

# Le 18<sup>e</sup> siècle en Europe



**NATURE MORTE AUX TROIS OISEAUX AVEC GROSEILLES,  
CERISES ET INSECTES**

**JEAN-BAPTISTE OUDRY – 1712**

1712

Huile sur toile



**FIGURINE DE FLORE**

**MANUFACTURE DE MEISSEN – VERS 1720 ?**

Porcelaine et cuivre



**L'ERMITE**

**JACQUES-AUGUSTE VOLAIRE – VERS 1750 ?**

Pastel sur papier



**MADAME DU BARRY EN FLORE**

**FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS - 1774**

Huile sur toile



**COMMUNE A DECOR ORIENTAL**

**EPOQUE TRANSITION LOUIS XV – LOUIS XVI 1770/1775**

Bois avec application de laque

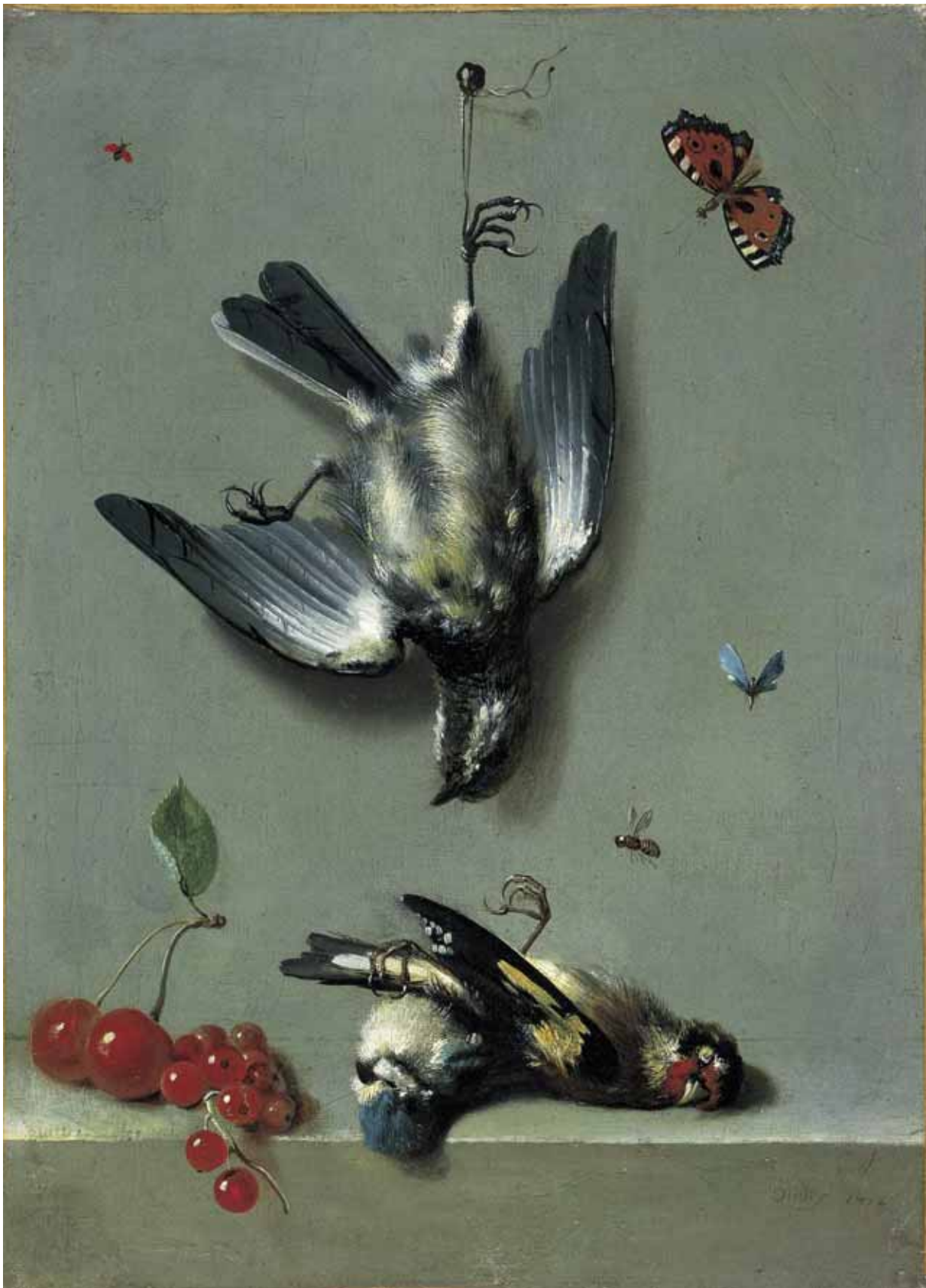
Anonyme



**VENUS REMETTANT SA CEINTURE A JUNON**

**MARIANO SALVADOR MAELLA – VERS 1786 ?**

Huile sur toile



**NATURE MORTE AUX TROIS OISEAUX AVEC GROSEILLES, CERISES ET INSECTES**

**JEAN-BAPTISTE OUDRY – 1712**

H : 34 cm – L : 24cm

Huile sur toile

## Description

Cette œuvre de petit format, aux couleurs douces et acidulées, s'articule autour de trois oiseaux qui se détachent sur un fond gris perle. Le premier oiseau, positionné en hauteur sur l'axe central de la toile, est suspendu par une patte à un clou. Dans cette position, les ailes du moineau s'entrouvrent légèrement et laissent voir l'intérieur nacré des rémiges. La partie inférieure montre un rebord mince faisant saillie sur le fond. Sous l'oiseau suspendu, deux autres volatiles sont posés sur ce rebord, corps et ailes emmêlés. On distingue une mésange bleue et un chardonneret reposant sur le dos, aux pattes rendues roides par la mort. A gauche des oiseaux, sur le rebord, on a disposé deux cerises encore liées par une tige et une petite grappe de groseilles. A droite, au-dessus d'eux, volètent deux insectes : un papillon bleu et une abeille. Dans la partie supérieure à gauche, on distingue un minuscule insecte (coccinelle ?) tandis qu'à droite, le peintre a représenté un autre papillon aux ailes multicolores, largement ouvertes.

## Iconographie

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) est avec Jean-Siméon Chardin, l'un des maîtres de la nature morte du 18<sup>e</sup> siècle. En 1719, il entre à l'Académie des Beaux-Arts et obtient l'amitié du roi Louis XV. Jean-Baptiste Oudry deviendra le peintre officiel des chasses royales et en 1734, le directeur de la manufacture de Beauvais, où il