

The background is a detailed architectural drawing of a classical facade. It features a central section with a laughing face wearing a crown, flanked by a circular medallion containing a lion's head. Below these are decorative moldings, including a row of acanthus leaves and a series of arched niches. The drawing is rendered in a fine-line, etched style.

Dossier pédagogique

**FEMMES, FÉMINITÉ,
FÉMINISME**

**FONDATION
BEMBERG**
HÔTEL D'ASSÉZAT

SOMMAIRE

PROCOLE DE VISITE	3
INTRODUCTION	5
1 - REPRÉSENTATIONS DES FEMMES DANS L'ART UNE IDENTITÉ FÉMININE À TRAVERS DIVERS VISAGES	6
• Idéal féminin - la mère, la déesse, la muse	
• La femme objet de désir - désir provoqué, désir offert	
2 - FEMMES ARTISTES DANS LA COLLECTION DE LA FONDATION BEMBERG	12
• Suzanne Decourt (émail), Rosalba Carriera, Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Sarah Bernhardt (autoportrait)	
3 - LES CONTRIBUTIONS FÉMININES PAR ET POUR L'ART L'EXEMPLE DE LA RENAISSANCE EN FRANCE	19
• Femme au pouvoir, femme de pouvoir	
4 - PLAN DES SALLES	22
5 - BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE SÉLECTIVE	24

Ce dossier prend pour appui le programme d'enseignement de spécialité histoire des arts au lycée autour du sujet objets et enjeux de l'histoire des arts : femmes, féminité, féminisme.



VENIR AVEC SA CLASSE

RÉSERVATION

Les groupes scolaires sont accueillis **les mercredis, jeudis et vendredis de 10h à 18h** (dernier créneau de visite à 16h). Les activités proposées par le Service des Publics de la Fondation Bemberg se font uniquement sur réservation.

Les demandes doivent être faites au minimum **3 semaines** avant la venue du groupe à l'adresse suivante : publics@fondation-bemberg.fr.

AVANT LA VISITE

La visite de la Fondation doit être préparée tant avec les élèves qu'avec les accompagnants.

Les enseignants sont encouragés à sensibiliser les élèves sur ce qu'est un musée : un espace de découverte et de curiosité mais aussi un lieu dédié à la conservation d'œuvres d'art et soumis à des règles. Nous vous invitons à prendre connaissance du [règlement intérieur de visite](#).

ARRIVÉE À LA FONDATION

Les élèves sont sous la responsabilité de l'enseignant et des accompagnateurs qui les encadrent tout au long de la visite et qui s'engagent à faire respecter le règlement. **Nous conseillons aux classes d'arriver 10 minutes en avance.**

À l'arrivée à l'Hôtel d'Assézat, la classe doit patienter dans la cour ou sous la loggia (seulement en cas d'intempéries). Les éventuels moments d'attente dans les espaces extérieurs ou intérieurs du musée doivent s'effectuer dans le calme. L'enseignant responsable se présente à l'accueil du musée afin de régler les points administratifs.

L'enseignant ainsi qu'un des membres du Service des Publics de la Fondation rejoignent ensuite la classe et donnent les premières consignes avant de se rendre dans la salle pédagogique du musée où élèves et accompagnants pourront déposer leurs affaires (les sacs à dos, cartables, sacs encombrants des enfants et des adultes ne sont pas autorisés dans les salles) avant le départ en visite selon la formule choisie.

Visite découverte en semi-médiation (à partir de janvier 2025)

La Fondation Bemberg propose des visites découvertes en semi-médiation avec conférenciers à partir du 3^e cycle.

Un accompagnant pour 16 élèves.

Classe séparée en 2 groupes.

Un groupe suivra le médiateur de la Fondation (45 mn) pendant que l'autre, accompagné de l'enseignant, suivra un parcours en se référant au **manuel de semi-médiation** (45 mn).

Puis inversement entre les deux groupes.

Une fois la visite découverte terminée, les classes ne peuvent entreprendre une visite libre.

Visite libre en autonomie

Les visites en autonomie sont ouvertes aux classes allant du 2^e cycle à l'enseignement universitaire.

Un accompagnant pour 8 élèves jusqu'au 2^e cycle puis un accompagnant pour 16 élèves à partir du 3^e cycle.

Classe séparée en 2 groupes.

Les groupes se répartissent entre l'enseignant et les accompagnants et suivent un parcours défini par l'enseignant en s'appuyant sur les **dossiers pédagogiques** disponibles sur les ressources en ligne de la Fondation.

Les classes en autonomie disposent d'un créneau de deux heures, de leur arrivée jusqu'à leur départ, pour mener leur visite.

DANS LES ESPACES D'EXPOSITION

Tous les groupes sont soumis aux bonnes règles de conduite et aux consignes de visite mentionnées dans le règlement de visite.

Un comportement irrespectueux à l'égard du médiateur ou de tout membre du personnel de la Fondation pourra justifier l'arrêt de l'activité, quelle qu'elle soit.

Il est rappelé aux élèves et aux enseignants les règles suivantes :

- N'utiliser que des crayons à papier dans les salles d'exposition,
- Ne pas toucher les œuvres pour les préserver, et ne pas les désigner avec un objet risquant de les endommager,
- Garder une distance raisonnable entre soi et l'œuvre, son socle, sa vitrine et son cadre,
- Faire attention aux autres visiteurs,
- Respecter le parcours et la durée de la visite,
- Marcher et parler doucement dans les espaces du musée.

NOUS VOUS SOUHAITONS UNE TRÈS BONNE VISITE !





FEMMES, FÉMINITÉ, FÉMINISME

La figure féminine est un thème omniprésent dans l'art, souvent représentée comme muse, symbole, ou image idéalisée, incarnant tour à tour la sensualité, la maternité, ou des figures allégoriques. Le sujet féminin prend dans les œuvres des rôles et des formes multiples, que ce soit comme source d'inspiration ou comme vecteur de messages politiques, religieux, ou sociaux. Cependant, cette présence contraste fortement avec la faible visibilité des femmes en tant que créatrices, malgré leur contribution artistique avérée depuis l'Antiquité, comme le mentionne Plin l'ancien : *Pinxeres et mulieres, Les femmes aussi ont peint.*

Ce dossier tente d'aborder cette question à travers différentes époques au regard des collections de la Fondation Bemberg. Il permet de redécouvrir des créatrices qui sont restées dans l'ombre, souvent anonymisées ou associées au nom d'un homme : maître, époux, ou collaborateur, mais aussi quelques exceptions. Il permet de mettre en avant un corpus non négligeable de femmes artistes présentes dans la Fondation alors qu'elles ne représentent que 4 % des œuvres conservées dans les collections des musées.

Enfin il sera aussi question d'aborder les contributions féminines dans les arts, pas seulement en tant qu'artistes, mais également en tant que collectionneuses et mécènes pendant la période de la Renaissance en France.

Ce regard renouvelé permet de mieux comprendre l'importance de leurs rôles multiples et de leur influence durable sur la culture et dans l'histoire de l'art.

OBJECTIFS

- ◆ Enrichir les références iconographiques en explorant les récurrences et les variantes du sujet féminin,
- ◆ Interpréter les représentations par une analyse contextualisée,
- ◆ Identifier différentes femmes artistes dans les collections de la Fondation Bemberg,
- ◆ Questionner dans leur contexte leur lien aux sujets traités et aux techniques employées,
- ◆ Étendre les connaissances aux rôles importants des femmes dans la culture et l'histoire de l'art.

POUR ALLER PLUS LOIN

- ◆ Faire des liens avec d'autres sujets iconographiques,
- ◆ Compléter le corpus évoqué en le mettant en relation avec des artistes contemporaines qui s'emparent du sujet de la féminité pour le remettre en question ou le déconstruire,
- ◆ Étudier l'évolution du droit des femmes pour en observer les avancées et les lacunes, hier comme aujourd'hui et ici comme ailleurs,
- ◆ Évoquer la notion de gender studies et ses conséquences dans la perception de nos sociétés contemporaines.

