouée dans les œuvres du début de XX^e siècle est d'abord celle de l'artiste, celle à laquelle il soumet ses portraits (Alexej von Jawlensky) et, désormais, toutes ses créations. Ceci passe, en premier lieu, par l'usage de couleurs plus pures, plus franches, dénuées de nuances et de transitions, s'étalant en aplats contrastés qui sont là pour affirmer le sentiment, sinon la rébellion de l'artiste. Chez certains, le rendu va jusqu'à s'éloigner du regard habituel afin de laisser la place à une apparence issue de l'intuition et de l'affect (Hans Richter). A travers ces créations c'est une contestation de la culture officielle qui s'expose et n'hésite pas, par exemple, à affirmer une sexualité opposée aux modèles

traditionnels. Ainsi chez Egon Schiele qui fait le choix de corps échappant aux critères des proportions et des apparences, au mépris des formes et des apparences, afin d'ajouter au sentiment une intensité émotionnelle plus prégnante encore.



Alexej von Jawlensky 1864-1941

Tête de femme

1911

Huile sur carton
La Haye, Kunstmuseum Den Haag

Formé en Russie, Jawlensky étudie et travaille ensuite en Allemagne et arrive en France, en 1905, où il adresse ses peintures au Salon d'automne avant de retourner à Munich. Là, il se trouve associé à l'effervescence artistique et à l'expressionnisme, proche des fondateurs du Blau Reiter (le Cavalier bleu) et membre du Sonderbund de Düsseldorf. 1911 est une année particulièrement importante pour lui au cours de laquelle il peint des visages exaltés « dans des couleurs très fortes et ardentes, absolument pas naturalistes et matérielles », écrit-il.



Hans Richter 1888-1976

Portrait visionnaire

1917

Huile sur toile
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, don de l'artiste en 1972

Formé à Berlin et disciple précoce du mouvement expressionniste Blau Reiter, Hans Richter participe ensuite au groupe Dada qui remet en cause, entre autres, les conventions esthétiques. Ce portrait imaginaire de 1917, peut-être un autoportrait, contemporain du conflit qui enflamme l'Europe, par la violence de ses couleurs posées en aplat et par l'éclatement de ses formes, révèle tout autant les angoisses que les interrogations de l'artiste, sa dette envers Dada et son glissement progressif vers l'abstraction.



Egon Schiele 1890-1918

Couple féminin amoureux

1915

Crayon et couleurs opaques
Vienne, Albertina Museum, acquis auprès de la succession Heinrich Benesch, 1951

À peine âgé de vingt ans, Egon Schiele fait du corps humain son principal outil d'expression. Dessinés et peints sur papier, les corps des hommes et des femmes plus ou moins dénudés, seuls ou à plusieurs, réunis dans des jeux érotiques se tordent et se mêlent dans une sorte de volupté graphique plus révélatrice des émotions ressenties que les visages isolés et peu expressifs, dont l'absence confine parfois à la morbidité.



Henri de
Toulouse-Lautrec 1864-1901
*Le Divan. Rolande, dit aussi
Maison de la rue des Moulins –
Rolande*

1894

Huile sur carton
Abi, musée Toulouse-Lautrec

Hormis dans les salons des maisons closes, les pensionnaires que représenta Toulouse-Lautrec sont rarement accompagnées par leurs clients et jamais dans une situation qui évoque le plaisir. En revanche, cadrées de près, à deux, dans une chambre où le lit occupe une place importante, on les voit parfois se laisser aller à une relation saphique. Le sourire qui éclaire leur visage caricatural reflétant probablement tout à la fois la satisfaction et la volupté d'enfreindre, signes d'expressions délibérément plus avouées du désir, sinon de la pulsion.