créera de nombreux cartons (modèles) pour les tapisseries à caractère animalier. Observateur et amoureux de la nature, l'artiste prend plaisir à maîtriser l'illusion, à jouer avec la représentation des créatures vivantes. Ce tableau offre une parfaite illustration de l'esprit du siècle : représentation précise et stricte des animaux (plumages, couleurs, textures de leurs corps) et une poésie légère (dynamisme des insectes, évocation savoureuse des fruits). Il ne faut cependant pas oublier que cette œuvre est une allusion au thème de la vanité par la juxtaposition de la mort et de la vie. La vie n'est qu'un instant passager, honneurs et gloire ne sont rien, car ils ne durent pas... Cette nature morte évoque les deux grandes préoccupations de l'époque : luxe et plaisirs de la vie, mais aussi les convictions morales et la soif du savoir des philosophes du 18<sup>e</sup> siècle.

## Technique

La composition de ce tableau obéit à des règles strictes et calculées. L'auteur a disposé les animaux de manière frontale, permettant une lecture rapide et immédiate de l'ensemble de l'œuvre. Sa composition est basée sur la forme d'un T renversé, placé très exactement au milieu du tableau. L'oiseau suspendu forme l'une des branches du T, le rebord avec les cerises et les deux oiseaux constituent l'autre branche. Les ailes déployées du moineau permettent d'occuper l'espace supérieur et d'en briser la monotonie. Jean-Baptiste Oudry a ensuite équilibré la composition en disposant de chaque côté du corps de l'oiseau, les masses légères des corps des insectes. Papillons à droite et abeille, correspondent au minuscule insecte et à la feuille dressée des cerises dans la partie gauche. Pour animer le tableau, un contraste coloré a été établi : gris perlé et tons beiges des oiseaux, rouge brillant des cerises et des papillons, avec le vert des feuilles et le coloris bleuté des insectes. Chaque objet a été individuellement étudié en pleine lumière avec des ombres portées sur le mur ; une autre lumière éclaire l'arrière-fond, lui donnant une clarté

diffuse et opaline. La lumière permet à Jean-Baptiste Oudry de travailler la texture des corps : duvet du ventre des oiseaux, le soyeux des plumes mais aussi les chaires gonflées des insectes qui contribuent à donner l'illusion de la vie encore présente.