1 - REPRÉSENTATIONS DES FEMMES DANS L'ART

UNE IDENTITÉ FÉMININE À TRAVERS DIVERS VISAGES

L'IDÉAL FÉMININ : LA MÈRE

L'art occidental est dominé par la figure de la Vierge Marie qui fournit un véritable modèle aux femmes en incarnant la mère et l'épouse idéale. Elle prend une place prépondérante dans la peinture et la sculpture à partir du Moyen Âge, atteignant son apogée durant la Renaissance. Cette figure féminine représentant la Vierge Marie incarne la protection, la douceur et la dévotion. Le sujet de la Vierge à l'enfant est le thème le plus représenté dans tout l'art chrétien et connaîtra bien des évolutions et des variantes selon les périodes et les régions.



Vittore Carpaccio, *Vierge à l'enfant*, vers 1485-1490 | Huile sur bois (salle 1)

Simple en apparence, ce thème compte en réalité d'innombrables variantes iconographiques. Pourtant, sa signification essentielle demeure l'annonce de la future passion du Christ. Mère et fils sont bien souvent empreints de tristesse car ils sont conscients du futur sacrifice du Christ dans le but de la rédemption de l'Homme. Il arrive que le Christ soit représenté dans un sommeil profond, (métaphoriquement un sommeil de mort) et parfois enveloppé d'un linge blanc pour évoquer son linceul comme dans la Vierge à l'Enfant de la Fondation Bemberg. La présence de l'oiseau fermement tenu dans la main du Christ peut aussi renvoyer aux moineaux d'argile auxquels celui-ci aurait insufflé la vie dans son enfance, selon l'évangile apocryphe de Thomas l'Israélite.

Le livre posé sur la balustrade fait allusion à l'éducation du Christ, la Vierge est par ailleurs souvent représentée un livre à la main. La main droite de la Vierge, retenant la tête du Christ dans un acte de tendresse, nous indique également par la position du doigt, pointé vers le ciel, l'origine céleste et divine de l'Enfant Jésus. Une autre variante de ce thème se trouve dans les collections de la Fondation Bemberg et présente la Vierge sur un trône allaitant l'Enfant Jésus dans une œuvre attribuée à Adriaen Isenbrandt (1^{ère} moitié du 16^e siècle). Appelée Vierge du lait, Vierge allaitante (*Virgo lactans*) ou encore Vierge nourricière, cette iconographie est très répandue dans l'ensemble du monde chrétien.

Les martyres, en offrant leur vie pour leur foi, témoignent d'une profonde sainteté et suivent le modèle de pureté, de courage et de fidélité à Dieu qu'incarne la Vierge Marie. Par leur sacrifice dévotionnel, elles manifestent la puissance de la foi et de l'amour divin.



Adriaen Isenbrandt, *La Vierge à l'enfant assis sur un dossier*, 1^{ère} moitié du 16^e siècle | Huile sur bois (salle 5)

Vittore Carpaccio (1465-1525) est un peintre vénitien de la Renaissance, célèbre pour ses vastes fresques et tableaux narratifs. Il se distingue par son attention méticuleuse aux détails et à la lumière. Ses œuvres majeures incluent les scènes de la Légende de Sainte Ursule, ainsi que de nombreux cycles de peintures réalisés à la demande de différentes scuole (ces « écoles » sont des confraternités consacrées à la charité. Les plus importantes commandèrent de nombreux décors et œuvres aux plus grands maîtres de l'époque pour enrichir leurs institutions). Il propose ici une œuvre conçue pour la dévotion privée, répondant à l'encouragement de l'époque pour la méditation spirituelle au sein des foyers.

L'IDÉAL FÉMININ : LA DÉESSE

Personnages mythologiques, les déesses incarnent des forces naturelles, des vertus ou des pouvoirs divins, comme la fertilité, la sagesse, la beauté ou la guerre. Dans la mythologie gréco-romaine qui devient l'une des plus importantes sources d'inspiration pour les artistes occidentaux à partir de la Renaissance, les déesses arborent une apparence humaine et sont souvent représentées sous les traits de femmes aux proportions idéales, prétexte selon les époques au traitement de la nudité et obéissant à des canons de représentation (du grec *kanōn*, signifiant à la fois l'ordre et la règle).

Aussi, Vénus (Aphrodite chez les Grecs), déesse de la beauté et de l'amour, se prête-t-elle à un traitement esthétique particulier, souvent sensuel, véhiculant un stéréotype du corps féminin, tout à la fois lascif et idéalement proportionné. Ce canon esthétique connaîtra autant de changements que de résurgences d'un style à l'autre et au fil des époques créant les variantes d'un archétype féminin plus global.



Anonyme, Italie, Venise, *Vénus marine*,
16^e siècle | Bronze (salle 1)

Mariée à Vulcain, dieu de la forge et symbole de la laideur et de la brutalité, Vénus, déesse de la beauté et de l'amour est aussi l'amante de Mars, dieu de la guerre, dont elle adoucit le tempérament belliqueux. Ces contrefigures qui illustrent un univers d'oppositions et de contrastes, témoignent surtout d'une harmonie philosophique où chaque notion trouve son sens dans son contraire : la beauté face à la laideur, la douceur opposée à la violence, l'amour en dialogue avec la haine, ou encore la paix tempérant la guerre.

Les attributs de la déesse incluent le coquillage, le miroir, la rose ou la pomme, en référence au Jugement de Pâris. La présence du dauphin évoque ici sa naissance dans les flots, tel qu'Hésiode la narre dans le grand récit de la genèse des dieux, la *Théogonie* (154–210), et fait donc allusion à l'iconographie de Vénus dite anadyomène, soit « sortie des eaux » en grec. Réalisée au 16^e siècle par un atelier vénitien, cité maritime par excellence, cette œuvre incarne le style distinctif de la région, célèbre pour ses petits bronzes à thème mythologique.

Le type de la « Vénus Marine » utilise les codes de la statuaire antique, comme le *contrapposto* et le chiasme, pour créer une illusion de mouvement. Le succès de ce modèle de statuette en bronze tient aussi à sa finesse et à son format réduit qui se prêtait à l'admiration des amateurs d'art et premiers collectionneurs à l'époque.

L'IDÉAL FÉMININ : LA MUSE

Dans la mythologie grecque, les neuf Muses sont les filles de Zeus et Mnémosyne, déesse de la mémoire. Compagnes d'Apollon, elles sont les déesses inspiratrices des arts et des sciences. Chaque Muse présidait une discipline spécifique comme la poésie, la musique ou l'histoire.

Au fil du temps, le terme a évolué pour désigner une personne, souvent une femme, qui inspire la créativité d'un artiste. Dans la culture contemporaine, une « muse » peut être une source d'inspiration plus large, que ce soit pour l'art, la mode ou d'autres domaines créatifs.

Giovanni Boldini, *Élégante à la robe bleue*, avant 1914 | Huile sur toile



(non exposé)

Comme de nombreux autres artistes de son temps, tels que James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) ou encore John Singer Sargent (1856-1925), les œuvres de Giovanni Boldini représentant des figures féminines participent à la création et à la diffusion d'un archétype féminin célébrant les femmes élégantes, aux tailles fines et aux lignes serpentine, correspondant au canon de l'époque (chaque période ayant son propre idéal de beauté qui évolue au fil des siècles et est véhiculé par les arts, en particulier la peinture). En effet, les œuvres de l'artiste telles que *Élégante à la robe bleue* s'insèrent pleinement dans la conception sociale d'un idéal féminin, porté par le regard masculin mais également suivi par les femmes qui souhaitent alors s'y conformer. Boldini choisit parfois lui-même les tenues portées par ses modèles influant via sa peinture la vogue de l'époque pour certains couturiers comme Paul Poiret.

Né en 1842 à Ferrare, Giovanni Boldini est un artiste majeur de la Belle Époque. Sa production est principalement composée de portraits féminins et de scènes de genre. En janvier 1901, il est consacré « peintre de la femme » par la revue « Les modes ». En effet, qu'elles soient modèles, mécènes ou collectionneuses, ce sont en grande partie des femmes qui permettent à l'artiste de se frayer un chemin vers la gloire. Parmi celles-ci, il est possible de citer Luisa Casati, mécène et collectionneuse, peinte à de nombreuses reprises par l'artiste, ainsi que la comtesse Gabrielle de Rasty qui introduit l'artiste dans les cercles de la haute société parisienne au sein de laquelle lui sont alors passées de nombreuses commandes. Cette dernière, que l'artiste qualifie de « muse » et qui devient aussi son amante, agit également comme protectrice du peintre. En 1864 il s'installe à Florence, capitale culturelle et artistique italienne de l'époque. C'est à cette période que Giovanni Boldini, qui fréquente la haute société, fait la rencontre d'Isabella Robinson Falconer peintre amatrice et collectionneuse, qui devient son mécène et donne une véritable impulsion à la carrière de l'artiste en effectuant des commandes importantes. Ensemble, ils voyagent en France où Giovanni Boldini s'installe en 1871. La production de l'artiste est alors considérée comme le témoin de la vie parisienne de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle.

