

A detail from a painting, likely by Jean-François de Troy, showing a person's legs and feet. The person is lying down, with their legs extended and feet visible. They are wearing a blue, draped garment that covers their body. The background is a muted, textured surface, possibly a wall or a curtain. The overall style is characteristic of 18th-century French painting, with a focus on the play of light and shadow on the fabric and skin.

L'Empire des sens

de Boucher à Greuze

Musée Cognacq-Jay

PARIS
MUSÉES

L'Empire des sens

de Boucher à Greuze

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition « L'Empire des sens, de Boucher à Greuze », présentée au musée Cognacq-Jay du 2 décembre 2020 au 28 mars 2021.

À la mémoire de Delphine Lévy,
directrice générale de Paris Musées
(2013-2020)

Commissariat

Annick Lemoine, assistée
de Sixtine de Saint-Léger

Comité scientifique

Guillaume Faroult, conservateur
en chef, en charge des peintures
françaises XVIII^e siècle et peintures
britanniques et américaines,
musée du Louvre
Françoise Joulie, historienne de l'art
Alastair Laing, conservateur honoraire
au National Trust, Londres

Auteurs

Emmanuelle Brugerolles (E. B.),
conservatrice générale du patrimoine,
responsable de la collection de dessins
des Beaux-Arts de Paris

Marine Carcanague, historienne

Marie-Anne Dupuy-Vachey
(M.-A. D.-V.), historienne de l'art

Guillaume Faroult (G. F.), conservateur
en chef, en charge des peintures
françaises XVIII^e siècle et peintures
britanniques et américaines,
musée du Louvre

Yuriko Jackall (Y. J.), conservatrice
adjoindte de la peinture française,
Wallace Collection de Londres

Françoise Joulie (F. J.), historienne de l'art

Élise Kerner (E. K.), historienne de l'art

Alastair Laing (A. L.), conservateur
honoraire au National Trust, Londres

Corinne Le Bitouzé (C. L. B.),
conservatrice au département
des Estampes et de la Photographie,
Bibliothèque nationale de France

Annie Le Brun, écrivain, poète
et critique littéraire

Annick Lemoine, conservatrice
en chef du patrimoine,
directrice du musée Cognacq-Jay

Nicolas Lesur (N. L.), historien de l'art

Hélène Meyer (H. M.), conservatrice
générale au département des Arts
graphiques, musée du Louvre

Louis-Antoine Prat (L.-A. P.), historien
de l'art et collectionneur français

Sixtine de Saint-Léger (S. de S.-L.),
attachée de conservation,
musée Cognacq-Jay

Mickaël Szanto (M. S.), maître
de conférences en histoire de l'art
moderne, université Paris-Sorbonne

Rédaction des textes p. 38, 58, 76, 88,
108, 130 : Élise Kerner

Catalogue

38

L'objet du désir

58

Les Amours des dieux

76

Le modèle désiré

88

Le nu offert

«Jambes deçà, jambes delà»