## **Historique**

Le terme de nature morte n'apparaît en France qu'au 17<sup>e</sup> siècle, auparavant on parle « d'objets immobiles ». Les Académies de peinture vont attribuer une échelle hiérarchique des genres en peinture : le plus haut degré est réservé à la peinture historique (scènes bibliques ou mythologiques), puis aux portraits, tandis que la nature morte est considérée à un rang inférieur. Vers la moitié du 17<sup>e</sup> siècle, une suite de circonstances fait évoluer cette forme de pensée – l'art italien n'est plus reconnu comme unique modèle, de nombreux artistes s'inspirent de l'art flamand. A cette époque éclate également la querelle des Rubénistes (mettant en avant l'art de la couleur) et des Poussinistes (mettant en avant l'art du dessin) : les artistes se tournent plutôt vers Rubens et le savoir faire des hollandais et flamands. Or, ces écoles du Nord ont porté à un haut degré le genre des natures mortes ; désormais les peintres vont essayer de concilier l'idée de la représentation de la nature, avec les principes de l'Académie : ordonnance ou composition, lumière et couleur. La nature morte peut s'ériger au rang de grand art. Les commanditaires seront de cet avis : certains n'hésiteront pas à payer relativement cher ces tableaux « de fleurs et de fruits ».



**FIGURINE DE FLORE**  
**MANUFACTURE DE MEISSEN – VERS 1720 ?**  
H : 13 cm – L : 5 cm  
Porcelaine et cuivre

## Description

Cette statuette en porcelaine représente une jeune femme, le visage tourné vers le ciel, sa longue chevelure serpentant le long d'une épaule. Ses deux bras, ornés de bracelets, sont ramenés devant son torse dans une attitude dansante. Elle tient dans chaque main, une fleur épanouie. L'ample voile orné d'impressions florales dans lequel elle s'enveloppe, glisse sur un côté et dénude jusqu'au bassin la moitié de son corps. Ses jambes découvertes, semblent à peine reposer au sol : l'une d'elles, repliée et à demi soulevée, suggère un gracieux mouvement de danse. L'ensemble repose sur un socle aux formes circulaires, ce dernier étant lui-même enserré dans un sous socle en cuivre formant bordure, et assurant une stabilité à ce fragile objet.

## Iconographie

La jeune femme représentée est Flore, déesse italienne des fleurs et du printemps. L'histoire commence avec Chloris, charmante nymphe (la verdoyante) qui, poursuivie par Zéphyr (le vent d'ouest), se transforma en Flore et libéra par son souffle des fleurs qui se répandirent sur toute la campagne. Elle est la déesse du printemps éternel, symbole de la joie de vivre et de l'abondance. La cour d'Allemagne, très influencée par l'art français, adopte à cette époque la mode « rocaille » ou « rococo » (dérivé moqueur issu des ateliers d'artistes sur le style rocaille). Le style rocaille évoque un jeu de courbes et de contre-courbes, ce qui explique la pose quasiment serpentine de la jeune déesse. Tout n'est que tourbillon, rondeur des formes, jusqu'au socle fait de sinuosités et des courbes enroulées. Les formes multiples et tourmentées des œuvres du 18<sup>e</sup> siècle ont permis d'établir une parenté avec le style baroque du siècle précédent. Cependant, le baroque s'adressait à la raison : par l'émotion, on amenait au sacré ; le style rocaille est résolument tourné vers un travail sur les formes et s'adresse davantage aux impressions esthétiques.

## Technique

L'Europe, dès la Renaissance, est conquise par la blancheur et la légèreté des porcelaines de Chine. Chaque pays va essayer de découvrir le secret de fabrication de cette matière ; de nombreux essais sont infructueux, jusqu'à la découverte de kaolin au 18<sup>e</sup> siècle, élément indispensable pour obtenir une véritable porcelaine dure. Les composants de la porcelaine sont le kaolin (minéral argileux), le quartz ou la silice et le feldspath qui favorisent la fusion de la pâte. Ces composants, finement broyés et mélangés, constituent une pâte qui peut être façonnée dans des moules. Pour assembler les divers éléments des œuvres, on utilise une pâte très liquide (la barbotine). Après séchage, l'objet subit une première cuisson (dégourdi) à 1200 degrés ; après application d'une couverte (glaçure) il y a une seconde cuisson à 1400 degrés. L'objet va acquérir un aspect brillant, puis l'on pose les couleurs sur couvertes avec des émaux colorés d'oxydes métalliques. Intervient alors une troisième cuisson à 900 degrés (four de moufle) pour stabiliser les couleurs. Le décor sur couverte reste moins résistant, mais permet une grande variété de couleurs, encore enjolivée, pour cette statuette, par un soclage en cuivre recouvert d'un coloris or.

