

LOUVRE

Lens

AMOUR

26 SEPT 2018 - 21 JANV 2019

▪ EXPOSITION ▪

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

Caroleus-Dumay
1868.



Exposition :

Commissariat : ZEEV GOURARIER, directeur scientifique et des collections du MuCEM, DOMINIQUE DE FONT-REAUX, directrice du musée Delacroix, assistés d'ALEXANDRE ESTAQUET-LEGRAND, chargé de documentation, musée du Louvre-Lens

Exposition réalisée avec la collaboration du MuCEM

Directeur de publication :

MARIE LAVANDIER, directrice, musée du Louvre-Lens

Responsable éditorial :

LUC PIRALLA, directeur adjoint, musée du Louvre-Lens

Coordination :

ALEXANDRE ESTAQUET-LEGRAND, chargé de documentation, musée du Louvre-Lens

EVELYNE REBOUL, chargée des actions éducatives, musée du Louvre-Lens

GAUTIER VERBEKE, responsable de la médiation, musée du Louvre-Lens

Iconographie :

CHARLES-HILAIREVALENTIN, musée du Louvre-Lens

Conception :

FLORENCE BOREL, médiatrice culturelle, musée du Louvre-Lens

ALEXANDRE ESTAQUET-LEGRAND, chargé de documentation, musée du Louvre-Lens

PEGGY GARBE, professeur d'arts plastiques au collège Henri Wallon de

Méricourt, missionnée au musée du Louvre-Lens

PIERRE TEQUI, médiateur culturel, musée du Louvre-Lens

GODELEINE VANHERSEL, professeur d'histoire-géographie et d'histoire des arts au lycée Pasteur de Lille, missionnée au musée du Louvre-Lens

Suivi d'exposition :

JEANNE-THERESE BONTINCK, PASCALINE PAUL, chargées de recherches et d'exposition, musée du Louvre-Lens

ANNE SAROSY, chargée de mission

Graphisme et mise en page :

MARIE D'AGOSTINO, graphiste-maquetiste, musée du Louvre-Lens

Photo de couverture :

Carolus-Duran

Le baiser

Huile sur toile

1868

92 x 91,5 cm

Palais des Beaux-Arts (Lille, P.1984)

Crédits photographiques :

Couverture © RMN-GP / H. Lewandowski

p. 5 © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / A. Dequier

p. 6 © Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / C. Décamp

p. 7 (haut) © Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / H. Lewandowski

p. 7 (bas) © RMN-GP (musée du Louvre) / H. Lewandowski

p. 8 © RMN-GP (musée du Louvre) / Les frères Chuzeville

p. 9 © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / H. Lewandowski

p. 10 © RMN-GP (musée d'Orsay) / H. Lewandowski

p. 11 (haut) © Toulouse, Musée des Augustins / B. Delorme

p. 11 (bas) © RMN-GP / J.-G. Berizzi

p. 12 © RMN-GP - T. Querrec

p. 13 © Musée des Beaux-Arts, ville de Bordeaux / F. Devail

p. 14 © C2RMF Thomas Clot

p. 15 (haut) © RMN-GP (musée du Louvre) / S. Maréchalle

p. 15 (bas) © P. Lemaître / Centre des monuments nationaux

p. 16 © RMN-GP (musée du Louvre) / R.-G. Ojéda

p. 18 © BnF

p. 19 (haut) © RMN-GP (musée du Louvre) / J.-G. Berizzi

p. 19 (bas) © photo RMN / J.-G. Berizzi

p. 21 © BnF

p. 22 © Service Communication Ville de Nevers / S. Belin

p. 23 © RMN- photo M. Beck Coppola

p. 24 © BnF

p. 25 © RMN-GP - Agence Bulloz

p. 26 © RMN-GP (musée du Louvre) / S. Maréchalle

p. 27 © RMN-GP (musée du Louvre) / M. Rabeau

p. 28 © Musées de Poitiers / C. Vignaud

p. 29 © RMN-GP (musée du Louvre) / M. Urtado

p. 30 © RMN-GP (CMNAAG, Paris) / T. Ollivier

p. 31 © Paris, ADAGR 2018

COORDONNÉES

Musée du Louvre-Lens

99 rue Paul Bert, 62300 Lens

Réservations : **03 21 18 63 21**

Renseignements : **education@louvrelens.fr**

Administration

6, rue Charles Lecocq

B.P. 11 - 62301 Lens

Retrouvez toute la programmation du musée « Expositions et activités » et « Spectacles et conférences » dans nos programmes disponibles à l'accueil du musée et sur le site **louvrelens.fr**

HORAIRES D'OUVERTURE

- Ouvert tous les jours de 10h à 18h
- Ouverture à 9h pour les groupes sur réservation
- Fermé le mardi, le 1^{er} janvier, le 1^{er} mai et le 25 décembre
- Dernier accès à 17h15
- Parc du musée accessible gratuitement tous les jours, de 8h à 19h du 16 septembre au 14 mai et de 7h à 21h du 15 mai au 15 septembre

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
PROLOGUE : L'AMOUR EST ÉTERNEL...	6
Focus : La représentation de l'Amour en Grèce : <i>Éros à l'arc</i>	9
CHAPITRE 1 : SÉDUCTION	10
Piste pédagogique : Beauté idéale sur la « Toile » ?	12
Focus : <i>L'Enlèvement de Ganymède</i>	13
CHAPITRE 2 : ADORATION	14
Piste pédagogique : Modèles sans défaut ou presque !	17
CHAPITRE 3 : PASSION	18
Piste pédagogique : Passion performée	20
CHAPITRE 4 : RELATION	22
Piste pédagogique : Aimer de la même manière	24
CHAPITRE 5 : PLAISIR	25
CHAPITRE 6 : FUSION	26
Piste pédagogique : Ne faire qu'un	29
CONCLUSION	31

**Avertissement : avant toute visite avec des élèves,
il est conseillé aux enseignants de visiter l'exposition au préalable.
Quelques œuvres peuvent heurter certaines sensibilités.**

INTRODUCTION

« Seigneurs, vous plaît-il d'entendre un beau conte d'amour et de mort ? »

Joseph Bédier, *Le Roman de Tristan et Iseut*, 1900-1905

Après douze expositions monographiques ou civilisationnelles ayant jalonné ses premières années, le musée du Louvre-Lens ouvre un nouveau chapitre de son histoire avec *Amour*. La notion d'amour est à entendre ici comme le sentiment liant deux individus, au-delà des questions de sexe, d'âge et de contingences sociales. L'exposition se propose d'écrire une histoire des manières d'aimer en Occident de l'Antiquité au 20^e siècle, permettant à chacun de comprendre comment chaque époque a contribué à la définition de la relation amoureuse. En croisant les disciplines et les modes d'expression, l'exposition questionne nos comportements actuels et met en lumière ce que la modernité doit à cette histoire des manières d'aimer. Le parcours de l'exposition, pensée comme un récit littéraire, permet de s'interroger ainsi : **comment, de l'irrésistible et aliénante séduction à la libre alliance de deux partenaires, ont évolué les manières d'aimer en Europe depuis l'Antiquité ?**

Cette histoire des manières d'aimer s'est écrite en sept chapitres et un prologue posant la question de **l'éternité du sentiment amoureux**.

En Occident, l'histoire des manières d'aimer commence très mal. C'est en effet par l'évocation de deux couples originels, formés par Adam et Ève dans les religions judéo-chrétienne, ou par Épiméthée et Pandore dans la mythologie grecque, que s'ouvre le premier chapitre. De ces mythes fondateurs, il reste que **la séduction** sensuelle de la première femme apparaît comme la cause de la sortie du Jardin d'Éden ou de l'Âge d'or. L'Antiquité propose une conception de l'amour qui peut être vécu comme un mal, légitimant des actes de violence et la domination d'un sexe sur l'autre.

C'est avec l'avènement du christianisme et l'invention de la figure de la Vierge qu'une réhabilitation de la relation amoureuse et du rôle qu'y joue la femme tend à s'opérer. Cette Vierge, par laquelle passe **l'adoration** des fidèles envers Dieu, est pensée comme une nouvelle Ève qui rachète la faute originelle, et réhabilite la gent féminine. La revalorisation ne peut toutefois s'opérer que dans le cadre sacré du mariage au détriment des plaisirs charnels : la chasteté triomphe quand l'acte sexuel n'est plus toléré qu'en vue de la procréation. C'est ce que conte le second chapitre de notre histoire.

Le troisième chapitre s'ouvre par une incursion en Orient pour évoquer une source de l'amour courtois qui se développe en Occident durant la période médiévale. Mettant en scène des chevaliers accomplissant mille actes de bravoure pour être adoués du baiser de leur suzeraine de cœur, la littérature courtoise semble puiser ses origines dans la poésie persane où l'on voit apparaître une nouvelle manière d'aimer et de dire l'amour : la célébration de **la passion** amoureuse hors du mariage, prolongée par l'exaltation des tendres sentiments.