108

L'entrelacs des corps

130

Violences et traumas

140

**Une délicieuse révolution
copernicienne**

Annie Le Brun

146

Bibliographie sélective

8

**L'Empire des sens,
de François Boucher
à Jean-Baptiste Greuze**

Annick Lemoine

12

**François Boucher,
l'homme et l'artiste**

Alastair Laing

18

**Boucher érotique
ou la grâce de la couleur**

Mickaël Szanto
Annick Lemoine

24

**«Dans les bornes étroites
d'un feuillet». Boucher
et l'illustration littéraire érotique**

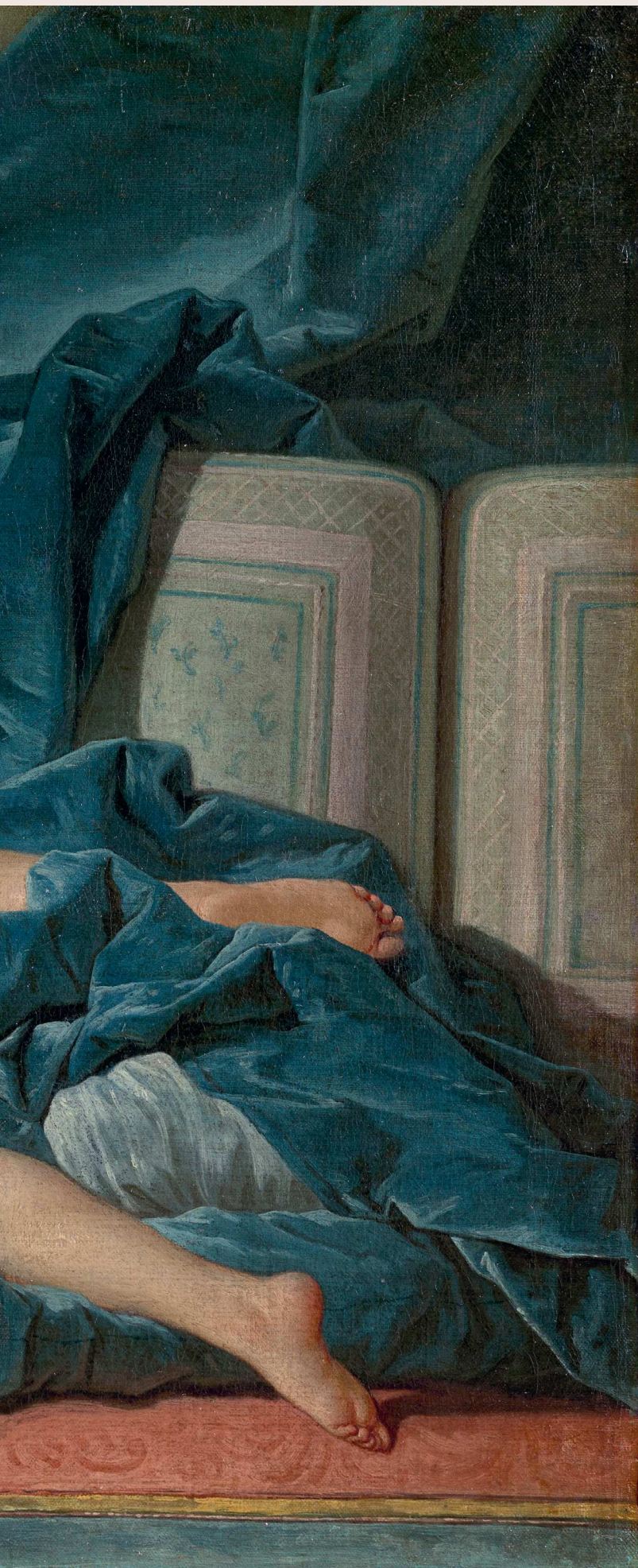
Guillaume Faroult

32

**Unions libertines
ou violences sexuelles?
Interroger le «consentement»
au XVIII^e siècle**

Marine Carcanague





Cat. 30
François Boucher, *L'Odalisque brune*,
1745, huile sur toile, H. 53 × l. 65 cm,
Paris, musée du Louvre, département des Peintures.

**Unions libertines
ou violences sexuelles?
Interroger
le «consentement»
au XVIII^e siècle**

Marine Carcanague

Les unions charnelles représentées dans les tableaux du XVIII^e siècle doivent-elles être qualifiées d'amoureuses ou de non consenties ? Difficile question pour l'historien et l'historienne. Si les peintures et les gouaches de Jean-Baptiste Pater, Antoine Pesne, ou Pierre-Antoine Baudouin cat. 46, 52, 53, ne laissent pas, à première vue, transparaître de violences, d'autres œuvres interrogent davantage. Ainsi, l'effroi du visage féminin peint par Jean-Honoré Fragonard dans *Le Verrou* (Paris, musée du Louvre, fig. 1) ou le mouvement de recul et de surprise représenté par Jean-Jacques Le Veau dans *La Rencontre dangereuse*¹ fig. 2 sèment le doute. L'enquête se complique un peu plus du fait de l'anachronisme de la notion de consentement. À l'époque moderne, les discours théologiques invitent à respecter « le devoir conjugal » au sein du couple : hommes et femmes doivent satisfaire les besoins sexuels de leur partenaire. En ce qui concerne les relations extraconjugales, plusieurs éléments laissent à penser que la violence pouvait marquer les relations sexuelles entre hommes et femmes, même si une généralisation est malaisée faute de documentation suffisante².