## Historique

La Saxe connaît un destin lié à l'empire germanique, cette province est organisée en duché où les ducs deviennent Electeurs d'Empire. Les nobles allemands manifestent un goût prononcé pour la porcelaine : au 17<sup>e</sup> siècle, Frédéric Guillaume (1620-1688) électeur et duc de Prusse, crée la Compagnie des Indes orientales pour favoriser les commerces internationaux. C'est au 18<sup>e</sup> siècle que le goût de la porcelaine est porté à son comble : les petits objets de collection sont posés sur les tables, les cheminées, sur des consoles fixées au mur. Auguste II (1670-1733), électeur de Saxe et roi de Pologne est un amateur passionné, il va favoriser les recherches sur la porcelaine dans une des plus fameuses manufactures de Saxe, à Meissen. Vers 1706, un alchimiste nommé Böttger, commence à chercher le secret de la porcelaine. Ce n'est que deux ans plus tard que, au terme de la cuisson, certaines fournées sont blanches et transparentes : la porcelaine dure est née. En 1710, un brevet de fabrication est délivré à la manufacture, mais il faudra encore trois ans pour réaliser une pâte qui convienne à la fabrication industrielle de la porcelaine dure. La manufacture de Meissen créera de nombreuses statuettes à sujets frivoles que l'on nommera d'ailleurs « les Saxons », symbole d'un monde léger et charmant, parfaitement en adéquation avec cette époque rocaille.



**L'ERMITE**  
**JACQUES-AUGUSTE VOLAIRE – VERS 1750 ?**  
H : 64 cm – L : 53 cm  
Pastel sur papier

## Description

La scène se déroule à l'orée d'une forêt, sous une lumière douce. A l'arrière-plan, on distingue une maisonnette au toit pointu bâtie sur un petit vallonement. A gauche, on voit un arbre au tronc mince, sous lequel serpente un chemin qui se divise en deux. A cette bifurcation, l'auteur a représenté deux femmes : une jeune fille avec des rubans dans les cheveux et la seconde, plus âgée, qui s'appuie sur une canne. L'un des chemins, qui part vers l'avant du tableau semble semé d'embûches : cerné par le cours d'un ruisseau, tronc d'arbre barrant la route. Le deuxième, dégagé, amène à un escalier : en haut des marches, on voit un ermite, vêtu d'un froc, encapuchonné, la taille serrée par une cordelière. Tout en feuilletant un livre, l'homme d'église regarde deux femmes approcher. Derrière lui, Jacques Auguste Volaire a représenté sa retraite : une mesure, aux planches disjointes, des plantes grimpantes couvrant une façade dominée par un clocheton. Devant la maison, une niche en hauteur abrite une statue d'une Vierge à l'enfant, avec en fond, les feuillages floconneux de grands arbres.

## Iconographie

Jacques Auguste Volaire (1685-1768) est connu comme peintre à l'arsenal de Toulon, il fut le premier professeur de l'école gratuite de dessin instituée par les états de Bretagne. Ses œuvres se caractérisent par des paysages emplis d'espace, où les personnages spirituels qui y sont figurés, sont ancrés dans la vie quotidienne. Volaire a choisi d'illustrer ici, un conte impertinent de Jean de La Fontaine (1621-1695), qui met en doute la sagesse des hommes d'église. Un jeune ermite répondant au nom de Luce, remarque dans son voisinage une fort jolie jeune fille et décide de la séduire. Une nuit, en amplifiant sa voix avec un cornet, il parle à la jeune fille et à sa mère en leur disant d'écouter la voix de Dieu. La jeune fille doit aller voir l'ermite et devenir sa servante ; la voix dit aussi, que de l'union à venir, naîtra un futur pape. Etonnées, mais se laissant prendre au subterfuge, les deux femmes se rendent chez Luce, où la mère lui confie sa fille. Quelques mois plus tard, la jeune femme est enceinte, elle rêve d'un avenir fait de puissance et de richesses, car bientôt mère d'un pape. Hélas, comme le dit La Fontaine – « ce qui vint détruisit les châteaux, fit avorter les mitres, les chapeaux et les grandeurs de toute la famille. La signora mit au monde une fille... ».

## Technique

Jacques Auguste Volaire a ordonné sa composition pour la mettre au service du conte qu'elle illustre. A gauche et à droite, les masses verticales des arbres et de la mesure bornent l'image ; une trouée est ainsi marquée au centre, permettant de voir la maisonnette des deux femmes et de jouer sur une perspective profonde. Le premier plan est entièrement consacré à l'histoire : au centre, la mère et sa fille, placées à la croisée des chemins, comme hésitantes sur la conduite à tenir. Devant elles, une volée de marches montant à la mesure de l'ermite, voie dégagée semblant mener à un choix bénéfique. Plus à droite, un autre chemin, jonché d'obstacles, s'écarte du logis de l'ermite. Il semble que l'auteur ait voulu jouer sur les notions religieuses et philosophiques du choix : le chemin le plus difficile est celui du bien, celui qui semble aisé mène au mal. A côté de l'ermite, une Vierge à l'enfant préfigure