Cet amour courtois, qui participe à l'épanouissement de l'individu, laisse son héritage aux hommes et femmes de lettres du 17^e siècle qui inventent d'autres manières d'aimer avec la galanterie. Les codes galants sont au cœur du quatrième chapitre où ils sont présentés comme nécessaires à l'épanouissement de **la relation**. Prenant place dans un cadre idyllique inspiré du Jardin d'Éden et défini comme *jardin d'amour*, la relation amoureuse est désormais pensée comme une progression où chacun cherche à plaire à l'autre selon des règles définies.

À l'art galant de se plaire réciproquement succède dans la seconde moitié du 18^e siècle une recherche raffinée des **plaisirs** de la chair. Dans une atmosphère évoquant les cabinets libertins, naviguant entre la littérature de Sade et les œuvres de Boucher et Fragonard, le cinquième chapitre entend rendre sensible ce basculement.

Le sixième chapitre de notre histoire évoque les bouleversements du 19^e siècle romantique. C'est en effet à cette époque que l'Occident renoue avec la notion antique de quête de sa moitié. Au travers de figures romantiques comme Paul et Virginie, les artistes s'inspirent de la littérature pour mettre en scène **la fusion** des corps et des cœurs, à une époque où l'amour fait irruption dans le mariage, dont il avait jusqu'alors été déconnecté.

Que reste-t-il de cette histoire des manières d'aimer au 20^e siècle ? C'est la question que pose le septième chapitre : aux codes hérités du passé semble succéder aujourd'hui un désir d'émancipation au travers d'une totale **liberté** d'aimer, aux dépens peut être de l'engagement amoureux.



Jean-Honoré Fragonard, *Le Verrou*, vers 1777, Paris, musée du Louvre

PROLOGUE

L'AMOUR EST ÉTERNEL . . .

Comment se définit le couple dans l'Antiquité ?

« Oh ! Être couchés côte à côte dans le même tombeau, la main dans la main, et de temps en temps, dans les ténèbres, nous caresser doucement un doigt, cela suffirait à mon éternité ».

Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862



Le gardien du trésor Youyou et sa femme Tiy
Quartzite
Vers 1391 -1353 av.J.-C. (règne d'Amenhotep III)
H. 46,2 cm ; L. 29 cm ; Pr. 31,5 cm
Musée du Louvre (Paris, A 116)

Aux premiers temps de la création, la terre était peuplée d'hommes à la nature double. Ces êtres répartis en trois genres réunissaient chacun **deux moitiés** : deux hommes pour les premiers, deux femmes pour les seconds, un homme et une femme enfin pour les troisièmes appelés androgynes. Lorsque la révolte des dieux éclata, les Olympiens séparèrent en deux ces êtres primitifs qui, dès lors, se mirent en quête de leur partie perdue. L'amour serait ainsi le besoin impérieux poussant chaque être à renouer avec sa complétude en retrouvant son autre moitié. Par certains aspects, cette vision va laisser des traces durables dans les mœurs occidentales, notamment à l'époque romantique qui renoue avec cette quête de l'autre moitié. Cette conception philosophique apparaît en Grèce dans *Le Banquet*, écrit par Platon au début du 4^e siècle avant J.-C., et explique l'origine des amours homosexuelles mises au même niveau que les amours hétérosexuelles. Toutefois, les vestiges archéologiques qui se font aujourd'hui les témoins des pratiques sociales montrent que la réalité était tout autre : les représentations de couples qui sont parvenues jusqu'à nous montrent presque exclusivement des époux hétérosexuels, comme *Le gardien du trésor Youyou et sa femme* (vers 1391-1353 avant J.-C., Paris, musée du Louvre).

Lorsque les deux moitiés se retrouvent, un amour fusionnel les saisit. C'est ainsi que Platon définit la puissance du sentiment. La notion de fusion est traduite dans l'Antiquité par le geste sculptural dans lequel les époux sont portraiturés. En pierre ou en argile, en Étrurie comme en Égypte, les portraits funéraires donnent bien souvent à voir des couples **réunis pour l'éternité** par la matérialité de la sculpture. Le couple étrusque figuré sur l'*Urne cinéraire* (vers 510-500, Paris, musée du Louvre) représente ainsi les époux unis dans l'au-delà, partageant une même éternité.



Urne cinéraire étrusque : couple à demi-étendu sur une klinè faisant les gestes de l'offrande du parfum
Argile
Vers 510-500 av.J.-C.
H. 56 cm ; L. 58 cm
Musée du Louvre (Paris, Cp 5193)

Les portraits funéraires d'époux ne permettent cependant pas de déterminer la réalité des sentiments que les personnages représentés éprouvaient de leur vivant. Malgré la présence d'épithètes utilisant des termes évoquant une forme de tendresse, les portraits de couples répondent avant tout à des conventions. Le portrait funéraire répond dans l'Antiquité à des contingences sociales autant que les notions de **couple** et de **mariage**. Ainsi, mariage et amour ne fonctionnent pas naturellement de pair dans les civilisations antiques. Le mariage est un contrat réunissant deux individus aptes à fonder et tenir un foyer. L'amour peut toutefois naître au sein de l'union une fois celle-ci opérée, mais le mariage d'amour est alors totalement inconnu. La *Stèle funéraire d'un couple* (vers 235 après J.-C., Paris, musée du Louvre) donne ainsi à voir des époux qui, en se faisant portraiturer conjointement en contexte funéraire, laissent d'eux l'image d'individus respectables dans la société. L'image du couple transcende la mort sans toutefois que l'amour soit partie prenante de leur union.

La philosophie platonicienne propose une vision de l'amour qui influencera les artistes de l'époque romantique : le couple est la réunion des deux moitiés d'un être primitif ayant été scindé en deux. Cette conception n'est cependant pas le reflet des réalités sociales, mariage et amour étant bien souvent déconnectés dans l'Antiquité. Le couple est alors un contrat réunissant deux associés dans la gestion d'un foyer.

Stèle funéraire d'un couple
Marbre
Vers 235 après J.-C.
49 x 105 cm
Musée du Louvre (Paris, Ma 4323)





FOCUS

La représentation de l'Amour en Grèce : Éros à l'arc (2^e siècle, d'après un original du 4^e siècle avant J.-C., Paris, musée du Louvre)

Assimilé au Cupidon de la mythologie romaine, Éros est considéré comme le dieu grec de l'amour. Cette définition aisée de prime abord dissimule une réalité plus complexe au regard des différentes traditions théologiques de l'Antiquité. À côté d'Éros, les Grecs vénèrent en effet Aphrodite, déesse de la beauté et de l'amour. Éros est dans cette conception considéré comme l'enfant de la déesse dont il est un auxiliaire zélé, tourmentant dieux et mortels de son aiguillon pour faire naître en eux le sentiment amoureux. Toutefois, cette conception se développe en parallèle à une croyance plus ancienne, dont Hésiode se fait le reflet au travers de sa *Théogonie*, et qui fait remonter l'origine du dieu aux premiers temps de la création : « *Au commencement exista le Chaos, puis la Terre à la large poitrine (...); ensuite le sombre Tartare, placé sous les abîmes de la Terre immense; enfin l'Amour, le plus beau des dieux, l'Amour, qui amollit les âmes, et, s'emparant du cœur de toutes les divinités et de tous les hommes, triomphe de leur sage volonté* »¹. Cette naissance fait d'Éros une divinité primordiale, nécessaire à l'équilibre du monde et garante du cycle des générations. Plus que dieu de l'amour, Éros est la personnification du désir amoureux, qui tourmente inlassablement mortels et immortels. Son ascendance lui confère cette toute puissance. C'est la tendance mythologique faisant de lui l'enfant d'Aphrodite qui va pourtant s'imposer dans les traditions iconographiques dès l'Antiquité.

Les plus anciennes représentations du dieu remontent au 6^e siècle avant J.-C. sur les céramiques à figures rouges des peintres attiques. Si la jeunesse et la beauté sont déjà des caractéristiques nécessaires à sa représentation, il a alors les traits d'un adolescent et non ceux d'un enfant ainsi que le figure cette copie romaine d'après un original en bronze du sculpteur Lysippe (4^e siècle avant J.-C.). Ce passage de l'adolescent à l'enfant, dont se souviendront les artistes de la Renaissance et au-delà avec leurs *putti*, s'opère au cours de la période hellénistique. C'est de cette époque que date l'original dont s'inspire cette sculpture qui conserve tous les attributs originels du dieu : jeunesse, beauté, arc et flèches. Ces armes caractérisent dès les premiers temps la soudaineté des tourments qu'inflige l'amour. Les premières représentations d'Éros le situent dans un environnement exclusivement masculin, puisqu'il n'apparaît sur les scènes de préparatifs de mariage dans le gynécée que dans la seconde moitié du 5^e siècle avant J.-C. Il sert ainsi originellement à exprimer le désir homosexuel. Pourtant, le changement d'âge du dieu à l'époque hellénistique annihile la tendance principale de son iconographie : l'image d'Éros ne correspond ainsi plus au désir qu'il était censé inspirer.