Albert Bertrand 1854-1912
d'après Félicien Rops 1833-1898
*Pornocratès
ou La Dame au cochon*

1896

Gravure en couleurs au repérage d'après l'aquarelle de Félicien Rops
Namur, musée Félicien Rops, Province de Namur

Pornocratès, peint en 1878, connaît un succès de scandale. Au-dessus d'une plinthe où figurent les personnifications abattues des beaux-arts, de la musique et de la poésie, une moderne et altière Vénus, les yeux bandés, nue mais portant bas brodés, longs gants noirs et chapeau à plumes, est guidée par un cochon (ses instincts) en laisse. Cette iconographie a pour l'artiste un double sens et un but: refus de la tradition académique et de l'hypocrisie de la société contemporaine, ainsi que volonté de choquer.



détail



Félicien Rops 1833-1898
Le Lait de poule,
 série des « Cent légers croquis »
 vers 1878-1881

Pastel, aquarelle, gouache, plume et pierre noire sur papier
 Namur, musée Félicien Rops, Province de Namur

La Révolution sociale,
 série des « Cent légers croquis »
 vers 1878-1881

Crayons de couleur, aquarelle, pastel et pierre noire sur papier
 Namur, musée Félicien Rops, Province de Namur



Félicien Rops 1833-1898
Hommage à Pan, dit aussi
Vieux Faune ou Curieuse
 1885

Fusain, crayon Conté, crayons de couleur et travail au grattoir sur papier
 Namur, musée Félicien Rops, Province de Namur

Albert Bertrand 1854-1912,
 d'après Félicien Rops 1833-1898
L'Agonie
 s. d.

Gravure en couleurs
 Namur, musée Félicien Rops, Province de Namur

DÉTOURNER L'ÉMOTION. APRÈS LES GUERRES

La manière d'exprimer les émotions qui vient ensuite est la traduction d'une nouvelle intériorité. Largement redevable aux études de Sigmund Freud et aux développements de la psychiatrie à la psychanalyse, elle est le reflet d'un extrême inattendu qui se révèle, par exemple, dans les images du surréalisme où rien n'affleure d'une émotion, ni dans le sujet ni dans le titre. Tout change après la Seconde Guerre mondiale, période durant laquelle images ou textes révèlent une nouvelle expression génératrice de sentiments.

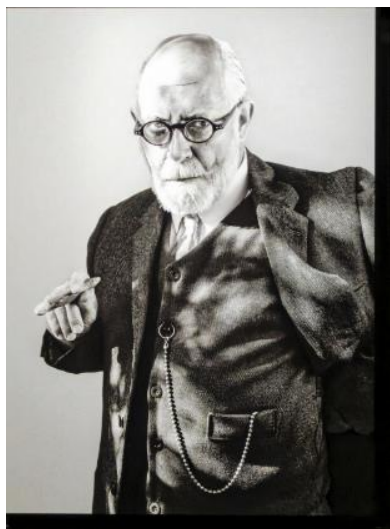
L'irruption et l'intégration du monde mécanique, le fantasme du robot à la conquête d'une âme, ont aussi leurs effets sur la représentation des émotions ou son absence. Si les Trois femmes sur fond rouge de Fernand Léger semblent les grâces désincarnées d'un monde industriel, elles ne suscitent une émotion que par le rouge qui les cerne tandis que le Monument purement technologique, de l'acier à la lumière, et photographique, de Christian Boltanski, se révèle vecteur d'émotions.



Salvador Dalí 1904-1989
Las Llamas, Llamas
(Les Flammes, ils appellent)
 1942

Huile sur toile
 Collection David et Ezra Nahmad

Issu de la révolte incarnée par le mouvement Dada, le mouvement surréaliste libère, au début des années 1920, la création du contrôle de la raison et donne naissance à des images inattendues dont le spectateur doit s'emparer pour leur donner un sens. Salvador Dalí est, parmi ces créateurs déconcertants, un des plus célèbres qui ajoutent à l'incongruité d'images déconcertantes l'originalité de titres probablement dérivés du principe littéraire des « cadavres exquis ».



Olivier Blanckart né en 1959
Moi en Sigmund Freud

2019

Photographie
Collection de l'artiste



Anonyme
*Moulage d'un homme
traumatisé de la face
présentant une plaie du
maxillaire inférieur avec
cicatrisation vicieuse*

vers 1914-1918

Piâtre
Paris, BIU Santé Médecine – université de Paris, collection du Dr. Albéric Pont

Au lendemain du conflit de 1914-1918, les victimes de la guerre moderne se comptent par millions, le corps et le visage endommagés par les balles et, surtout, par les éclats d'obus. Si quelques-uns acceptent leur sort, d'autres ont recours aux prothèses que mettent au point des sculpteurs comme Jane Poupelet, Anna Coleman Ladd ou Francis Derwent Wood. La présence de ces « gueules cassées », et des souffrances concomitantes qu'elles révélaient, influença à partir de ce moment la conception du visage par certains artistes.