Archétype, stéréotype et cliché : l'archétype est un concept en partie issu des théories de la psychanalyse et désignant un « modèle idéal » ancré dans les mentalités et pouvant influencer les représentations. Par exemple, les figures de la « mère », de la « sorcière » ou encore de la « femme fatale » représentent toutes des images en lien avec leur époque et dans lesquelles se reflètent les mentalités, les idées reçues sur la « nature » féminine et la place des femmes dans la société. Les archétypes féminins qui se révèlent dans l'art au fil des siècles sont très souvent des stéréotypes et des clichés, c'est-à-dire des images figées qui définissent un groupe social en se basant sur des aprioris et, dans le cas des figures féminines, souvent issus d'une vision patriarcale.

LA FEMME OBJET DE DESIR : DÉSIR PROVOQUÉ

Dans la pensée judéo-chrétienne, la création de la femme s'illustre à travers deux figures, Lilith et Ève qui vont incarner respectivement des vices condamnables. Selon la Genèse, Lilith est créée d'argile, à l'égal d'Adam et se trouve animée d'une volonté propre qui la pousse à se rebeller contre ce dernier. Elle s'enfuira du royaume des cieux et sera, pour cet acte de rébellion et selon certains écrits apocryphes de la Bible, assimilée à l'image d'une féminité insoumise et dépravée. À sa suite, Ève sera créée, cette fois-ci à partir d'une côte d'Adam et donc à son image afin d'incarner soumission et docilité. Elle sera pourtant à l'origine du péché originel, entraînant Adam à manger avec elle le fruit défendu de l'arbre de la connaissance et acquérant la figure de tentatrice.

Au Moyen-Age la figure d'Ève, et donc de la femme de manière générale, incarne la dangerosité de la séduction féminine entraînant la misérabilité de la condition humaine. Si les représentations directes de la courtisane restent rares du fait de la prééminence de sujets religieux, la figure de la prostituée est cependant parfois évoquée à travers la présence de Marie-Madeleine, pourtant disciple de Jésus-Christ.

En effet, certaines interprétations des évangiles apocryphes font de cette figure celle d'une « pécheresse ». Datant du 6^e siècle et possiblement erronées, ces interprétations se sont néanmoins répandues en Europe et ont associé ce personnage biblique à la prostitution. Cependant, Marie-Madeleine est toujours représentée repentante, car la prostituée est à cette période le symbole de la dépravation et de la corruption et ne peut qu'espérer pardon et pénitence. La femme dans les représentations pâtit de cette double symbolique, objet de désir de l'homme qu'elle peut mener à sa perte.



Lucas Cranach, *Les amants mal assortis* ou *Le Vieil homme amoureux*, 1530 | Huile sur bois (salle 5)

L'œuvre de Lucas Cranach l'Ancien, *Les amants mal assortis* ou *Le Vieil homme amoureux*, représente un couple au sein duquel la femme apparaît comme jouant le mauvais rôle puisqu'elle profite de ses charmes pour dérober le vieil homme. Ainsi le peintre met-il en scène plusieurs oppositions : l'homme est âgé et son visage est représenté de manière presque caricaturale, la jeune femme quant à elle est jeune et les traits de son visage sont plutôt fins. De même leurs attitudes et leurs expressions diffèrent : le personnage masculin est tourné vers la jeune femme et entoure de ses mains le bras et la taille de cette dernière. La jeune femme est tournée vers le spectateur, une main dans la bourse de son compagnon et l'autre retenant ou entraînant la main masculine sur ses hanches. Sur cette œuvre, la représentation du personnage féminin correspond à une vision de la femme très ancrée dans les mentalités de l'époque. En effet, la femme incarne ici la séduction et est représentée comme une personne manipulatrice, dangereuse et usant de ses charmes pour faire perdre la raison au personnage masculin.

Cette œuvre est réalisée par Lucas Cranach en 1530, mais le thème profane des « amants mal assortis » apparaît déjà dans l'œuvre de l'artiste à partir de 1520. Parmi différentes pistes de lecture, cette représentation peut s'insérer dans un discours sur les vertus féminines dans lequel la cupidité de la femme entraînerait le désir et la débauche de l'homme. Proche de la Réforme et de ses protagonistes principaux, en particulier Luther, Lucas Cranach pourrait donc dénoncer dans cette toile les idées reçues sur la « duplicité féminine » et les faiblesses humaines non sans un certain humour, tout en illustrant les valeurs contre lesquelles se dresse la religion protestante naissante, comme la débauche et la cupidité.

Né en 1472 dans la ville de Kronach dont il tire son nom, Lucas Cranach — dit « L'Ancien » pour le différencier de son fils dit « Le Jeune » — est le peintre le plus important de la Renaissance allemande après Albrecht Dürer (1471-1528). Si l'on ignore encore une grande partie de la jeunesse de l'artiste, il est néanmoins certain que le peintre est d'abord formé dans l'atelier paternel, avant de se rendre à Vienne vers 1500. Ses premières œuvres connues sont réalisées vers 1501 et révèlent déjà une prédilection pour les expressions grimaçantes. En 1504 Lucas Cranach est nommé peintre officiel de la cour de l'électeur de Saxe, il s'assure ainsi une renommée grandissante mais également un salaire fixe et la direction d'un atelier au sein duquel il forme de nombreux apprentis. À la cour de Wittenberg où Lucas Cranach exerce ses fonctions artistiques, il côtoie aussi de nombreux érudits et est très proche des grandes figures et penseurs de la Réforme protestante, tels que Martin Luther. Artiste, notable local et proche du politique, Lucas Cranach exercera lui-même plusieurs missions diplomatiques en tant que conseiller puis bourgmestre de Wittenberg entre 1537 et 1543. Les œuvres réalisées par Lucas Cranach l'Ancien et son atelier sont presque toutes signées d'un sceau acquis par l'artiste en 1508 et représentant un serpent ailé, permettant ainsi de les authentifier.

LA FEMME OBJET DE DESIR : DÉSIROFFERT



D'après François Boucher, *La Voluptueuse*, fin du 18^e siècle | Huile sur toile (salle 6)

Dans cette œuvre d'après un original perdu d'un des peintres les plus importants du style Rococo, François Boucher, le modèle est représenté de manière sensuelle. Son expression faciale est particulièrement lascive : sa bouche est entr'ouverte, son regard semble se perdre dans le vide, et si le cadrage laisse uniquement voir le haut de son buste elle semble néanmoins s'abandonner dans le coussin sur lequel elle est adossée. Portant un collier ras de cou en dentelle noire, particulièrement en vogue à l'époque, cet accessoire contraste avec la blancheur de son teint et met en avant la peau claire que dévoile son décolleté. En effet, le 18^e siècle, siècle des Lumières, correspond également à une période durant laquelle se développent les représentations « érotisantes », focalisant l'expérience des spectateurs sur les sens, les mettant parfois dans une position de voyeurisme et offrant à la vue des femmes voluptueuses.



En France les principaux représentants de ce genre de peinture sont François Boucher ou encore Jean-Honoré Fragonard, connus pour leurs représentations de scènes galantes et emblématiques du style rocaille. L'historienne de l'art Mary D. Sheriff évoque une des interprétations possibles de ces œuvres : l'art érotique du 18^e siècle pourrait être à l'origine d'un processus d'identification au sein duquel le modèle féminin devient un objet passif plutôt qu'un sujet actif de son propre désir¹. Les interprétations féministes de ces œuvres, qui sont encore discutables, ont ainsi pu mettre en avant l'hypothétique volonté d'attirer le regard désirant des hommes, privilégiant de fait un désir hétérosexuel et un regard masculin sur le plaisir féminin.