l'avenir de la jeune femme trompée et un ciel plus lourd se dessine au dessus de la mesure. Dans cette œuvre, l'artiste trouve une inspiration fortement marquée par le scepticisme du 18<sup>e</sup> siècle : on doute sur le bien fondé des textes bibliques. Le clergé et les dogmes de l'église n'ont plus la même valeur, la morale s'exprime mais sans le recours à la religion : le christianisme doit être réfléchi par rapport aux lois de la raison expérimentale.

## **Historique**

Cette œuvre est réalisée grâce à la technique du pastel. L'origine du mot pastello (de pasta : pâte) peut suggérer une origine italienne, mais il semble que cette mode de « colorer à sec » soit venue de France au 15<sup>e</sup> siècle. Le mot pastel recouvre deux significations : c'est à la fois la plante (guède) de laquelle on extrait un coloris bleu particulier ; c'est aussi la substance crayeuse modelée en bâtonnets que l'on trouve en divers coloris. La teinte pastel (bleu profond) est obtenue en pilant des feuilles, qui sont ensuite mises à macérer. Le liquide est battu avec de l'eau pour réunir en grains la matière colorante ; cette pâte est ensuite laissée à sécher. Les bâtonnets de pastel de diverses couleurs doivent être à la fois durs (prise en main) et tendres (travail sur la feuille). Ils sont constitués de pigment, de gomme arabique mélangée à de l'eau, et des charges. Les charges sont, entre autres, du sulfate de calcium (plâtre) et, autrefois, les artistes y incorporaient de la céruse (carbonate de plomb), cette substance dangereuse a été interdite en 1915. Ces éléments, longtemps malaxés, sont ensuite roulés en bâtonnets utilisés directement par les créateurs. Le pastel a largement été utilisé, car il permettait de nombreux effets (zébrures, écrasements, gommage...) donnant un effet réaliste, intimiste. Cette technique apportait spontanéité et pittoresque, face aux œuvres réalisées à la peinture à l'huile, demandant plus de temps pour fixer les pigments.



**MADAME DU BARRY EN FLORE**  
**FRANÇOIS-HUBERT DROUAIS - 1774**  
H : 73 cm – L : 59 cm  
Huile sur toile

## Description

Ce portrait représente la Comtesse du Barry, la dernière favorite du roi Louis XV, qui porte les attributs de Flore, déesse des fleurs et du printemps. La jeune femme est représentée jusqu'à la taille, émergeant de nuages grisés. Son visage, d'un ovale délicat montre deux grands yeux gris bleu et des pommettes légèrement rosées ; sur ses cheveux blonds est posée une couronne de fleurs. Ses deux bras, déportés sur le côté gauche du tableau sont ornés de bracelets, formés de trois rangs de perles laiteuses. De ses deux mains, Madame du Barry soutient une guirlande composée de roses pivoines et de fleurs de seringa. La favorite est vêtue d'une robe flottante d'un coloris bleuté, faite de gaze et d'étoffe légère. Dans son mouvement, l'encolure glisse et découvre largement une épaule, mettant ainsi en valeur sa peau claire et veloutée. Au salon de 1773, plusieurs portraits de la Comtesse du Barry furent présentés ; un an plus tard, leur auteur François Hubert Drouais, exécuta une nouvelle copie pour 600 livres, destinés au duc D'Aiguillon.

## Iconographie

Madame du Barry n'est pas issue de la noblesse ; c'est en 1743 que naît Marie-Jeanne Bécu qui sera mariée à Guillaume du Barry. Elle est présentée à la cour en 1769, où sa beauté la fait remarquer du roi Louis XV, dont elle devient la maîtresse. L'histoire raconte que Madame du Barry aimait s'habiller en Flore dans les petits appartements de Versailles, et affectionnait les représentations de jeunes nymphes vêtues de voiles légers. Comme la plupart des maîtresses royales, elle va jouer un rôle dans les affaires politiques de la cour : en 1770, lors de l'exil du duc de Choiseul, secrétaire d'Etat, elle pactise avec Emmanuel Armand, duc D'Aiguillon. Ce dernier, ministre à la guerre et aux affaires étrangères, doit beaucoup à la protection de la favorite. L'avènement de Louis XVI en 1774, voit la chute de la favorite et du duc d'Aiguillon ; ce dernier se retirera dans ses terres, où il accueillera deux fois Madame du Barry. La jeune femme connaîtra un destin tragique, elle sera exécutée à Paris en décembre 1793, durant la Révolution. Le portrait exécuté par François Hubert Drouais, échappe à un autodafé en 1793, avec quelques œuvres appartenant au duc d'Aiguillon, Armand Désiré (le fils du protégé de Madame du Barry). Ces œuvres sont déposées désormais au musée d'Agen, fondé par décret du Directoire du département en 1793, suite à la confiscation des biens des émigrés d'origine noble.