Issue de la collection du cardinal Alexandre Albani saisie par la France en 1797, la sculpture du Louvre a été largement restaurée au cours de son histoire. Seuls le corps et la tête du dieu sont antiques, encore que celle-ci ne soit pas celle d'origine. Son ajout au corps, auquel des bras, jambes et ailes modernes ont été adjoints, s'inscrit dans la tendance des collectionneurs et restaurateurs du 18^e siècle à compléter les antiques. C'est au début de ce siècle que le sculpteur Edme Bouchardon admirera le torse de l'Éros à Rome, où une autre copie de la sculpture est conservée au musée du Capitole. Il en réalise plusieurs dessins qui illustrent son intérêt pour l'œuvre : elle constitue l'une de ses sources d'inspiration lorsqu'il réalise *L'Amour se faisant un arc de la massue d'Hercule* (1750, Paris, musée du Louvre).

D'après Lysippe, *Éros bandant son arc*
Marbre, 2^e siècle, d'après un original du 4^e siècle av. J.-C., H. 125 cm
Musée du Louvre (Paris, MA 449)

¹Hésiode, *Théogonie* (v. 116-123)



Edme Bouchardon
L'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule
Marbre, 1750, Musée du Louvre
(Paris, M.R. 1761)

CHAPITRE 1

SÉDUCTION

Comment des récits bibliques et mythologiques ont fait de la femme la responsable des maux de l'humanité.

À l'origine, la terre n'était peuplée que d'hommes selon le premier livre de la Bible - la Genèse - et selon le poète grec Hésiode qui a vécu au milieu du 8^e siècle av.J.-C.

Deux versions de la Genèse racontent la création de la femme mais c'est la plus ancienne qui a été retenue par la tradition. Celui-ci dit que Dieu, après avoir endormi Adam, lui a pris une de ses côtes pour en faire une femme, laquelle tient donc son existence de l'homme. Le serpent entre ensuite en scène pour persuader Ève de manger le fruit interdit de l'arbre de la connaissance. Elle se laisse convaincre et entraîne Adam à croquer lui aussi de ce fruit que la tradition assimile à une pomme, bien que la Bible ne le précise pas. C'est ce péché originel qui les chasse tous deux du paradis. La faute réside donc dans l'appétit de connaître mais aussi dans l'orgueil qui poussent les premiers humains à vouloir acquérir le savoir à l'égal de Dieu.



Eugène Delaplanche, *Ève avant le péché*
Marbre, 1891, 93 x 67 x 58 cm
Musée d'Orsay (Paris, RF 3963)

Eugène Delaplanche représente *Ève avant le péché* (1889, Paris, musée d'Orsay). La jeune femme est assise dans une attitude pensive. Elle a la pomme en main et le serpent se faufille à ses pieds. Le sculpteur a choisi le moment où la jeune femme semble s'interroger sur le fait de transgresser ou pas l'interdit divin. Son attitude pudique contraste avec la posture plus avenante qu'elle adopte sur l'*Adam et Ève* de Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël (vers 1512, Paris, musée du Louvre). Cette gravure montre l'instant fatidique : Ève a cueilli les pommes dont Adam s'est emparé. Sa sensualité indique que le péché originel est aussi un péché de chair, assimilation apparue dès la fin de l'Antiquité et développée par les théologiens du Moyen-Âge. La femme est celle dont l'irrésistible séduction entraîne l'homme sur les chemins du plaisir mais aussi sur ceux du malheur puisque le couple est expulsé du Jardin d'Éden. Tous deux découvrent alors qu'ils sont nus et en conçoivent de la honte. La scène est dépeinte sur l'*Adam et Ève* de Giuseppe della Porta Salviati (vers 1526-1550, Toulouse, musée des Augustins).



Giuseppe della Porta Salviati, Adam et Ève
Huile sur toile, vers 1526-1550, 223 x 163 cm
Musée des Augustins (Toulouse, 2004.1.137)

Dans la mythologie grecque, **Pandore** est, dès sa création, une séductrice. Comme dans la Bible, le monde des premiers temps n'était peuplé, d'après Hésiode, que d'hommes. Ils avaient été créés par le titan Prométhée. Celui-ci, pour assurer la survie de l'humanité, vole le feu aux dieux. Zeus, fort mécontent, demande à Héphestos, dieu du feu et des forges, de façonner avec de l'argile et de l'eau une mortelle à l'image des déesses. Cette première femme est appelée Pandore, terme qui signifie « ornée de tous les dons », mais en dépit son nom, elle a aussi bien des défauts. Envoyée chez Prométhée et son frère Épiméthée, elle subjugué ce dernier qui l'épouse bien que son frère ait tenté de l'en dissuader. Pandore a apporté avec elle une jarre fermée que lui a donnée Zeus tout en lui interdisant de l'ouvrir. Cependant, elle ne résiste pas à la tentation et soulève le couvercle, libérant ainsi tous les maux enfermés dans le récipient : les peines, la vieillesse et la mort. L'espoir, seul bien qu'il reste aux mortels, est retenu dans la jarre. Pandore est en fait l'accessoire de la vengeance voulue par Zeus pour punir Prométhée. C'en est fini de l'Âge d'or où dieux et hommes vivaient ensemble. Désormais, les seconds naissent, souffrent et meurent en compagnie de leur femme alors que les premiers restent immortels.



Henri-Joseph Rutxhiel
Pandore
Marbre
Salon de 1822
H. 174 cm ;
L. 51 cm ;
Pr. 58 cm
Musée Granet,
Aix-en-Provence
(dépôt du Louvre,
CC 11)

Zeus, Hermès et Épiméthée se succèdent de gauche à droite sur l'une des faces du *Cratère à volutes : La création de Pandore* (vers 475-425 av. J.-C., Oxford, Ashmolean Museum). Tout à droite, la belle mortelle surgit du sol et tend les bras vers le futur époux qu'Éros lui désigne. Edmond de Labrador la peint en 1848 (Bordeaux, musée des Beaux-Arts), à demi vêtue, en train de regarder avec perplexité le coffret, en guise de jarre, qu'elle semble bien tentée d'ouvrir. La *Pandore* d'Henri-Joseph Rutxhiel (1822, Aix-en-Provence, musée Granet) a commis l'irréparable. Comme dans l'iconographie chrétienne, le maléfique serpent glisse le long de sa jambe pour répandre l'affliction.

Ève comme Pandore reçoivent la vie après les hommes. Leur insatiable curiosité les a amenées à enfreindre les interdits et cela est à l'origine des malheurs de l'humanité. Tôt ou tard, elles ont été parées de tous les attraits de la séduction. De tels récits ont à la fois permis de justifier le statut inférieur octroyé à la femme et la légitimité de la misogynie à son égard.

PISTE PÉDAGOGIQUE

Beauté idéale sur la « Toile » ?

Faut-il être dans la norme pour plaire ?

De nouveaux codes qui séduisent : Ce premier chapitre de l'exposition montre que la beauté peut être un attribut de séduction. De nos jours, internet et les réseaux sociaux entretiennent le culte de l'apparence physique.

À l'adolescence l'image de soi est importante, elle est le moyen de se différencier ou de se conformer à un groupe. Elle contribue à la construction de l'identité et à une meilleure estime de soi. L'usage d'« applications » ou de « filtres » pour Smartphone ou les conseils en beauté d'une « youtubeuse » contribuent à uniformiser des modèles esthétiques grâce à ces outils qui lisent le teint, agrandissent les yeux, gommant les imperfections. . . Les médias, la télévision, la presse, les jeux vidéo renforcent et fixent ces nouveaux critères de beauté auxquels les adolescents se conforment souvent.

Situations pédagogiques :

Tous des clones !

Comparer les règles qui ont régi les canons de beauté de différentes époques à celles d'aujourd'hui, pour permettre à l'élève de s'émanciper de ces normes imposées qui répondent à une construction sociale.

Les attributs d'une même tribu !

Brouiller les codes qui définissent les normes de beauté actuelles en faisant émerger des profils moins convenus, pour rendre compte de la standardisation des corps et de l'idéalisation de la beauté. Le but est d'éduquer l'élève au respect de la différence et de lutter contre le « body shaming », l'humiliation à travers les médias de quelqu'un en raison de son apparence physique.



Dans l'exposition

Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël,
Adam et Ève, burin, vers 1512, musée du Louvre
Henri-Joseph Rutxhiel, *Pandore*, marbre, Salon de 1822,
Musée Granet, Aix-en-Provence

Résonances contemporaines

Ari Versluis et Ellie Uyttenbroek, *Exactitudes*, 1994
Matthew Barney, *Cremaster*, 1994-2002
Orlan, *Self hybridations*, 2005
Lauren Wade, *Takepart*, 2014
Beth Ditto, couverture du magazine *Love*

Acteurs éducatifs engagés dans le projet

Arts plastiques, français, histoire/EMC, infirmière et intervenant extérieur (associations...)

Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël, *Adam et Ève*
Burin, vers 1512, 25,5 x 19,1 cm
Musée du Louvre, DAG (Paris, 41 | LR/Recto)

FOCUS

L'Enlèvement de Ganymède, d'après Pierre-Paul Rubens (1577 - 1640) et Frans Snyders (1579 - 1657), huile sur toile, vers 1611-1616, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Entre 1610 et 1616, le peintre flamand Rubens, inspiré par Michel-Ange, s'empare de sujets mythologiques qui témoignent de son goût profond pour l'Antiquité. Il traite ainsi au moins à deux reprises le thème de Ganymède, propice à l'expression du désir amoureux. Le tableau exposé au musée du Louvre-Lens est une réplique de celui peint en 1611 par Rubens et Snyders (qui fit partie de son atelier), aujourd'hui conservé au Palais Schwarzenberg à Vienne. *L'Enlèvement de Ganymède* du musée de Bordeaux constitue une reprise de grande qualité, effectuée par un élève de Rubens.

Dans ses *Métamorphoses* (livre X, 155-161), le poète latin Ovide (43 avant J.-C. - 17 ou 18 après J.-C.) raconte un épisode de la mythologie grecque déjà évoqué dans *l'Illiade* (chant XX) et dans *l'Hymne homérique à Aphrodite* : le rapt de Ganymède, un jeune berger originaire de Phrygie, dont la grande beauté séduit Jupiter. Adoptant la forme d'un aigle, qui n'est autre que l'oiseau portant ses foudres², le roi des dieux enlève Ganymède sur ses ailes et en fait son échanson³, au grand déplaisir de son épouse Junon. Cette métamorphose de Zeus apparaît dans le récit d'Ovide, ce qui déplace la grande brutalité de l'acte d'enlèvement sur l'oiseau de proie et épargne la figure du dieu.

Le corps magnifié et presque nu du jeune homme occupe une large partie du tableau. Il dégage une grande sensualité. Sa plastique sculpturale évoque la statuaire antique. La chair lumineuse du héros et sa position déhanchée, en *contrapposto*, se détachent sur le ciel d'un bleu sombre. Gracieusement appuyé sur l'aile puissante de l'aigle qui l'emporte dans les nuées, le visage levé, il tend le bras pour saisir une coupe d'or que lui tendent deux déesses en surplomb sur sa droite. L'une d'elles est Hébé, divinité de la jeunesse et de la vitalité, dont il va désormais reprendre la fonction d'échanson sur l'Olympe. L'angle supérieur gauche de la composition présente les dieux réunis pour banqueter. Ganymède leur servira, à l'avenir, le nectar. Ne montrant rien de la violence d'un rapt, cette scène donne à voir un effet de mouvement et d'envol typiquement baroque.

Si le thème de l'enlèvement de Ganymède apparaît dans la sculpture dès l'époque archaïque, son iconographie évolue aux époques hellénistique et romaine. Le jeune berger est alors associé, comme sur la toile de Rubens, à un aigle l'élevant dans le ciel ou bien auquel il verse à boire. À la Renaissance, la signification attachée à cette représentation allégorique évolue : elle évoque désormais l'ascension de l'âme vers Dieu.

Si ce sujet se prête depuis l'origine aux interprétations homosexuelles, les allusions sont plus lisibles chez certains créateurs, jouant sur les positions du rapace et de sa victime : ainsi, en témoigne un *Enlèvement de Ganymède* dessiné par Michel-Ange en 1553 (Cambridge, Fogg Art Museum). La riche production artistique inspirée par ce thème rassemble Benvenuto Cellini (1548, Florence, musée du Bargello), Rembrandt (1635, Dresde, Gemäldegalerie alte Meister), le néoclassique danois Bertel Thorvaldsen sculptant dans le marbre un Ganymède pensif, servant à boire à l'aigle (1817, Minneapolis Institute of Art), ou encore, pour preuve de sa permanence, le triptyque *Ganymède*, créé en 2001 par le couple d'artistes Pierre et Gilles et conservé dans une collection particulière.



D'après Pierre-Paul Rubens et Frans Snyders, *L'Enlèvement de Ganymède*
Huile sur toile, 17^e siècle, 232,2 x 232,1 cm
Musée des Beaux-Arts (Bordeaux, Bx E 138)

²Nom masculin qui désigne un faisceau de dards enflammés en forme de zigzag représentant la foudre. Le foudre est notamment l'arme et l'attribut de Zeus (Jupiter)

³Un échanson est un officier chargé de servir à boire à un roi, un prince ou à tout autre personnage de haut rang

CHAPITRE 2

ADORATION

De la vénération de la Vierge à l'adoration de Dieu, quelle place la religion catholique donne-t-elle à la femme et à l'Amour ?

La religion chrétienne oppose un double positif à la première femme de la Création au travers de la figure de la Vierge. Celle qui incarne un nouvel idéal participe de l'exaltation de la chasteté et de la stigmatisation des plaisirs charnels. En réponse, c'est dans les extases religieuses que les saintes semblent trouver la jouissance.



D'après Le Caravage
Madeleine pénitente
Huile sur toile
1^{ère} moitié du 17^e siècle
123 x 101 cm
Musée d'art et d'archéologie (Senlis)

connu une telle expérience. La multiplication des expériences mystiques va inciter les artistes à représenter l'extase. Mais lorsqu'ils peignent cet événement spirituel, ils ne figurent pas de nuages ou de grands éclairs de lumière. Au contraire, l'extase devient le prétexte à une représentation de la sensualité du corps. Dans le cas de la Madeleine, il est en parti dénudé. Si la sainte peinte par Delacroix est nue, l'autre a les épaules nues, comme si son état spirituel lui faisait négliger sa pudeur. Quant à la *Bienheureuse Ludovica Albertoni*, Le Bernin la modèle le corps transporté agité de tremblements.

Accoudée sur un crâne, les yeux révulsés vers le ciel, **Marie Madeleine** (vers 1620-1630, Senlis) est peinte dans l'attitude de l'extase. À l'arrière-plan, on voit une croix, symbole de la mort du Christ. Œuvre typique du 17^e siècle, la *Madeleine pénitente* d'après Le Caravage est une œuvre de dévotion qui reprend certains symboles attribués à la sainte : le crâne évoque la mort et la vanité de la vie, tandis que la croix renvoie à l'amour selon la pensée chrétienne. L'amour de la Madeleine est donc ici lié à la mort, au renoncement, à la contrition⁴. Si la croix renvoie à l'amour, c'est pour professer le fait qu'il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime.

Qu'il s'agisse de l'œuvre d'un suiveur du Caravage ou de celle de Delacroix, Marie Madeleine est représentée en extase, un état très particulier et exceptionnel qui relève de la mystique, c'est-à-dire d'une attitude de prière. On peut le décrire comme un transport hors de soi, une expérience spirituelle hors norme et très rare au cours de laquelle l'âme conduit le corps au ciel. Au 16^e siècle, de grands mystiques comme Thérèse d'Avila ont réussi à parvenir jusqu'à cet état. Dès lors, l'extase devient un thème dont s'emparent les arts. De nombreuses personnes, comme la *Bienheureuse Ludovica Albertoni* (vers 1674, Paris, musée du Louvre), déclarent avoir

⁴Prière exprimant le repentir.



D'après Le Bernin
La Bienheureuse Ludovica Albertoni
 Terre cuite
 1^{ère} moitié du 17^e siècle
 21 x 50 x 19 cm
 Musée du Louvre
 (Paris, RF 2454)

La Madeleine se retirant dans le désert pour adorer Dieu ou la Bienheureuse Ludovica Albertoni ont fait l'expérience de l'extase, une grâce qui ne peut découler que de l'adoration, une attitude de respect et d'amour devant Dieu. Si cet amour est avant tout spirituel, les artistes ont cherché à représenter les transports de l'âme en traitant le corps, car l'extase, que sainte Thérèse décrit comme une « dilatation d'amour », procède tout à la fois de l'âme et du corps. Parce que le plus grand des transports de l'âme ne pouvait être représenté qu'en évoquant les plus grands transports du corps, les artistes livrèrent des œuvres qu'à notre époque nous interprétons comme des représentations de l'orgasme.