François Boucher, né en 1703 à Paris, est un peintre très important de la production artistique européenne du 18^e siècle. Il est reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1734, puis nommé directeur de cette même Académie et peintre officiel du roi en 1765. Dessinateur, peintre, pastelliste, les œuvres de François Boucher connaissent de son vivant et depuis ses débuts un grand succès. En effet, ses compositions sont fréquemment reproduites en gravure, par des contemporains de l'artiste : Gilles Demarteau (1722-1776) et Louis-Marin Bonnet (1736-1793). L'œuvre aujourd'hui perdue de François Boucher, La Voluptueuse, composant une paire avec son pendant intitulé La Dormeuse, fut probablement réalisée aux alentours de 1757 et devint rapidement l'objet d'un grand nombre de copies. L'œuvre de la Fondation Bemberg est l'une de ces répliques dont l'auteur reste encore inconnu. Si l'originale est réalisée grâce à la technique du pastel, l'œuvre présentée ici est cependant réalisée à la peinture à l'huile et certains détails sont modifiés.

¹ Sheriff Mary D., « Une approche subversive : la dimension érotique dans la peinture du XVIII^e siècle », *Histoire de l'art*, n°66, 2010, p. 30-31.

L'histoire des femmes dans l'art a longtemps été marquée par de nombreuses vicissitudes : exclues ou célébrées, oubliées et reconnues.

Malgré les entraves qui furent les leurs, comme une absence totale de libertés individuelles – les femmes n'acquièrent le droit de vote en France qu'en 1944 et demeurent soumises pour la majorité aux contrôles de leur mari ou de leur père jusqu'à la révolution des mœurs marquée par le Printemps de 1968 – et les difficultés d'accès à une formation artistique, certaines artistes ont cependant réussi à se distinguer et gagner de leur vivant une grande renommée.

Ce succès fut bien souvent lié à une ascendance artistique familiale, la plupart ayant été épouses ou filles d'artistes. Suzanne de Court, probablement veuve et/ou fille d'émailleur, est au début du 17^e siècle à la tête d'un important atelier d'émail limougeaud. Rosalba Carriera, d'origine vénitienne, aura une reconnaissance et une influence durable dans la technique du pastel. Élisabeth Vigée-Lebrun, fille de pastelliste et épouse de marchand d'art, sera la troisième femme en France à intégrer l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette même Académie, créée en 1648, pose sous la houlette de l'académicien André Félibien (1619-1695) les bases de la hiérarchie des genres en peinture, classés en fonction de leurs difficultés. Ainsi, la peinture d'histoire était considérée comme étant le genre le plus difficile car demandant aux peintres le plus de compétences, contenant a priori, tous les autres genres qui lui sont subordonnés : portrait, paysage, scènes de genre (peintures de la vie quotidienne) et nature morte. En général exclues des hautes sphères de l'enseignement artistique, les femmes artistes ayant atteint une grande notoriété dans l'exercice de la peinture d'histoire sont rares mais beaucoup purent gagner une grande renommée dans l'exercice d'autres genres.

Jusqu'au 20^e siècle, le rôle de mère et d'épouse s'impose aux femmes. Il était alors exceptionnel qu'elles puissent se consacrer à d'autres activités et les femmes artistes étaient rares en raison de ces conventions sociétales. Ces conditions, qui les contraignent souvent dans le cadre du foyer, peuvent parfois se refléter dans leurs œuvres où l'on retrouve des sujets domestiques ou privés, comme en témoignent par exemple les tableaux de Berthe Morisot et de Mary Cassatt. Dès la deuxième moitié du 19^e siècle, des initiatives privées, comme l'académie Julian (ouverte en 1866) permettent aux femmes d'accéder à des formations artistiques. Il faut attendre 1897 pour que L'École Nationale des Beaux-Arts, regroupant les Académies royales de peinture, sculpture et architecture supprimées durant la Révolution Française, ouvre ses admissions aux candidates féminines, avant d'ouvrir des ateliers destinés aux femmes en 1900.

Au début du 20^e siècle et suite à la 1^{ère} Guerre mondiale, l'image d'une « femme nouvelle » apparaît, investissant des sphères jusqu'à présent réservées aux hommes. Ce n'est qu'à la fin du 20^e siècle, vers les années 1970 sous l'élan d'une nouvelle littérature féministe, que la reconnaissance des femmes en tant qu'artistes commence.



Suzanne de Court, *Adoration des mages avec écusson aux trois fleurs de lys*, fin 16^e siècle - début 17^e siècle | Émail sur cuivre (salle 4)

Cette plaque en émail représente l'adoration des Rois mages, un épisode tiré de la Bible rapporté dans l'Évangile selon Matthieu. Guidés par une étoile dans le ciel, les trois rois Melchior, Gaspard et Balthazar, se rendent à Bethléem après la naissance du Christ pour lui offrir de l'or, de la myrrhe et de l'encens. La présente scène inclue également deux autres personnages. À gauche, il s'agit probablement de Saint François d'Assise comme le montrent les stigmates sur ses mains et ses pieds ; à droite le donateur et commanditaire de l'œuvre, une couronne posée devant ce dernier. Le blason aux trois fleurs de lys en bas au centre laisse penser qu'il s'agit peut-être d'un membre de la famille royale. Cet épisode religieux est fréquemment utilisé par les émailleurs des 16^e et 17^e siècles. Les modèles principaux sont les gravures issues des Bibles illustrées ou des œuvres peintes à la Renaissance largement diffusées grâce au développement de la gravure.

L'artiste utilise ici la grisaille, une technique d'émail développée à Limoges, ville devenue un centre de production majeur à cette époque. De grands noms font ainsi la renommée de l'émaillerie et Suzanne de Court, elle-même fille de l'émailleur Jean de Court (actif vers 1550-1600), est l'une des seules artistes femmes connues pour ses créations. Son activité se développe autour de 1600 et il semble qu'elle soit également elle-même la veuve d'un émailleur dont elle hérite de l'atelier selon un processus de transmission traditionnelle au sein de cette corporation de métier. Issue d'une famille protestante, peu de sources la mentionnent et c'est plutôt grâce à sa production signée que son nom perdure. En effet, la plupart des émailleurs sont encore anonymes au 17^e siècle et elle est l'une des seules à signer ses créations comme pour l'œuvre de la Fondation, sur laquelle vous pouvez voir les initiales S.C au pied du donateur.

L'émail

Apparu au Moyen Âge, l'émail est une poudre de verre, colorée à l'aide d'oxydes métalliques (cobalt, cuivre, fer). Appliquée sur un support métallique (or, argent ou cuivre), elle se liquéfie à la cuisson et se solidarise au métal en refroidissant. Opaques ou translucides, les émaux, qui se prêtaient particulièrement à l'ornementation et à la narration, ont connu au Moyen Âge un extraordinaire succès, en raison de leur éclat et de leurs couleurs. Limoges était un des principaux foyers de production. La technique de la grisaille au blanc de Limoges a été inventée au 16^e siècle pour réaliser notamment des copies des gravures. Sur une plaque de cuivre, un fond noir dense est apposé et les scènes sont exécutées dans un émail blanc opaque. Lors des différentes cuissons, le blanc est ajouté en couches plus ou moins épaisses créant ainsi des nuances de gris. Les détails sont faits à la spatule et à l'aiguille et les filets d'or sont rajoutés lors de la dernière cuisson. Le blanc de Limoges contient plus d'oxyde que de verre. Mélangé à de l'huile, il devient une pâte similaire à la peinture et propice à réaliser de profond dégradé en nuance de gris.



Attribué à Rosalba Carriera, *L'Été* et
l'Automne, fin 16^e siècle début
17^e siècle | Pastel
(non exposés)

À l'origine modeste dentellière, puis peintre de miniatures, Rosalba Carriera lance à Venise l'art du portrait « au naturel ». Elle se spécialise ensuite dans la technique du pastel, d'origine française et peu pratiquée jusqu'alors. De nombreux Vénitiens, mais aussi les jeunes aristocrates venus de toute l'Europe dans le cadre de leur Grand Tour, lui commandent leur effigie, séduits par sa capacité à concilier sentiment de proximité et légère idéalisation.