## Technique

François Hubert Drouais a composé cette œuvre, à la fois pour magnifier la beauté de la favorite et rappeler le rôle fondamental qu'elle a joué auprès de Louis XV. La partie supérieure à gauche de la toile est quasiment nue, pour dégager à droite le visage charmant de Madame du Barry. La lumière douce, venant de la gauche, éclaire le modèle de face et permet de donner une couleur diaphane à sa peau. Le peintre a joué avec différents symboles pour placer la favorite à l'égalité des déesses de l'antiquité : les fleurs parlent de Flore, déesse du printemps, mais tout évoque également Aphrodite ou Vénus, déesse de l'amour et de la beauté. Les perles issues d'un coquillage rappellent la naissance de la déesse émergeant de la mer ; les couleurs tendres ne sont pas choisies par hasard. Tout en jouant sur un contraste délicat des tons chauds et tons froids, le peintre habille la favorite de bleu – couleur

céleste par excellence et la pare de rose : couleur des fleurs de l'amour, nées du sang d'Adonis, amant de la déesse Aphrodite. L'œuvre, travaillée en tons pastels, dégage une impression de plénitude : Madame du Barry, est, à la cour de France, l'une des femmes les plus en vue. Elle règne sur les domaines de l'amour et de la sensualité, dicte les modes et protège hommes d'Etat ou artistes.

## **Historique**

Lorsque Louis XIV meurt à Versailles en 1715, le futur roi est trop jeune pour gouverner ; Philippe d'Orléans assurera la régence jusqu'en 1723. Devenu majeur, Louis XV va laisser d'abord gouverner son ancien précepteur, le cardinal Fleury et ne prendra le pouvoir qu'en 1743. Autour de lui, s'organise la cour de France, obéissant à certains modèles culturels : traités, guides, enseignent un idéal d'attitude. Les nobles tiennent salon, entretiennent le goût de la conservation et procurent aux écrivains des relations utiles. Les courtisans font rapidement fortune avec les banques, ont le goût du luxe et des raffinements : la cour doit montrer la richesse de la civilisation française. Le mot d'ordre est frivolité : on cultive l'esprit et l'ironie, la vie est considérée comme un jeu permanent. Un discours plus tempéré, s'élève vers 1750, en réaction contre la décadence des mœurs : on retrouve un goût de la vie simple et de la vertu, prônée par Rousseau et Diderot. Les philosophes ne remettent pas en cause le régime monarchique, à condition qu'il soit respectueux des grandes libertés fondamentales. C'est pourtant, au 18<sup>e</sup> siècle que la personne du roi va se voir banalisée : derrière l'apparat royal, c'est l'individu que l'on considère. Cette tendance se confirmera, jusqu'à la mort de Louis XVI décapité en 1793.



**COMMODE A DECOR ORIENTAL**  
**EPOQUE TRANSITION LOUIS XV – LOUIS XVI 1770/1775**  
H : 87 cm – L : 97 cm- Profondeur : 50 cm  
Bois avec application de laque  
Anonyme

### **Description**

Cette commode évoque à la fois l'époque Louis XV avec des pieds galbés, et les tendances nouvelles de l'époque Louis XVI, avec des lignes plus rigides. Le meuble montre deux tiroirs longs sans traverse en façade, et les parties centrales et latérales comportent des ressauts en leur milieu. L'ensemble de l'ouvrage a été décoré d'un paysage d'inspiration chinoise, exécuté grâce à la technique de la laque. Le décor est encore enjolivé par des bronzes dorés que l'on trouve sur toute la surface : poignées rondes en couronnes de laurier et entrées à ruban : pendants à têtes de lions (retombées aux angles), ou chutes à caractère floral qui épousent les pieds du meuble et se terminent par des sabots à acanthes.

La commode est couronnée par une plaque de marbre gris, qui porte une moulure rectiligne. Le terme commode est apparu vers 1708, on parlait « d'un meuble d'invention nouvelle que sa commodité a rendu bien vite très commun ».