Extase et adoration ne concernent que Dieu. Cependant, à côté de Dieu, le catholicisme laisse aussi une place à la **Vierge**. Il faut toutefois préciser que les catholiques n'adorent pas la Vierge : ils la vénèrent, car la dévotion qu'on lui témoigne doit être d'un degré inférieur à celle dont Dieu fait l'objet. La Vierge est peu évoquée dans les Évangiles. La ferveur populaire et les Pères de l'Église lui réservent cependant une place de premier ordre. Au fil des siècles, elle se voit attribuer tous les titres de gloire. La Vierge est la « Mère de Dieu » et la « Reine des Cieux ». Elle est aussi « l'Immaculée Conception », qualificatif qui ne devient un dogme de l'Église catholique qu'en 1854. Sa lente élaboration vient de la justification de la place de la Vierge dans le projet de Dieu. En effet, la Vierge est nécessaire au fait que Dieu se fasse homme. Si le Christ est le nouvel Adam, nulle autre que la Vierge ne pouvait, dans les Évangiles, avoir l'importance de celle qui était née de la côte d'Adam : Ève. Marie, devient donc la « nouvelle Ève », qui en enfantant le Christ, rachète le Pêché originel. Tout naturellement, on met en lien la Marie de l'Annonciation à l'Ève du Jardin d'Éden sur la [Tenture de la vie de la Vierge](#) (1530, Reims, Palais du Tau). Tout les oppose : si Ève écoute le serpent, Marie prête l'oreille à l'Ange.

Marie n'a pas l'importance du Christ. Elle n'est donc pas objet d'adoration mais de vénération et l'Amour qu'elle est censée témoigner à l'humanité n'est pas l'Amour absolu de Dieu mais celui d'une Mère. Cependant, en rachetant le Pêché originel, Marie, nouvelle Ève, ouvre la voie à l'Amour de Dieu, c'est-à-dire à l'adoration, et donc à l'extase. Elle incarne un nouvel idéal féminin auquel la femme est associée dans le sacrement du mariage.



Tenture de la vie de la Vierge : l'Annonciation (détail)
 Laine et soie, 1530, H. 480 cm ; L. 510 cm
 Palais du Tau (Reims, inv. D-TAU 1972000095)



PISTE PÉDAGOGIQUE

Modèles sans défaut ou presque !

Quels rôles jouent le pouvoir des images dans la construction de l'individu ou d'un groupe ?

Les stars d'aujourd'hui, héritières des icônes d'hier :

L'exposition consacre son deuxième chapitre à la question de l'Adoration, le culte rendu à un Dieu. La figure, celle de la Vierge est dépeinte comme une mère pure et une femme vénérée, c'est un « Être divin » et un modèle parfait.

Célébrités, acteurs, chanteuses, groupes de musique... autant d'individus adorés par leurs fans, reconnus comme des êtres fantasmatiques ou intouchables. La « fan attitude », est une manifestation passionnelle de l'adolescence qui répond à des exigences d'ordre identitaire et contribue à la construction de l'individu et définit son appartenance à un groupe.

De nos jours, le mot « icône » désigne une personne d'exception dont l'image est façonnée et consacrée par les médias. La sacralisation et la démultiplication de l'image, sa diffusion et sa reconnaissance par un large groupe culturel sont autant de points communs avec les icônes d'hier. Des modes de diffusion dématérialisés, You tube, Snapchat, Twitter ou Instagram, permettent aux fans d'aimer leurs idoles et de suivre leur quotidien. Leurs existences sont proches de celle du commun des mortels et ce n'est plus l'extraordinaire qui entretient l'Adoration. Mais ce quotidien est magnifié et idéalisé dans des décors et dans un environnement somptueux inatteignable.

Situations pédagogiques :

Star comme une madone

En remontant le temps et en oubliant les moyens de communication de notre époque, imaginer comment diffuser son image pour devenir une star adulée.

Image de star, star de l'image !

Le phénomène de « starification » confère un statut d'« icône » à certains sportifs, youtubeurs, personnalités des médias ou de la télévision, mais aussi à des responsables politiques qui autrefois n'appartenaient pas au *star system*. À l'aide des moyens actuels, proposer aux élèves de devenir une célébrité médiatique !

Dans l'exposition

Giuliano di Simone da Lucca, *La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges et quatre saints*, huile sur bois, vers 1375-1400, musée du Louvre

Tenture de la vie de la Vierge, laine et soie, 1530, Palais du Tau

Résonances contemporaines

Andy Warhol, *Diptyque Marilyn*, 1962

Pierre et Gilles, *Vierge à l'enfant*, 2009

Alexandre Kosolapov, *Icone caviar*

L'annonce de la grossesse de Beyoncé par le photographe Awol Erizku's sur Instagram

Acteurs éducatifs engagés dans le projet

Arts plastiques, français, histoire, conseiller principal d'éducation

Giuliano di Simone da Lucca

La Vierge et l'Enfant entourés de quatre anges et quatre saints

Huile sur bois, vers 1375-1400, 59 x 46 cm

Musée du Louvre (Paris, MI 407)

CHAPITRE 3

PASSION

Comment s'élabore, au Moyen Âge, une nouvelle conception de la relation dans laquelle la femme devient la pièce maîtresse du jeu de l'amour ?

L'amour passionnel est, au Moyen Âge, un sujet aussi populaire dans la littérature de l'Orient musulman avec l'histoire de Leïla et Majnûn que dans les romans courtois. C'est du monde arabe que proviennent également les échecs. En Europe, la dame y remplace le vizir et devient progressivement la pièce la plus puissante du jeu.



Attribué à Haydar Qulî Naqqash (et collab.)

Majnûn dans le désert

1622-1623

Encre, gouache,

rehauts d'or sur papier

BnF, département des manuscrits

(Paris, Supplément persan 1029,

fol. 158)

La légende commence bien. Sous les Omeyyades -une dynastie qui domine le monde musulman entre 661 et 750- un jeune homme, Qays, tombe amoureux de sa cousine, **Leïla**. À priori, rien ne s'oppose à leur mariage. Mais le jeune homme écrit des poèmes où il proclame haut et fort son amour, faisant fi de la discrétion attendue des futurs conjoints. Le père de Leïla refuse alors d'accorder la main de sa fille à son prétendant. Qays est emmené par son père en pèlerinage à la Mecque afin d'être guéri de cet impossible amour, mais en vain. Il s'enfuit dans la nature, ne se nourrit plus guère et ne s'habille que de guenilles. On le surnomme dès lors le « fou » : **Majnûn**, c'est-à-dire « possédé par les démons ».

À la suite du pèlerinage à La Mecque, les parents de Qays comprennent que le seul moyen d'éviter la folie à leur fils est qu'il épouse Leïla. Les parents de la jeune fille acceptent à contrecœur à condition de vérifier par eux-mêmes que le futur époux est sain d'esprit. Lors de la rencontre, Qays ne peut s'empêcher d'embrasser le chien de Leïla ainsi que le montre une page de manuscrit attribué à Mahmud Muzahhib *Majnûn étreint le chien de Leïla*, (vers 1558-1560, Paris, musée du Louvre). La folie est avérée. C'est alors que l'amoureux éperdu cesse de fréquenter les humains. *Majnûn dans le désert* (attribué à Haydar Qulî Naqqash, 1622-1623, Paris, BnF) vit avec les animaux sauvages, en particulier les gazelles qui lui rappellent sa bien-aimée. La dernière entrevue entre les deux soupirants est illustrée par la *Visite de Laylâ à Majnûn* (École de Lucknow, vers 1770, Paris, musée Guimet). Le fou est devenu un ascète qui n'aime que l'amour et qui déclare à Leïla « Va-t-en ! Ton amour m'occupe tout entier ! Tu es de trop ! »⁵.

Les romans courtois racontent eux aussi des histoires d'amour passionnel. Ils ont été pour la plupart composés aux 12 et 13^e siècles. Ces textes étaient conçus pour être chantés devant un auditoire, la cour, dont dérive l'adjectif courtois. Ils mettent en scène des héros dont les exploits chevaleresques visent à séduire la dame aimée. L'amoureux ne peut aimer qu'une seule femme, avec constance. Il la respecte et n'assouvit son désir que si elle le souhaite. **L'amour courtois** témoigne ainsi de nouveaux rapports plus égalitaires entre l'homme et la femme. Cette dernière possède une liberté de choix qui lui avait été rarement accordée jusque-là. Ainsi, quand le concile de Latran IV en 1215 intègre le mariage parmi les sacrements, le consentement des deux époux est devenu nécessaire à l'union.

⁵A. Miquel et P.Kemp, *Majnûn et Laylâ : l'amour fou*, Paris, 1984, p. 165-166.



Valve de miroir : siège du Château d'Amour
Ivoire, 1325-1350, D. 111,3 cm
Musée du Louvre (Paris, OA 7279)

L'amour se manifeste aussi par les cadeaux offerts à la dame, telles les boîtes de miroir. Ces objets de toilette luxueux sont constitués de deux plaquettes d'ivoire qui protègent un miroir en métal poli. L'extérieur est sculpté de bas-reliefs qui narrent des épisodes de la vie courtoise comme le *Siège du Château d'amour* (1325-1350, Paris, musée du Louvre). Ce genre de scène est une métaphore de la conquête amoureuse où les chevaliers montent à l'assaut des murailles tandis que les femmes se défendent en leur jetant des fleurs. L'amour courtois est régi par des règles précises, tout comme le jeu d'échecs. Sur le vitrail *Les joueurs d'échecs* (vers 1450, Paris, musée national du Moyen-Âge), la dame manifeste sa surprise en voyant son partenaire s'emparer de la reine. Le jeu est aussi utilisé par l'Église à d'autres fins. *Les Échecs moralisés* de Jacques de Cessoles (vers 1500, Cognac, Fondation Martin Bodmer) détaillent l'organisation sociale idéale de la cité médiévale. L'ouvrage servira à l'instruction civique des jeunes aristocrates.