Comparé à la peinture à l'huile, le pastel évite de longues séances de pose et apporte une impression de naturel. En rupture avec les types solennels et convenus du 17^e siècle, chargés de traduire le statut social ou l'appartenance dynastique, les portraits du 18^e siècle se concentrent sur l'individu et créent l'illusion d'une proximité avec le spectateur, le temps d'une seconde. Pour autant, les portraits traduisent l'idée que la vérité du modèle apparaît au moyen de sa représentation, et implique avec elle une forme d'idéalisation.

Les deux pastels dans les collections de la Fondation ne semblent pas se rapporter à des modèles identifiables mais plutôt à des figures de fantaisies où grand genre et petit genre se côtoient. Ces jeunes femmes au cheveux lâchés et tenues légères, qui vantent la beauté et la jeunesse, s'inscrivent dans une tradition propre à Venise et renvoient aux figures féminines peintes par Titien ou Véronèse. Elles prennent également des élans allégoriques, reconnaissables à leurs attributs : une broche faite d'épis de blés pour *l'Été* et une grappe de raisin pour *l'Automne*. L'utilisation de ces symboles nous montrent que Rosalba Carriera puise son inspiration dans des sources littéraires précises comme *L'Iconologia* de Cesare Ripa pour composer ses figures et les placer aux marges de la peinture d'histoire.

Rosalba Carriera est la première femme artiste à connaître un succès international. Ainsi, le financier et amateur de dessin français Pierre Crozat, qui la rencontre à Venise, l'invite à Paris. Son séjour chez lui, pendant l'année 1720-1721, constitue un moment important de la peinture française où Carriera exerce alors une influence profonde sur les goûts et le style de la peinture rocaille de Boucher à Maurice Quentin la Tour.

Cesare Ripa

L'Iconologia de Cesare Ripa est un ouvrage publié en 1593, qui propose une collection d'allégories et de symboles utilisés pour représenter des concepts abstraits, comme les vertus, les arts ou les passions humaines. Cet ouvrage a eu une grande influence sur l'art et l'iconographie en Europe, fournissant une base visuelle pour les artistes et les érudits de l'époque.

Le Pastel

Le pastel, dont l'origine remonte au 15^e siècle, consiste à utiliser des pigments broyés liés avec de la gomme ou de la résine pour former des bâtonnets secs. Développée et perfectionnée à la Renaissance, la technique connaît son apogée au 18^e siècle, grâce aux progrès dans la fabrication des pigments et à des artistes comme Rosalba Carriera ou Maurice Quentin La Tour.

NB : le pastel, issu de l'italien *pastello*, littéralement *pâte*, ne doit pas être confondu avec le pastel qui désigne également en français la plante à partir de laquelle on produit une teinture bleue.



Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun, *Portrait de la Comtesse von Kageneck en Flore*, 1792 | Huile sur toile (salle 3)

Élisabeth Vigée-Le Brun est sans doute l'une des figures artistiques féminines les plus marquantes de la fin du 18^e siècle. Portraitiste favorite de la reine Marie-Antoinette, elle intègre l'Académie royale en 1783 grâce à son soutien. Elle fait ainsi partie des premières femmes à intégrer l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée à peine un siècle plus tôt en 1648, aux côtés d'Élisabeth-Sophie Chéron (1672), Anne Vallayer-Coster (1770) et Adélaïde Labille-Guiard (1783).

L'appui royal fera de Vigée-Le Brun une peintre très recherchée par la clientèle aristocratique. Ce succès la contraindra à fuir la Révolution pour se réfugier en Italie, puis en Autriche. Pendant les deux années qu'elle passe à Vienne, l'artiste trouve un environnement favorable à sa pratique de peintre ainsi que de nombreux commanditaires. C'est dans ce contexte qu'elle réalise le portrait de la jeune comtesse Anna Flora von Kageneck.

L'artiste représente la jeune fille sous les traits de la déesse des moissons et du printemps, Flore, en hommage à son deuxième prénom, mais en faisant aussi allusion à sa jeunesse « printanière » puisqu'elle est alors âgée de treize ans. Vigée-Le Brun apprête son modèle de fleurs et d'une tunique à l'antique. Pourtant, spontanéité et fraîcheur se dégagent de la pose : le buste étant légèrement tourné de côté tandis que le visage fait face au spectateur.

Élisabeth Vigée-Le Brun passe maître dans l'art du « portrait au naturel », une formule pourtant savamment élaborée et orchestrée. Fidèle à la sensibilité de son temps, elle tente ainsi de saisir la personnalité de ses modèles dans des portraits délicats qui furent très prisés par la société aristocratique de l'époque.

Après l'Autriche, Vigée-Le Brun continuera son itinérance jusqu'à la cour de Catherine II à Saint-Pétersbourg où elle continuera sa carrière avec succès en cultivant son réseau relationnel, transformant cet exil de 12 ans en réussite.

Le goût pour l'Antique au 18^e siècle

Au 18^e siècle, les découvertes des cités antiques d'Herculanum et de Pompéi passionnent l'Europe entière. La mise au jour de vestiges et de mobiliers antiques attise la curiosité et la passion des élites, des artistes et des scientifiques. Ils profitent de leur voyage pour rapporter de nombreux souvenirs (portraits, dessins, maquettes...) des villes et des sites archéologiques visités, contribuant à leur tour à l'engouement des Européens pour l'Antiquité. Cette mode s'invitera également à travers l'architecture, le mobilier, les vêtements ou encore la céramique.

BERTHE MORISOT



Berthe Morisot, *Villa Arnulphi*, 1882 | Huile sur toile
(salle 7)

Berthe Morisot est une figure majeure du mouvement impressionniste qu'elle a contribué à fonder. Issue d'un milieu aisé, elle apprend d'abord l'aquarelle, ce qui faisait partie de l'éducation des jeunes filles dans les familles bourgeoises. Élève de Camille Corot (1796-1875), elle retiendra du maître une palette claire et son goût pour la peinture de plein air. Elle participe à sept des huit expositions impressionnistes, qui se tiennent entre 1874 et 1886 à Paris, dont la première, en avril 1874, où parmi 29 artistes exposés, elle sera la seule femme, ce qui ne manquera pas de scandaliser l'opinion publique. L'artiste y présente de nombreuses toiles prenant pour sujet des scènes de plein air, mais aussi des scènes de genre et de nombreux portraits. Il semblerait que l'œuvre de la Fondation Bemberg ait été présentée à la septième exposition impressionniste de 1882. Si elle n'innove pas dans les sujets représentés, elle s'affranchit nettement des règles et expérimente radicalement sa peinture.

À l'hiver 1882, Berthe Morisot séjourne en compagnie de sa fille Julie, à la villa Arnulphi à Nice, où elle peint ce tableau. Elle livre dans une approche typiquement impressionniste, sa vision de ce havre de verdure. La touche rapide et le caractère esquissé de la figure qui tend à se fondre dans la végétation sont la marque de fabrique de l'artiste qui pousse les limites du fini et du non-fini. Cela se traduit visuellement par une touche très libre, voire distincte et des morceaux de toile parfois laissés vides. Éblouie par le sud de la France, comme ses amis Monet (1840-1926) et Renoir (1841-1919) à la même période, Berthe Morisot s'attache ici uniquement au rendu des couleurs et à l'étude de la lumière naturelle d'une région où l'on peut peindre une végétation encore luxuriante malgré l'hiver. Reléguée dans le fond de la toile avec ses murs roses se détachant sur l'azur, la villa se résume à un élément coloré contrastant de tons et de luminosité avec la gamme verte dominante. Intime d'Édouard Manet, (dont elle épousera le frère, Eugène, en 1874) mais également de Pissarro, de Degas et du poète Mallarmé, elle est célébrée à titre posthume à la fin du 19^e siècle, mais son nom s'effacera peu à peu des ouvrages consacrés au groupe des impressionnistes, souvent relégué au rang des artistes mineurs. À l'instar d'autres artistes femmes longtemps oubliées, son œuvre et sa personnalité furent progressivement redécouverte à partir des années 1970.