Anonyme
*Masque pour mutilé
de la face réalisé par
Jane Poupelet (1874-1932)
dans l'atelier de la
Croix-Rouge américaine*

vers 1918

Photographie
Archives de l'artiste Jane Poupelet aujourd'hui déposées à la Piscine –
musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix
Paris, collection M^e Vincent Wepler



Fernand Léger 1881-1955
Trois femmes sur fond rouge

1927

Huile sur toile
Saint-Étienne, musée d'Art moderne et contemporain Saint-Étienne Métropole

Passée la guerre, effacées les marques les plus flagrantes du traumatisme, avant que les économies ne s'effondrent et que le monde ne coure vers une autre catastrophe, l'Europe connaît quelques années d'insouciance que certains artistes se plaisent à souligner. Si quelques-uns ont recours à la tradition, d'autres assagissent les expériences esthétiques du début du siècle, comme Fernand Léger qui, dans une nouvelle évocation des Trois Grâces, offre une composition sereine, toute en courbes sur un aplat lumineux.



Pablo Picasso 1881-1973
Tête de femme

1932

Plâtre original
Paris, musée national Picasso-Paris, dation Pablo Picasso 1979



Salvador Dalí 1904-1989
Chevaliers en parade
(projet pour *Roméo et Juliette*)

1942

Huile sur toile
Collection David et Ezra Nahmad



Martine Martine née en 1932
Grandes Mains rouges II
 1985

Huile sur toile
 Collection particulière



Jean Fautrier 1898-1964
Tête d'otage
 vers 1944-1945

Huile sur papier marouffé sur toile
 Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle,
 achat, 1999

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, dont les atrocités de toutes sortes ont dépassé de loin ce que l'humanité a pu connaître jusqu'alors, nombre d'artistes sont pris de vertige et ne peuvent plus recourir à la figuration pour exprimer leur émotion. Ils délèguent à la couleur et à des procédés plastiques l'expression de l'horreur ressentie. Ainsi, dans la série des *Otages* de Jean Fautrier, les visages perdent toute identité et laissent place à un ovale envahissant, comme une photo d'identité fantomatique, que le pinceau vient effleurer ou griffer.



Zoran Mušič 1909-2005
Nous ne sommes pas les derniers
 1973

Acrylique sur toile
 Paris, musée d'art et d'histoire du Judaïsme, dépôt de la Fondation du Judaïsme français



Alberto Giacometti 1901-1966
Grande Tête

1958, état de 1966

Bronze
 Paris, Fondation Giacometti

À partir du milieu des années 1950, Alberto Giacometti poursuit la création des figures filiformes, qui sont apparues dans son œuvre vers 1946-1947 et multiplie aussi leur déclinaison fragmentaire à travers des bustes et des têtes au caractère monumental. Représentés frontalement, les traits figés, les yeux grands ouverts et les lèvres serrées, stigmatisés par les traces d'outils laissées visibles, ces visages impénétrables renouent avec les très anciennes évocations du Christ *Homme de douleurs*.



Christian Boltanski 1944-2021
Monument

1985

Installation de 85 photographes noir et blanc, 17 lampes électriques, un variateur et des câbles électriques
 Nîmes, collection Carré d'art - musée d'Art contemporain

L'expression des émotions, mise à distance par la peinture et la sculpture, connaît une ultime transformation dans les années 1985-1989, lorsque le geste créateur de Christian Boltanski disparaît derrière une mise en scène technologique et synchrétique, assemblage d'éléments récupérés dans l'atelier et hommage à diverses croyances. La présentation de cette œuvre, en 1986, à la chapelle de La Salpêtrière dans une exposition intitulée « Leçon de ténèbres », la réintroduit néanmoins dans le domaine des affects et de la douleur.