Ces récits témoignent d'une revalorisation de la femme dans la relation. Avec la courtoisie, l'amour devient un idéal pour lequel l'amoureux se surpasse.

Vitrail : Les joueurs d'échecs
Jaune d'argent, peinture à la grisaille
vers 1450, 54,2 x 54 cm
Musée national du Moyen-Âge (Paris, CL 23422)



PISTE PÉDAGOGIQUE

Passion performée

Comment dire l'amour ?

Vivre l'amour dans les mots :

Le chapitre 3 de l'exposition aborde les rituels de l'amour courtois. L'homme valeureux proclame à la face du monde l'amour qu'il porte à sa bien-aimée. Il chante, déclame et accomplit des exploits. La poésie lyrique ou le roman courtois, en langue vernaculaire, sont des histoires parfois très différentes de la réalité. Ces textes, récités, chantés ou lus, sont parfois accompagnés d'une danse ou de gestes. Cette célébration amoureuse engage le corps qui exécute une performance.

De nos jours, les codes amoureux changent mais ne sont pas si différents de la « fine amor », ils sont basés sur des échanges virtuels instantanés et rapides et leur forme littéraire est spécifique. L'écriture cursive et les lettres d'amour disparaissent et laissent place aux SMS, aux post ou aux publications qui permettent de transmettre des messages textuels via des applications comme Whatsapp ou Messenger. Le message a souvent une forme abrégée et phonétique parce qu'il est composé en tapant sur un minimum de touches. L'oralité d'un SMS d'amour n'existe pas mais la déclaration d'amour ou la demande en mariage ont toujours cours et se déroulent même de façon spectaculaire.

Situations pédagogiques :

Les vices et virtualités de l'Amour ou « Liker » est-ce aimer ?

Un grand nombre d'élèves sont des utilisateurs des réseaux sociaux. Ils possèdent un « profil » dans lequel ils affichent un « statut » : en couple ou célibataire. Trois caractères suffisent pour écrire « j'aime » : j'm. On peut « publier », « afficher », « liker » ou faire partie d'une « Friendzone ». Proposer une réflexion sur l'impact de l'usage des réseaux sociaux dans les manières d'aimer aujourd'hui pour prévenir de ses dangers en montrant que le contenu mis en ligne est parfois bien loin de la réalité.

J'écris/je crie ton nom « Amour » :

Dans une relation par messages interposés, on s'écrit avant même de se voir. **Jtm, Jtl, Jtdr, Jtk** sont les abréviations de : **je t'aime, je te love, je t'adore** et de **je te kiffe**. Imaginer la rédaction d'un poème d'amour en langage SMS puis sa présentation sous forme de performance.

Dans l'exposition

Vitrail : *Les joueurs d'échecs*, jaune d'argent, peinture à la grisaille, vers 1450, musée national du Moyen-Age

Tibaut, *Le Roman de la poire* : *Tristan et Iseut dans la forêt du Morois*, parchemin enluminé, vers 1250-1260, BnF, département des manuscrits

À la scène

He's a maniac de Cyril Viallon

De Shakespeare à Hugo, medley de textes classiques sur l'amour

Igen, Compagnie Aben Dans

Résonances contemporaines

Aragon, *Le Fou d'Elsa*, 1963

Barbara, *Ma plus belle histoire d'Amour*, 1967

Jean Ferrat, *La femme est l'avenir de l'homme*, 1975

Rebecca Horn, *Amore continental*, 2008

Wes Anderson, *Moonrise Kingdom*, 2012

Hozier, *Take me to church*, 2013

Acteurs éducatifs engagés dans le projet

Français, arts plastiques, associations



Tibaut

*Le Roman de la poire :
Tristan et Iseult dans la
forêt du Morois*

Parchemin enluminé

Vers 1250-1260

23 x 13,5 cm

BnF département des
manuscrits (Paris, français
2186(f.5v^o))

CHAPITRE 4

RELATION

Qu'est-ce que la galanterie et en quoi ses codes témoignent-ils d'une vision plus équilibrée des rapports entre les amoureux ?

Le « Roman de la Rose » (1230-1280) célébrait l'amour courtois. Le rêve du narrateur s'y déroule dans un verger à la recherche de cette fleur, symbole de l'amante. La quête de l'amour se poursuit et donne naissance à la galanterie au début du 17^e siècle.

Le verbe *galer* signifiait en ancien français « prendre du bon temps ». Son participe, pris comme adjectif, qualifie au 17^e siècle un homme qui plaît en société par sa finesse d'esprit, son élégance et ses manières distinguées. C'est alors un *galant homme* mais si l'adjectif est placé après le nom, ce plus n'est qu'un vil séducteur. **La galanterie définit des rapports idéaux entre les sexes** où les qualités d'esprit et la distinction prennent le pas sur la naissance noble et les talents guerriers. Cette nouvelle forme de sociabilité émerge sous Louis XIII et s'impose dès les débuts du règne de Louis XIV. Le monarque favorise l'esthétique galante qui permet d'instaurer une vie sociale harmonieuse dans une cour préoccupée des jeux de l'amour à l'instar de son jeune souverain. La galanterie est une manière de vivre qui se pratique chez les courtisans mais aussi dans les salons, c'est-à-dire dans l'aristocratie parisienne.



D'après Daniel Rabel

Céladon se jetant dans les flots du Lignon

Faïence à décor de grand feu

Vers 1650-1660, D. 51,5 cm

Musée de la faïence (Nevers, NF 224

et NF 228)

La thématique amoureuse de la galanterie tire ses origines d'un roman pastoral⁶, *L'Astrée* (1607, Paris, BnF), héritier de la courtoisie médiévale. Son auteur, Honoré d'Urfé y raconte comment le berger Céladon s'éprend d'une bergère, Astrée, dans la Gaule des druides. Les deux personnages sont mis en scène dans la plaine du Forez où coule le Lignon, comme on le voit sur l'estampe de Melchior Tavernier, *Les figures de l'Astrée* de M. d'Urfé (1632, Paris, BnF). Lorsqu'Astrée chasse son amant qu'elle croit infidèle, celui-ci saute dans les eaux du fleuve. Cette scène orne des assiettes de faïence, *Céladon se jetant dans les flots du Lignon* (d'après Daniel Rabel, vers 1650-1660, Nevers, musée de la faïence). De tels objets prouvent la popularité du roman que Madeleine de Scudéry, l'auteur de *Clélie*, admire. Cet ouvrage dépeint la société galante. La *Carte du pays de Tendre* (François Chauveau, 1654, Paris, BnF) qui y est insérée est une représentation topographique et allégorique de la rencontre amoureuse. Outre Mademoiselle de Scudéry, d'autres femmes contribuent à cette révolution galante et en sont partie prenante. Ainsi de Madame de La Fayette qui rédige *La Princesse de Clèves* (Paris, BnF) en 1678.

L'idéal galant se diffuse donc à travers la littérature, les fêtes royales, le théâtre, l'opéra naissant, la musique, la peinture. Les arts décoratifs s'emparent à leur tour de thèmes célébrant cette nouvelle conception des relations amoureuses. Les arts sont, d'une part, le foyer où s'est modelée l'éthique galante et ils en sont, d'autre part, le moyen de diffusion. Grâce à cela, les nouveaux comportements inspirés des modèles aristocratiques vont se propager dans des milieux de plus en plus variés en France ainsi que dans les cours européennes.

⁶La pastorale est un genre littéraire qui s'exprime en prose comme en vers et qui met en scène les amours de bergers de fantaisie dans une nature idyllique.

⁷Sur ce sujet, voir le dossier pédagogique de l'exposition « Dansez, embrassez qui vous voudrez » qui s'est déroulée du 5 décembre 2015 au 29 février 2016

En 1717, le peintre Antoine Watteau présente *Le pèlerinage à l'île de Cythère* à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Celle-ci, faute de pouvoir classer l'œuvre dans une catégorie existante, en crée une nouvelle qu'elle dénomme « fête galante »⁷. Les gravures des peintures de Watteau, Boucher et Pater fournissent des sujets aux fabricants de porcelaine qui mettent en scène des situations propres à stimuler l'imagination du spectateur. La manufacture de porcelaine de Meissen, en Saxe, est la première à produire de petites figurines en porcelaine peinte pour décorer la table. Le sculpteur Joachim Kändler (1706-1775) a contribué pour beaucoup à la renommée de cette entreprise. Pour les *Amoureux à la cage* (1736, Sèvres, Cité de la céramique), il modèle une jeune femme en train d'embrasser passionnément son amant qui a la main posée sur une cage vide, symbole de la virginité envolée de la belle. Avec *Colombine et Pantalon* (vers 1735-1766, Sèvres, Cité de la céramique), le même artiste présente la donzelle tirant de la main gauche la barbe de ce « vieux barbon » de Pantalon et tenant dans la main droite un masque, signe de sa duplicité.