Manet, Morisot et l'impressionnisme

Le mouvement impressionniste, né dans les années 1870, se caractérise par une rupture avec les techniques académiques, privilégiant les effets de lumière et la perception instantanée. Édouard Manet (1832-1883), bien que souvent associé à l'impressionnisme, gardait une approche plus réaliste tout en inspirant les jeunes artistes du mouvement. Berthe Morisot, qui rencontre Manet par l'entremise de Fantin-Latour (contemporain des impressionnistes qui n'adhéra jamais au groupe), noue avec le peintre impressionniste une relation artistique profonde et complexe faite de fascination réciproque et de jeux d'influences ; Morisot adoptant une technique plus libre sous son influence, Manet quant à lui éclaircit sa palette à son contact.



MARY CASSATT



Mary Cassatt, *Portrait de jeune femme au chapeau blanc*, 1879 | Huile sur toile (salle 7)

Née en 1843 en Pennsylvanie aux États-Unis, Mary Stevenson Cassatt voyage fréquemment en Europe avec sa famille, notamment à Paris et en Allemagne. Elle étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie, puis de retour à Paris en 1866, devient élève du peintre académique Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Elle voyage en Europe, en Italie et en Espagne, avant de se fixer durablement à Paris en 1873.

Malgré sa formation plutôt classique, elle se rapproche des impressionnistes, et plus particulièrement de Degas (1834-1917), attirée par ses conceptions artistiques et sa manière de peindre. Refusée au Salon officiel en 1875 et 1877, c'est sur la proposition de ce dernier qu'elle expose en 1879 au quatrième Salon des impressionnistes et rejoint véritablement le mouvement.

Elle sera la seule américaine à intégrer le groupe des impressionnistes français et à exposer avec eux. Le tableau de la Fondation Bemberg est une œuvre de jeunesse de la peintre, qui révèle toute l'influence de Manet, étant très proche du portrait *Berthe Morisot au bouquet de violettes* (Musée d'Orsay) réalisé quelques années plus tôt par ce dernier. Non seulement, Cassatt reprend les larges touches de pinceaux de son aîné mais également sa palette dominée par des ocres et des marrons. Toutefois, on perçoit déjà dans cette toile la singularité de son art et sa parfaite maîtrise technique, tant dans la couleur que dans le modelé. Dès ses débuts, Mary Cassatt est une fine portraitiste qui se spécialisera dans les représentations de scènes intimes et familiales.

C'est en 1879 que la manière impressionniste commence à être véritablement reconnue et appréciée par les différents critiques, l'art impressionniste s'institutionnalise. À l'international, le mouvement se développe et Mary Cassatt, forte de ses relations américaines, incite les plus grands amateurs d'art à constituer leur collection, notamment grâce à Paul Durand-Ruel (1831-1922), fervent défenseur des artistes impressionnistes dont il est le principal marchand. L'amie de Mary Cassatt, Louise Havemeyer (1855-1929) et son frère Alexander seront parmi les premiers à collectionner aux États-Unis les grands représentants de ce mouvement tels que Degas ou Monet.

The Woman's Building (Chicago)

Mary Cassatt a non seulement représenté des scènes intimes de femmes et d'enfants, mais a aussi activement soutenu le mouvement des suffragettes. En 1893, elle a participé à la décoration du Woman's Building lors de l'Exposition universelle de Chicago, créant une grande fresque intitulée *La Femme moderne*. Ce pavillon, dédié aux réalisations des femmes dans les domaines des arts, de l'éducation et de l'industrie, symbolisait la reconnaissance croissante du rôle des femmes dans la société et accueillait des œuvres de femmes artistes. Le programme de Cassatt, célébrant l'émancipation féminine à travers l'éducation et l'art, reflétait son engagement artistique et politique en faveur de l'égalité des sexes et de l'indépendance des femmes dans la société. Ces fresques furent détruites en même temps que le pavillon, à la fin de l'exposition.



Sarah Bernhardt, *Autoportrait en Pierrot*,
vers 1911 | Huile sur toile
(non exposé)

Sarah Bernhardt, célèbre actrice française du 19^e et début du 20^e siècles, est considérée comme l'une des plus grandes tragédiennes de son temps. Elle a marqué l'histoire du théâtre par ses performances dans des rôles dramatiques, tels que Phèdre ou Hamlet, tout en exerçant une influence durable sur le monde artistique de son époque.

À la fois actrice et muse, Sarah Bernhardt s'initie également à la peinture et à la sculpture autour des années 1870 et sous le conseil de ses amis artistes : Gustave Doré, Alfons Mucha... Elle étudie à l'Académie Julian, seule école de peinture et de sculpture qui accepte alors de donner des cours aux femmes et aux étrangers.

Peint vers 1910, l'autoportrait de la Fondation – l'un des rares réalisés par l'artiste – surprend par sa touche vigoureuse et son cadrage original. Saisie au vif, l'actrice regarde hors-champ et semble passer devant le spectateur, emmitoufflée dans une tenue excentrique, un costume de Pierrot, personnage de la commedia dell'arte qu'elle a incarné. Ce costume blanc, brossé vigoureusement, occupe presque la moitié de la toile, formant un bouillonnement abstrait d'où émerge le visage, à demi-caché de l'artiste.

C'est le 28 avril 1883 que Sarah Bernhardt apparaît en Pierrot au théâtre du Trocadéro dans la pièce de Richepin, *Pierrot assassin*. La pantomime macabre de cette nouvelle interprétation ne conquiert pas le public et la pièce ne tient pas l'affiche très longtemps. C'est la photographie de Nadar (1856-1939) conservée à la BnF, qui pérennise l'actrice, le visage enfariné dans ce rôle qui ne connut pourtant qu'un succès modéré. Appelée par Victor Hugo « la Voix d'or », mais aussi par d'autres « la Divine » ou encore « l'Impératrice du théâtre », Sarah Bernhardt est considérée comme l'une des premières « étoiles » internationales, ayant réalisé de nombreuses tournées triomphales à l'étranger.

Les rôles en travesti

*Le travestissement est très fréquent au théâtre au 19^e siècle. On le retrouve dans tous les registres et le public en est friand. On peut d'ailleurs rappeler que pendant longtemps, l'interprétation théâtrale est interdite aux femmes, les rôles féminins étant assumés par des hommes déguisés en femme. Elles n'y accèdent qu'à partir de la fin du 16^e siècle et les rôles se renversent... Ainsi Sarah Bernhardt n'est-elle pas la première ni la seule à incarner des rôles masculins, Virginie Déjazet (1798-1875) ayant été auparavant une grande spécialiste du genre à Paris. Pour Sarah Bernhardt, ces rôles comptent parmi ses prestations les plus célèbres comme, Lorenzo dans *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset, en 1896 ou encore *L'Aiglon*, écrit spécialement pour elle par Edmond Rostand, véritable triomphe en 1900. Elles jalonnent toute sa carrière, au théâtre mais aussi plus tard au cinéma où elle est la première femme à jouer le rôle d'Hamlet. L'actrice explique elle-même que ce choix lui permettait d'incarner davantage de personnages intéressants que ceux traditionnellement dévolus aux actrices.*

3 - LES CONTRIBUTIONS FÉMININES PAR ET POUR L'ART L'EXEMPLE DE LA RENAISSANCE EN FRANCE

FEMME AU POUVOIR, FEMME DE POUVOIR

Au sein de la monarchie française la loi salique exclue les femmes de la succession de la couronne. Cependant, nombreuses sont les femmes qui ont réussi à acquérir une forme de pouvoir et se sont ainsi fait une place au cours de l'histoire. Si l'exercice du pouvoir politique est pensé comme relevant majoritairement de la sphère masculine, des dispositifs mis en place au cours des 15^e et 16^e siècles permettent néanmoins aux femmes de sang royal de se rapprocher de l'exercice d'un pouvoir parfois presque absolu à travers deux dispositifs différents : la tutelle des héritiers du trône, ainsi que la Régence, celle de Catherine de Médicis (1519-1589) est particulièrement significative. En outre, certaines femmes de cour ont également exercé une influence parfois non négligeable sur le pouvoir politique.

La Régence, consistant à assurer la continuité de l'Etat en l'absence du souverain, permet ainsi aux femmes d'agir en tant que souveraines. Les arts apparaissent alors comme une forme de discours politique participant à la création d'un imaginaire symbolique rejoignant celui des souverains.