## Iconographie

Ce meuble laqué constitue une parfaite synthèse des goûts décoratifs de cette fin du 18<sup>e</sup> siècle. Sous Louis XV, c'est encore le triomphe des lignes courbes, des pieds sinueux et d'un décor surchargé, mais en 1748 l'on redécouvre le site archéologique de Pompéi – le goût revient alors au classicisme, largement inspiré de l'antique. Les bronzes s'ornent de têtes de sphinx ou de lions ; palmettes, couronnes de laurier courent sur le bord des meubles. Il faut également compter avec la vogue des chinoiseries – depuis le 17<sup>e</sup> siècle, l'Europe s'intéresse à l'art oriental. L'engouement est total : tissus, porcelaines, paravents... Les œuvres les plus recherchées sont les objets laqués, car la qualité d'exécution et la splendeur des couleurs suscitent l'émerveillement. Les panneaux des meubles recomposent des paysages chinois où rochers escarpés, points aériens et arbres torturés s'enchevêtrent. Çà et là, des oiseaux croisent des porteurs ou des courtisanes vêtus de leurs plus beaux atours. Ces motifs aux formes concaves, exécutés sur un fond noir, se marient parfaitement aux lignes courbes des façades des meubles, et leur donnent une subtile touche d'exotisme.

## Technique

La commode est constituée d'un bâti (ossature réalisée par assemblage des montants et traverses) qui est en chêne. Pour le corps du meuble, l'épannelage (remplissage) est confectionné en pin et peuplier. Les tiroirs ont été réalisés en feuillet de chêne. Les panneaux supportant le décor, sont faits d'un placage de poirier, dont le grain serré, permet une préparation homogène du fond de laque. Le décor raffiné est posé au pinceau, la laque est une résine végétale mélangée à des pigments (si l'on désire une coloration soutenue). La laque est appliquée en fines couches – parfois jusqu'à trente couches - que l'on ponce avant chaque application, ce qui explique le très léger relief du décor. Sur la commode, l'artiste a choisi de travailler avec une laque au coloris doré ressortant sur un fond noir saturé. L'Europe a cherché à imiter la qualité de la laque chinoise : les frères Martin, en utilisant un vernis à base de résine de copal, ont réussi à reproduire l'apparence de la laque au 18<sup>e</sup> siècle (le vernis Martin). Les sujets représentés sont copiés sur des cahiers d'exemples et de modèles ramenés de Chine. Malheureusement, les artistes européens n'ont pas compris la philosophie subtile de ces dessins provenant d'un mode de vie différent...et les ont vidés de leur substance expressive.

## Historique

Née dans les dernières années du 17<sup>e</sup> siècle, la commode, qui ne porte pas encore ce nom, est considérée comme « une armoire en forme de bureau » dont on reconnaît la nécessité pour un rangement rationnel. Sous la Régence (1705-1730) apparaît la commode « en tombeau », qui évoque un sarcophage par sa forme lourde et ventrue. L'époque Louis XV (1735-1750) habille la commode, lui donne des formes harmonieuses, pour faire oublier son caractère utilitaire. Elle est présente dans toutes les pièces, souvent placée en face de la cheminée dont elle rappelle le

marbre. Durant l'époque Transition et Louis XVI (1775-1790), la commode change de forme et revient à plus de simplicité, ses formes sont droites et la façade rectiligne. Cette tendance s'accroît sous le Directoire et l'Empire (1790-1815), avec une utilisation du répertoire antique – le meuble devient austère, les surfaces sont nues. Au 19<sup>e</sup> siècle, la commode va servir à différents usages : écritoire, toilette... Sous Louis-Philippe (1835-1850), on commence à travailler mécaniquement et à produire en série. L'usage de ce meuble se répand largement avec une variante de commode-toilette qui ne sera abandonnée qu'avec la généralisation de l'eau courante.



**VENUS REMETTANT SA CEINTURE A JUNON  
MARIANO SALVADOR MAELLA – VERS 1786 ?**

H : 50 cm – L : 40 cm  
Huile sur toile

## Description

Au centre de la toile, l'auteur a montré deux jeunes femmes tournées l'une vers l'autre. L'une d'elle tient une ceinture qu'elle offre à la seconde, et se rapproche pour lui donner un baiser. Entre leurs deux corps, un enfant s'appuie sur la jambe de la jeune femme à droite et regarde la scène. Sous leurs pieds, le sol est constitué de nuages floconneux. A l'extrême gauche, une femme tient un paon, et derrière elle, se dressent les colonnes d'un temple antique. A l'opposé, à droite, trois jeunes femmes vêtues de légers voiles contemplent l'échange. Au-dessus du groupe principal, deux jeunes enfants pourvus d'ailes s'amusent avec un voile rouge, dans lequel ils se dissimulent. Plus à droite, émergeant des nuages, deux autres enfants jouent avec des colombes blanches. Même si la toile est d'un format carré, la scène représentée a une forme plus arrondie aux quatre angles. Ce format s'explique lorsque l'on sait que cette œuvre est une esquisse (modèle), réalisée pour un plafond de l'une des salles du Palacio Real de Madrid. L'auteur, Mariano Salvador Maella (1739-1819) est l'un des grands peintres de la cour du roi d'Espagne, Charles III. Largement influencé par l'art italien, il obtiendra à l'académie, le poste de directeur de la peinture et sera contemporain d'autres grands peintres espagnols, comme Francisco Goya (1746-1828).