Ces délicates porcelaines sont représentatives du rôle actif que la femme prend dorénavant dans les rapports amoureux et, au-delà, dans la société du temps où sa puissance dans la société se rapproche de celle de l'homme.



Johan Joachim Kaendler, *Amoureux à la cage*
Porcelaine dure, 1736, Cité de la céramique (Sèvres, MNC26279)

PISTE PÉDAGOGIQUE

Aimer de la même manière

Comment construire une relation amoureuse dans le respect de l'autre ?

Vivre à l'unisson :

Le chapitre 4 de l'exposition montre comment l'expression de l'amour n'est plus unilatérale et la formation du couple un choix mutuel basé sur l'échange. La relation entre galants et galantes se construit de façon plus équilibrée au travers des codes de la galanterie. Des romans ou des représentations figurées racontent les moult péripéties des étapes amoureuses dans lesquelles la femme se veut l'égale de l'homme. Comme les hommes, les femmes écrivent et racontent l'attention, le respect et l'amour que leur portent les hommes.

Aujourd'hui, l'amour se construit encore progressivement avec des déclarations peut-être moins grandiloquentes mais au-delà des mots, des preuves d'amour sont attendues : déclaration d'amour ou demande en mariage spectaculaires. L'éducation au « vivre ensemble » est marquée par le respect et la réciprocité.

Situations pédagogiques :

Mon territoire d'Amour ou Amour à la carte !

Madeleine de Scudéry publie *La Carte de Tendre* dans laquelle on peut suivre différents itinéraires amoureux. Dans ce monde, les lieux imaginaires sont les états et les étapes de la relation amoureuse. Proposer aux élèves de réaliser la carte de leur territoire d'amour idéal ou vécu. En confrontant les productions, ouvrir le débat sur les « règles » du respect mutuel dans le cadre d'une relation amoureuse.

Le respect minute !

Des porcelaines de table dépeignent des situations illustrant l'ensemble des règles officielles qui régissent les scènes galantes et que les spectateurs se plaisent à décoder ou à interpréter. Donner aux élèves des scénarios qui relatent des événements irrespectueux. Demander de réaliser un tableau vivant proposant une solution au problème puis faire deviner et interpréter les situations par les autres élèves.

Dans l'exposition

François Chauveau, *Carte du pays de Tendre*, d'après Clélie, de Madeleine de Scudéry, gravure sur cuivre, 1654, BnF
Melchior Tavernier, *Les figures de L'Astrée* de M. d'Urfé, Estampe, 1632, BnF
Johan Joachim Kaendler, *Amoureux à la cage*, porcelaine dure, 1736, Cité de la céramique

À la scène

Robyn Orlyn
La Mécanique du cœur de Mathias Malzieu et Stéphane Berla

Résonances contemporaines

Verlaine, *Fêtes galantes*, 1869
Jean Renoir, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1959
Lucienne Boyer, *Parlez-moi d'amour*, 1930
Les performances de Marina et Ulay
Abramovic de 1975 à 1988



Carte du pays de Tendre, d'après Clélie, de Madeleine de Scudéry (détail) 1654, BnF (Paris, Rés.Y2-1496)

Acteurs éducatifs engagés dans le projet

Français, arts plastiques, associations

CHAPITRE 5

PLAISIR



François Boucher, *L'Odalisque*
Huile sur toile, 1743, 53 x 62,5 cm, Musée des Beaux-Arts (Reims, MNR 61)

« Je le répète, amusez-vous ; mais n'aimez point ; ne vous embarrassez pas davantage de l'être : ce n'est pas de s'éténuer en lamentations, en soupirs, en œillades, en billets doux qu'il faut ; c'est de foutre, c'est de multiplier et de changer souvent ses fouteurs (...) ».

Sade, *La philosophie dans le boudoir*, 1795

Accompagnée par les idées des Lumières, la seconde moitié du 18^e siècle voit fleurir une conception nouvelle de la notion de **libertinage** : si au 17^e siècle le terme renvoie à une liberté de pensée et à l'incroyance de certains individus, il désigne au siècle suivant la recherche des plaisirs charnels. Porté par des auteurs comme Sade, le libertinage concerne les catégories les plus aisées de la société, dès l'époque de Louis XV. C'est sous le règne de ce monarque bon vivant et adepte des plaisirs que cette utopie d'un nouveau style de vie fondé sur la recherche du plaisir s'invite dans les arts et la littérature en France. Cette littérature licencieuse se diffuse dans des ouvrages de petits formats, facilement dissimulables, et illustrés de scènes érotiques, obscènes ou pornographiques. Le caractère indécent de ces ouvrages explique qu'ils furent proscrits et pour certains conservés dans les enfers⁸ des grandes bibliothèques. Le libertinage gagne la sphère artistique où, en jouant des effets de voilé et de dévoilé, les artistes mettent en scène différents personnages dans des compositions reposant sur l'idée de **voyeurisme**.

Donnant à voir toute l'étendue des plaisirs recherchés par la philosophie des libertins, ce chapitre ne saurait s'adresser qu'à un public adulte et averti.

⁸Sections de bibliothèque non accessible au public, regroupant des ouvrages considérés comme immoraux ou licencieux.

CHAPITRE 6

FUSION

De quelles façons les arts et la société du 19^e siècle revalorisent-ils le sentiment amoureux ?



Antonio Canova, *Psyché et l'Amour*
Vers 1797, marbre, 145,1 x 63 cm, Musée du Louvre (Paris, M.R. 1776)

Le libertinage du 18^e siècle relevait de la passion érotique en dehors des liens du mariage. À la fin de ce siècle, le désir sexuel, l'affection et l'attachement commencent à se rejoindre au sein du couple.

Julie ou La Nouvelle Héloïse, le roman que Jean-Jacques Rousseau publie en 1761, marque un tournant. Ce roman épistolaire qui a connu un succès retentissant, accorde de la place à la fois aux émois du cœur et aux plaisirs de la chair. En 1788, *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre raconte l'idylle de deux adolescents qui, après avoir été élevés ensemble dans une île paradisiaque, découvrent peu à peu l'amour. Avec ces romans qui mettent en avant les états d'âme des personnages, la vie affective est considérée comme une composante essentielle de l'existence. **L'expression des sentiments personnels** devient l'une des caractéristiques du romantisme qui s'épanouit au cours de la première moitié du 19^e siècle. L'amour est alors pensé comme une fusion des esprits et des corps, fusion charnelle qui se traduit par le baiser, fusion spirituelle qui ne s'avère parfois possible que dans la mort.

Grâce à la bienveillance des dieux, l'histoire de Psyché se termine heureusement. La belle s'était éprise du dieu Amour qui lui avait défendu de voir son visage. Psyché transgresse cet interdit et doit ensuite surmonter de multiples épreuves. Finalement les dieux accordent la main d'Amour à Psyché qui, de ce fait, gagne l'immortalité en devenant déesse. Canova modèle *Psyché et l'Amour* (vers 1797, Paris, musée du Louvre) dans le marbre. Les deux amants regardent le papillon, en grec *Psukhê*, mot qui signifie également l'âme. Cependant, bien des histoires d'amour finissent mal. Rodin lisait et appréciait Shakespeare. Il a

enlacé les corps de *Roméo et Juliette* (Aix-les-Bains, musée Faure) dans un voluptueux baiser. Ce sont les derniers instants des amants tragiques qu'Eugène Delacroix et Joseph Wright of Derby ont choisi de représenter sur des œuvres intitulées l'une et l'autre *Roméo et Juliette devant le tombeau des Capulets*. Sur l'œuvre du premier, le jeune Montaigu étreint une dernière fois la femme qu'il aime (Paris, musée national Eugène Delacroix). Sur la toile du second, Juliette, revenue de son évanouissement, découvre le corps mort de son défunt amant (Derby Museum and Art Gallery). La mort est imminente aussi sur la petite terre cuite, *Paul soutenant Virginie* (1862, Valenciennes, musée des Beaux-Arts) façonnée par Jean-Baptiste Carpeaux. Le sculpteur opte pour le moment poignant où Paul tente vainement de sauver son aimée après le naufrage du navire sur lequel elle revenait vers son île natale.