LOUISE DE SAVOIE



Attribué à Jean Clouet, *Portrait de Louise de Savoie*, vers 1485-1540/1541 | Huile sur bois (salle 2)

Née dans une famille noble, Louise de Savoie épouse en 1490 Charles d'Orléans (1467-1496), issu du rameau des comtes d'Angoulême de la deuxième maison d'Orléans. La couronne se trouvant sans héritier direct à partir de 1507, c'est François I^{er}, leur fils qui est proclamé roi en 1515. La même année, le souverain part en expédition en Italie et Louise de Savoie devient Régente jusqu'en 1517, puis prend de nouveau ce rôle entre 1524 et 1526. En dehors des périodes de régence, Louise de Savoie conserve une grande influence sur le pouvoir politique. En 1529 elle tient un rôle fondamental dans le maintien de la paix en négociant le traité de Cambrai, également nommé « la paix des dames » avec Marguerite d'Autriche représentante de Charles Quint, mettant ainsi fin à la guerre entre la France et l'Espagne.

Ce *Portrait de Louise de Savoie* est son seul portrait peint connu et reprend de façon quasi-identique le portrait réalisé par Jean Clouet dans le célèbre [Livre d'heures de Catherine de Médicis](#) (BNF, Paris), commandé par François I^{er} et réalisé vers 1530-31, à la mort de la mère du roi. Louise de Savoie apparaît toute de noir vêtue et parée d'une gorgerette, élément de costume féminin typique du deuil – et si cette tenue peut paraître simple, elle souligne néanmoins son lien avec les hommes de la famille royale, légitimant ainsi son rôle politique et mettant en avant les vertus de sagesse et de chasteté. Cette représentation est à mettre en relation avec un portrait de François I^{er} réalisé par le même artiste, qui formait peut-être un pendant avec ce dernier, faisant ainsi écho à l'omniprésence et à l'importance de l'influence de Louise de Savoie au sein du pouvoir politique et auprès de son fils.

Louise de Savoie fut également mécène et favorisa ainsi la diffusion et l'effervescence des arts à la cour de France. La mère du souverain cultive un goût prononcé pour l'art italien et serait à l'origine de plusieurs commandes et achats d'œuvres d'artistes renommés tels que Léonard de Vinci, Raphaël ou encore Andrea del Sarto, ce dernier travaillant pour elle en France entre 1518 et 1519. De fait, Louise de Savoie encourage et soutient une production artistique importante, met les arts au service du pouvoir, et transmet également à son fils cet engouement pour les arts. Un portrait de son petit-fils, le roi Charles IX, par François Clouet, fait également partie de la collection de la Fondation Bemberg.

Christine de Pizan (1364-1431) et *Le Livre de la Cité des Dames*

*Femme de lettres, née à Venise en 1364 et morte au monastère de Poissy vers 1430, Christine de Pizan est aujourd'hui considérée comme l'une des premières femmes ayant vécu de ses écrits. Dans *Le Livre de la Cité des dames*, paru entre 1404 et 1407, elle s'interroge sur les spécificités du pouvoir politique féminin et sur son épanouissement en France. Elle promeut et veut ainsi démontrer la légitimité d'un pouvoir féminin fondé sur la prudence, une vertu dont les femmes seraient, comme les hommes, dotées. Particulièrement écoutée par les Grands de la cour de son époque – ses écrits s'adressent souvent à la reine Isabeau de Bavière qui lui est contemporaine – les ouvrages de Christine de Pizan sont présents dans les bibliothèques royales et princières de nombreuses femmes de pouvoir telles que Louise de Savoie ou Catherine de Médicis et participent grandement à forger leur perception et leur pratique du pouvoir au féminin.*

D'autres femmes de pouvoir exercent une influence importante en promouvant la culture et en protégeant certains artistes, ou encore en commanditant de nombreuses œuvres. Ainsi Marguerite de Navarre, sœur aînée du roi François I^{er}, protège-t-elle l'écrivain Rabelais, tout en étant elle-même une femme de lettres accomplie. Grâce à ces actions de mécénat, ces femmes sont au cœur de la diffusion et transmission de la culture, un rôle longtemps ignoré ou mis de côté qui est aujourd'hui redécouvert et mis en avant. Catherine de Médicis (1519-1589) fait également partie de ces femmes ayant été régente et ayant grandement participé à la diffusion des arts en favorisant notamment le développement du portrait à la française en profitant de la virtuosité des peintres Jean et François Clouet. Ainsi, le portrait de son fils Charles IX appartenant à la Fondation Bemberg, fait-il partie d'une série d'effigies savamment diffusées dans et au-delà des frontières du royaume afin de renforcer le pouvoir du roi.



François Clouet, *Portrait de Charles IX*, vers 1570 | Huile sur bois (salle 2)

Réalisé par François Clouet, peintre officiel de la cour de France, cette œuvre représente Charles IX, roi de France entre 1563 et 1574. Catherine de Médicis, commanditaire de l'œuvre, occupe alors la place de régente d'abord en tant qu'épouse du roi Henri II en 1552 lors de campagnes militaires, puis à la mort de ce dernier en 1560 et jusqu'à la majorité de Charles IX en 1563, date à laquelle lui est accordé le statut de « co-régente » lui donnant ainsi l'opportunité de continuer à s'occuper des affaires politiques aux côtés de son fils. Catherine de Médicis, comme Louise de Savoie, participe de manière importante à la diffusion des arts et à l'effervescence de la Renaissance en France en agissant comme mécène et en mettant les arts au service du pouvoir royal à une période où le royaume est fragilisé et affaibli par les guerres et les conflits extérieurs et intérieurs.

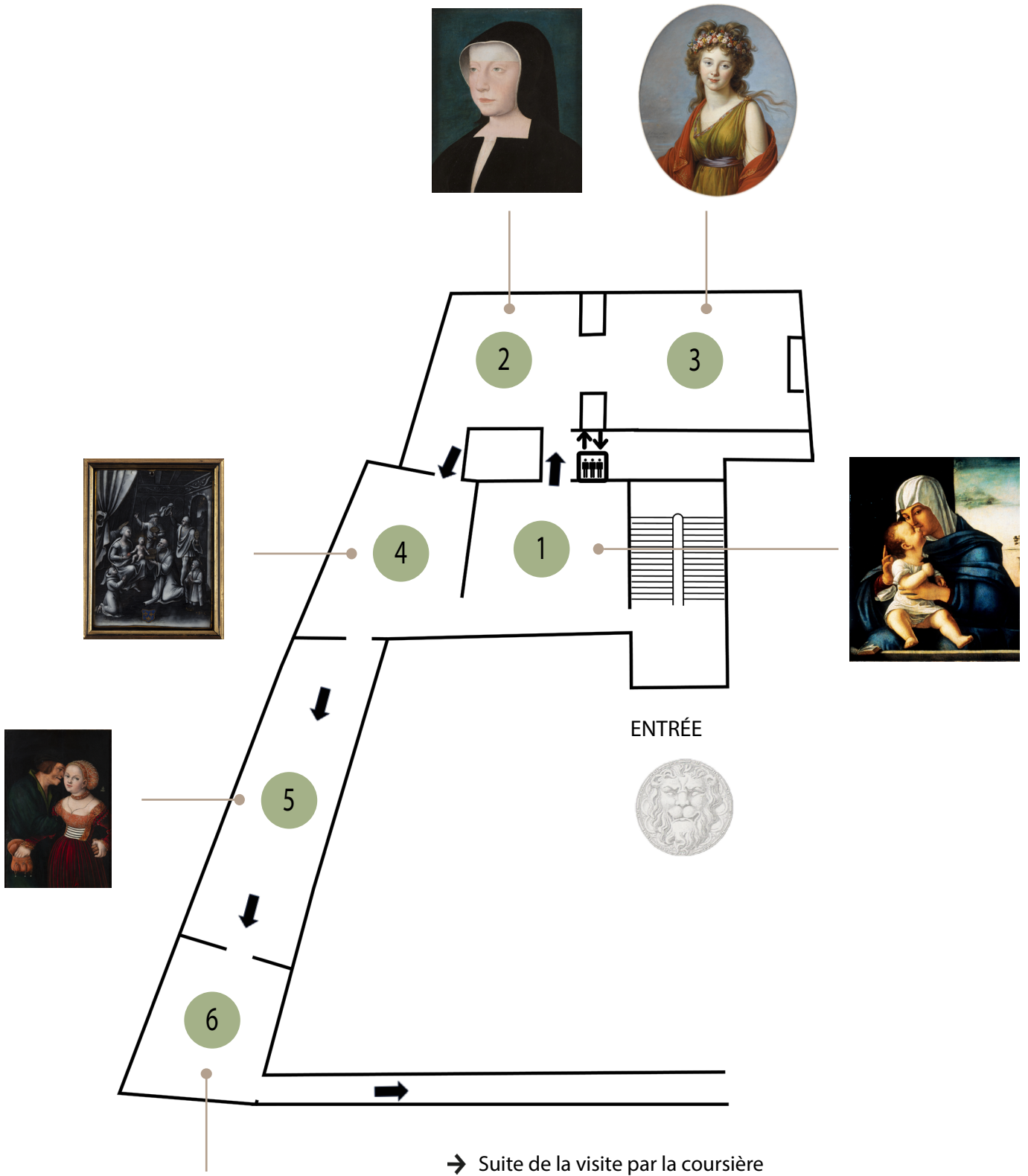
Née à Florence en Italie, au sein d'une grande famille mécène depuis plusieurs générations, Catherine de Médicis passe commande à de nombreux artistes renommés tels que Primaticcio (1504-1570), célèbre pour avoir été l'un des principaux décorateurs du château de Fontainebleau et qui dessine pour la souveraine le projet architectural de la Chapelle des Valois, ou encore le sculpteur Michel-Ange (1475-1564). La régente participe ainsi au rayonnement culturel et des arts de son époque.