## Iconographie

Le peintre a choisi de représenter un épisode évoqué dans l'Illiade. La scène montre la déesse Junon que l'on reconnaît par l'un de ses attributs : le paon, qui porte les yeux d'Argus, que la déesse posa sur les plumes ternes de son oiseau préféré. Junon, femme du roi des dieux Jupiter, est consciente des infidélités de son époux, elle décide de le séduire à nouveau. Après s'être coiffée et parfumée, elle décide de s'aider d'un instrument de séduction irrésistible, la ceinture de la déesse Vénus. Vénus, déesse de la beauté et de l'amour, est représentée avec son fils Cupidon, qui s'appuie contre sa jambe. Non loin d'elle, l'auteur a représenté les trois Grâces qui appartiennent à la suite de la déesse. La scène se passe donc dans l'Olympe, domaine céleste des dieux, sous les yeux de jeunes puttis qui jouent avec les colombes, animaux dédiés à Vénus. La ceinture et le voile rouge sont des références à l'union et au mariage ; les textes racontent que la ceinture de la mariée, était dénouée le soir par son époux, en gage d'appartenance. Cette œuvre montre donc un moment intimiste, où les deux déesses symbolisent dans un baiser, l'entente entre l'amour charnel et l'amour conjugal : la flamboyante Vénus aide l'épouse inquiète du divin Jupiter.

## Technique

Mariano Salvador Maella a composé son tableau à partir d'un axe médian, où il positionne le couple de déesses. L'ensemble obéit à un caractère baroque ou rococo caractérisé par les mouvements et envolées des draperies et une torsion particulière des corps semblable à une spirale. La lumière participe aussi à une scission de la toile en deux, la partie gauche est plus colorée ; la partie droite est comme éclaboussée par la lumière, les tons sont plus assourdis. Junon porte des couleurs significatives : le jaune ocré de la puissance et du pouvoir, le bleu du monde céleste. La déesse Vénus et ses suivantes sous la lumière, revêtent des coloris crémeux : le blanc symbolise alors l'unité, et la pureté de l'esprit par le don de la ceinture.

L'ensemble de l'œuvre est organisé autour des courbes et du mouvement : formes ondulantes des voiles, gestes et inclinaisons des visages et des corps, qui se répondent de part et d'autre de la toile. En accord avec le style rocaille, rien ne doit être figé ou statique : le tableau doit révéler un monde léger, lumineux. Le monde divin est évoqué d'une manière plus intime, plus personnelle grâce à cette anecdote. Cette esquisse montre également que le plafond, une fois terminé, devait égayer et alléger l'architecture rigide de la résidence royale d'Espagne.

## **Historique**

A l'avènement de Philippe V (1700-1746), la destinée de la peinture espagnole bascule. Dès 1730, les conditions économiques et financières s'améliorent : l'Espagne, qui affectionnait les sujets mystiques, devient plurielle dans ses goûts, le clergé voit son pouvoir s'amoindrir. Les puissants se tournent maintenant vers les modes européennes : l'art français, témoin de l'origine du roi ; et le goût italien, car des deux épouses proviennent de ce pays. Les peintres étrangers diffuseront la connaissance des maîtres espagnols hors des frontières, et Ferdinand VI (1713-1759) créera l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando où un enseignement international sera pratiqué. Par la suite, Charles III (1716-1788) et Charles IV (1748-1819) travailleront à l'image d'une monarchie nouvelle. Les peintres français comme Michel-Ange Houasse amènent le goût des portraits de cour, de la peinture mythologique et d'histoire. Leurs œuvres apportent délicatesse, simplicité et charme. Les peintres italiens maîtrisent les couleurs, montrent une connaissance du classicisme : le célèbre Giovanni Battista Tiepolo produit des fresques décorative et sa fantaisie complète le travail de Raphaël Mengs (1728-1799), peintre et théoricien international. Mengs rédigera divers ouvrages traitant d'esthétique, permettant aussi une large diffusion de l'art cosmopolite dans cette Espagne du 18<sup>e</sup> siècle.