Eugène Delacroix
Roméo et Juliette devant le tombeau des Capulets
 Huile sur papier
 Musée national Eugène Delacroix
 (Paris, inv. MD2008-3)

La Genèse affirme, qu'à l'origine, n'existaient que des êtres uniques réunissant les deux sexes. Le *Banquet* de Platon dit la même chose en ajoutant que ces entités pouvaient aussi être homme/homme ou femme/femme. L'amour serait alors la quête de cette moitié initiale perdue. La nouveauté au 19^e siècle sera de considérer que la recherche de cette fusion peut s'opérer dans le cadre du **mariage**. Le but du voyage de noces durant la lune de miel rentre dans les habitudes à cette époque. Il permet aux époux de faire intimement connaissance. Ceci d'autant plus que la virginité de l'épousée doit être conservée jusqu'à la cérémonie. C'est pourquoi la couleur blanche de la robe de la mariée s'impose au même moment.

Cette nouvelle vision de l'amour au sein du mariage se diffuse peu à peu dans de larges couches de la société ainsi qu'en attestent l'usage croissant de la robe immaculée ou les images d'Épinal. *L'exemple de fidélité et d'amour de Pyrame et Thisbé* (1822-1823, Marseille, MuCEM), tiré des *Métamorphoses* d'Ovide, connaît un grand succès. L'estampe est accompagnée de son bois d'impression. L'histoire dramatique des deux héros y est narrée en six tableaux. Cette image montre que la fidélité va de pair avec le grand amour. Offerte aux jeunes mariés, elle est un exemple à suivre tout comme l'est l'amour à mort de Paul et Virginie représenté sur un autre support lui aussi largement diffusé : la lanterne magique⁹. Les *Plaques de lanterne magique : La mort de Virginie* (Marseille, MuCEM) illustrent les principaux moments de la romance par des dessins naïfs.

Les figures de l'amour romantique se sont propagées dans l'ensemble de la société, prouvant ainsi qu'amour et mariage sont devenus indissociables dans les idéaux du 19^e siècle.

⁹Cet appareil permet de projeter en grand format à travers un objectif de petites images peintes sur des plaques de verre et éclairées par une source lumineuse.

Jean Broc

La mort d'Hyacinthe

Huile sur toile

1801

175 x 120 cm

Musée Sainte-Croix (Poitiers, 899.3.1)



PISTE PÉDAGOGIQUE

Ne faire qu'un

L'Amour peut-il durer ?

De la love story à l'engagement des sentiments :

Le chapitre 6 montre la mise en exergue du sentiment amoureux avec le romantisme. L'exaltation des sentiments et l'expression de la passion partagée font naître « l'Amour fou ». La fusion est totale, peu importe le sexe de l'aimé-e. L'intensité et la profondeur des sentiments ont parfois des conséquences désastreuses. Certaines histoires d'amour impossibles prennent des allures de tragédie, chacun voit dans l'autre un idéal et rien ne pourra les séparer, même la mort.

À partir de l'adolescence, l'histoire d'amour est une étape de la construction de soi : la quête d'un être idéal, complémentaire et souvent idéalisé. Pourtant à l'heure où il existe des méthodes de recherche pour trouver l'amour, des « rencontres expresses », des Speed Dating, difficile de croire à la Love Story. Cependant, l'histoire d'amour est une manière de s'émanciper car les sentiments trouvent une existence dans la relation à l'autre et permettent de s'affirmer.

Situations pédagogiques :

Se prothésier des dangers de l'amour :

Le corps est le récepteur de toutes les émotions : le désir, la haine, l'attraction, la répulsion... autant de sentiments contradictoires qui font naître les histoires d'Amour. Proposer de se mettre hors de danger en concevant une prothèse pour le corps qui protège de l'intensité, de la tension ...

La place aux sentiments !

Imaginer un lieu, un monument ou un dispositif artistique pour célébrer les états amoureux : la fusion, la séparation, la compassion ou l'agressivité... Traiter une gamme étendue de sentiments.

Dans l'exposition

Anne-Louis Girodet, *Atala au tombeau*, huile sur toile, 1813, musée Girodet

Jean Broc, *La mort d'Hyacinthe*, huile sur toile, 1801, musée Sainte-Croix

Eugène Delacroix, *George Sand habillée en homme*, huile sur bois, 1834, musée national Eugène Delacroix

Auguste Rodin, *Roméo et Juliette*, bronze, musée

Faure, Aix-les-Bains

À la scène

Quelque chose, Bernadette Gruson

Les Liaisons dangereuses, film de Stephen Frears

Résonances contemporaines

George Brassens, *Non demande en mariage*, 1967

Lou Reed, *Romeo had Juliet*, 1989

Hozier, *Take me to church*, 2013

Acteurs éducatifs engagés dans le projet

Français, arts plastiques, planning familial

Eugène Delacroix, *George Sand habillée en homme*
Huile sur bois, 1834, 26 x 21,5 cm, Musée national Eugène Delacroix (Paris, MD2016-1)





CONCLUSION

« Comme un garçon » ?

Dans l'Antiquité, la femme est une ensorceleuse créature à laquelle il est impossible de résister. Il se trouve toujours un homme qui succombe à son charme et c'est alors que commencent les tourments de l'humanité. Les plaisirs charnels sont dès lors associés à la faute originelle. Le premier espoir de salut pour la femme viendra de la Vierge qui a conçu sans avoir été déflorée. À partir du 12^e siècle, l'amour courtois montre que l'amoureux peut tirer le meilleur de lui-même pour honorer et conquérir la dame de ses pensées. Au fur et à mesure que les femmes acquièrent une place grandissante dans la société, elles deviennent des partenaires à part presque égale de leurs galants au 17^e siècle. Si amour et mariage étaient jusque-là dissociés, il devient important que les conjoints trouvent dorénavant le plaisir dans les bras l'un de l'autre. Cette relation fusionnelle ne donne pas pour autant les mêmes libertés à l'épouse qu'à l'époux. Il faut attendre le 20^e siècle et plus précisément la génération du baby-boom pour que l'égalité des droits soit enfin acquise. La possibilité d'avoir un emploi sans l'accord du mari, la légalisation de la contraception et de l'IVG, la reconnaissance de l'autorité parentale en lieu et place de l'autorité paternelle sont les étapes marquantes de ce cheminement vers l'égalité. En 1982, la dépénalisation de l'homosexualité accorde enfin la même liberté à tous les couples d'amoureux, qu'ils soient de même sexe ou pas. La relation amoureuse reflète ces mutations sociales. Elle met maintenant face à face deux sujets et non plus un individu face à l'objet de son désir. Les rapports sexuels, autrefois tolérés seulement pour procréer, sont aujourd'hui vécus en toute liberté pour les hétérosexuel(le) s comme pour les homosexuel(le)s. Dans les mentalités, cette émancipation ne s'établit pas pour autant de manière symétrique pour les hommes et les femmes. Une femme respectable ne se donne que rarement alors que le donjuanisme reste une preuve de virilité. La sexualité féminine s'épanouit dans un cadre sentimental tandis que celle des hommes est parfois éloignée de tout sentiment. L'attitude de Niki de Saint-Phalle est emblématique de cet état d'esprit. Ses énormes Nanas colorées et dodues respirent la fantaisie et la liberté d'une artiste soucieuse de s'émanciper des conventions. Les lettres-dessins qu'elle envoie à Jean Tinguely disent l'attachement profond qu'elle éprouve pour lui : *You are my love for ever, My love why did you go away ?* (1968, Nice, Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain) lui écrit-elle.

Niki de Saint-Phalle

You are my love forever and ever and ever

Sérigraphie

1968

H. 40 cm ; L. 60 cm

Musée d'Art Moderne et d'Art
Contemporain, Nice (2001.13.67)

École de Lucknow

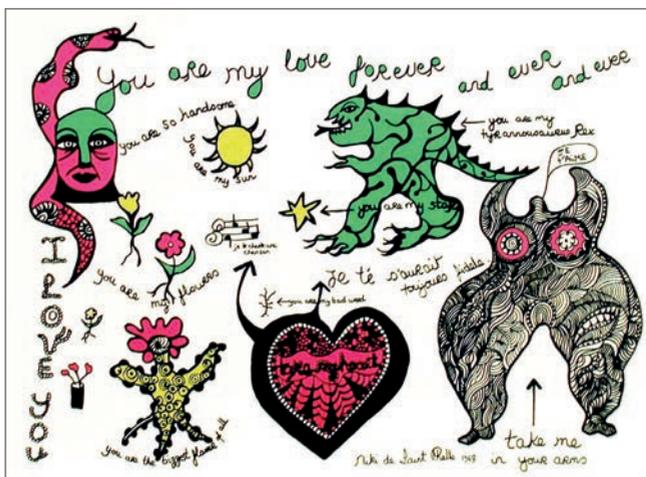
Visite de Laylâ à Majnûn

Vers 1770

Peinture sur papier

23,8 x 33 cm

Musée Guimet (Paris, MA 12698)



LOUVRE

Lens

AMOUR

26 SEPT 2018 - 21 JANV 2019

▪ EXPOSITION ▪

#expoAmour

Toute la programmation sur louvrelens.fr