François réalise le portrait de Charles IX entre 1561 et 1572. Catherine de Médicis est une grande admiratrice de l'artiste dont la notoriété est déjà établie depuis les années 1540. Elle lui commande notamment de nombreux portraits à l'huile ou au crayon représentant ses enfants, tels que l'œuvre présentée ici, participant ainsi à la célébrité et au prestige du peintre. Également grande amatrice de portraits dessinés, Catherine de Médicis possède une collection de plus de 550 portraits dont un dessin de François Clouet représentant Charles IX et ayant très probablement servi de modèle à la réalisation de cette œuvre. Sur ce tableau, Charles IX apparaît néanmoins plus vieux que sur le dessin cité précédemment, la présence d'un rebord en trompe l'œil met en scène le personnage et le rend plus vivant, et les détails représentés ne sont pas anodins : les broderies de ses vêtements témoignent de son haut rang et de son statut et la présence d'un gant au sein de sa main gauche est un symbole d'autorité.

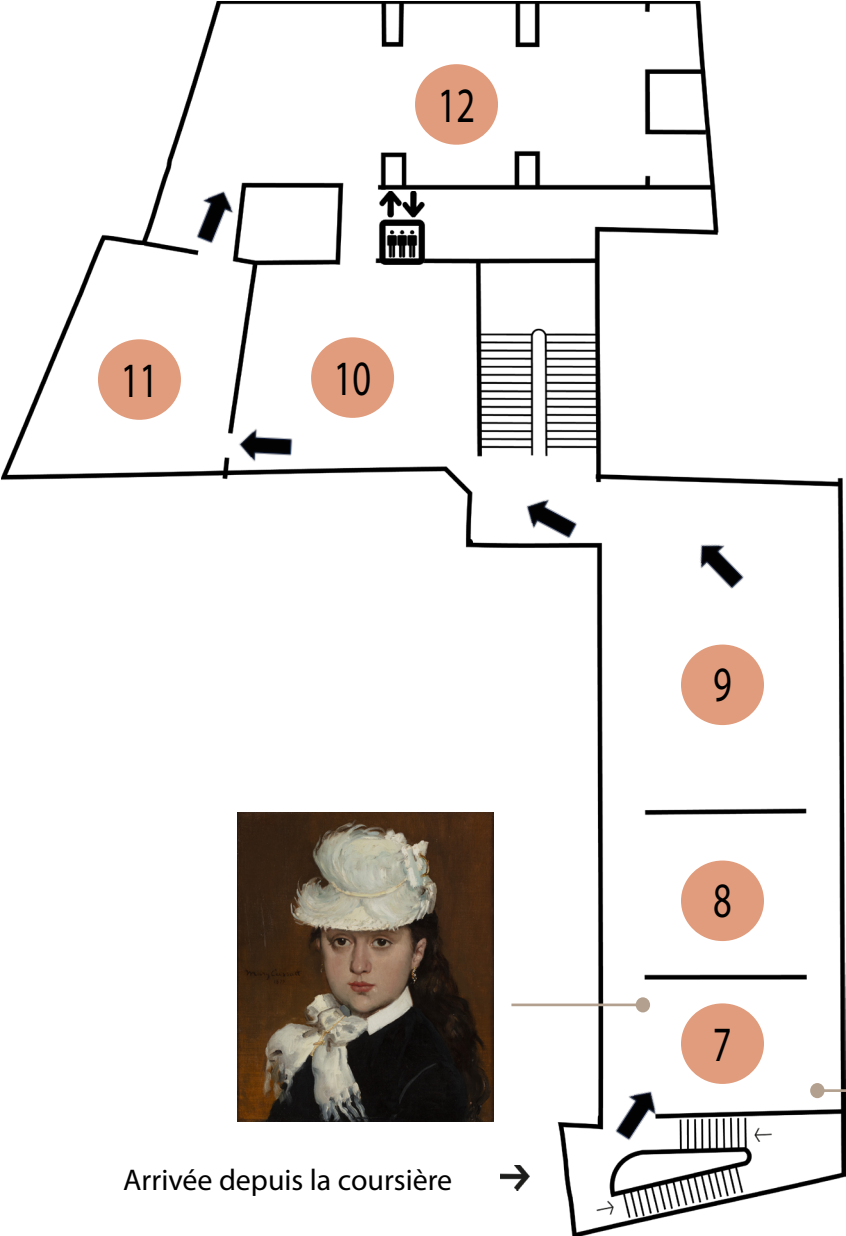
L'art du portrait

L'art du portrait se développe en Europe à la fin du Moyen Âge et devient un genre autonome, se séparant de l'art religieux, dès la seconde moitié du 14^e siècle. Aux 15^e et 16^e siècles correspondant aux Renaissances italienne et française et à la diffusion de l'Humanisme, le portrait connaît un véritable essor. Il a d'abord en France une dimension intime pour ensuite s'en affranchir et apparaître dans la sphère publique. Au 16^e siècle, les portraits d'apparat renvoyant une image officielle et publique du souverain sont souvent utilisés comme un moyen d'affirmer son pouvoir. Les portraits réalisés par Jean Clouet ainsi que son fils François pour la cour des Valois, mélangent influences italiennes et flamandes, telle que la représentation des visages de trois quarts, le cadrage en buste et l'utilisation d'un fond sombre et monochrome.

4 - PLANS DES SALLES



DEUXIÈME ÉTAGE



Arrivée depuis la coursière →

5 - BIBLIOGRAPHIE ET WEBOGRAPHIE SÉLECTIVE

CANTARUTTI Stéphanie (dir.), CHAMPY-VINAS Cécilie, LEMOINE Annick, *Sarah Bernhardt : et la femme créa la star*, Paris, 2023.

DUBY Georges (dir.), PERROT Michelle (dir.), et. al., *Histoire des femmes en Occident*, 5 vol., Paris, 2002 [1ère éd. 1990].

DUMONT Fabienne, « *History of women, feminine culture, gender, sex, images, representations, art, power, Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art* », *Perspective*, n°4, 2007, p. 611-624.

GOMEZ Elsa (dir.), DAVID-CHAPY Aubrée (dir.) et. al., *Le Sceptre & La Quenouille, être femme entre Moyen Age et Renaissance*, cat. ex. 8 mars - 17 juin 2024, Musée des Beaux-Arts de Tours, Paris : In Fine, 2024.

[MORINEAU Camille \(dir.\), AWARE Archives of Women Artists Research & Exhibitions, 2024.](#)

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes ,1993 [1ère éd. en anglais : 1988].

POLLOCK Griselda, PARKER Rozsika, *Maîtresses d'autrefois, Femmes, art et idéologie*, Paris, 2024 [1ère éd. en anglais : 1981].

SOFIO Séverine, *Artistes femmes, la parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*, Paris : CNRS éditions, 2016.

VERLAINE Julie, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Malakoff, 2014.