Témoins de la vie quotidienne du passé, les archives judiciaires permettent d'avoir accès à des procès intentés par des femmes à la suite de violences sexuelles. Ces témoignages féminins, extrêmement rares et filtrés par la plume du greffier, nous permettent d'investiguer au-delà du tableau – par ailleurs souvent représentatif du désir masculin – décrivant l'assaut comme un ébat amoureux, le viol comme une conquête. Faute de pouvoir vérifier si les peintures du XVIII^e siècle représentent toutes des relations consenties, l'appréhension des violences sexuelles au cours de ce siècle reste à questionner.

L'histoire de Françoise Guérin, jeune apprentie tailleur, interpelle lorsqu'il s'agit d'étudier les conséquences, pour les femmes, de la culture libertine du siècle des Lumières. En 1775, à Lyon, les parents de Françoise Guérin se présentent devant la sénéchaussée – une institution judiciaire de la France d'Ancien Régime – pour obtenir réparation d'un viol subi par leur fille fig. 3. Cette dernière passe chaque matin sous les fenêtres d'un nommé Ziegler, dont le procès précise qu'il est étranger, et en particulier « suisse de nation ». Interpellations et plaisanteries quotidiennes se succèdent jusqu'au 10 juin 1775, où il demande à Françoise Guérin de le rejoindre. Après lui avoir « baisé les seins », il se serait « déboutonné », aurait commis des « attouchements », puis la plaignante aurait été « jetée sur son lit où il lui avait fait beaucoup de mal ». Le chirurgien qui examine la fille après l'événement note qu'elle a les « petites lèvres des parties naturelles boursoufflées », ce qui ne peut être dû qu'à une « forte compulsion faite avec un membre viril »³.

La gravité relative des violences sexuelles à l'époque moderne

Au cours de la période moderne, les violences sexuelles ne sont pas toutes considérées de même importance. Par exemple, l'âge de la personne violée rend la peine plus ou moins grave : le viol d'une vierge est ainsi condamné plus gravement que celui d'une femme mariée ou d'une veuve, en ce qu'il contrevient aux normes morales et religieuses⁴. En effet, dans le système judiciaire d'Ancien Régime, une peine n'est pas associée à un délit. Si ce système est qualifié

d'arbitraire sous la Révolution française, il permet, selon les juristes, d'adapter les peines aux caractéristiques du procès. Les affaires de viol retrouvées dans les archives judiciaires concernent majoritairement des jeunes, voire des très jeunes filles : devant la sénéchaussée de Lyon entre la fin du XVII^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle, la moitié d'entre elles ont entre cinq et seize ans⁵. Françoise Guérin en fait partie : elle a « douze ou treize ans » fig. 4. Par ailleurs, les œuvres représentant des unions charnelles mettent souvent en scène des jeunes filles : les relations sexuelles sont ainsi peintes par le biais d'un regard et d'un désir masculin. Cette omniprésence des filles mineures, c'est-à-dire des filles non mariées, devant les tribunaux comme dans les tableaux, ne doit pas laisser penser que les femmes mariées ne subissent aucun viol au cours du XVIII^e siècle, mais ces dernières se présentent moins devant la justice. Plus facilement soupçonnées d'adultère par les magistrats, elles sont aussi considérées comme plus fortes physiquement que des filles plus jeunes, et donc plus aptes à se défendre. Pour Voltaire, les femmes qui se débattent peuvent empêcher une pénétration. Il relate la réaction d'une reine du passé face aux plaintes d'une femme : « elle prit un fourreau d'épée ; et, le remuant toujours, elle fit voir à la dame qu'il n'était pas possible alors de mettre l'épée dans le fourreau »⁶.

L'origine sociale des violeurs peut également les protéger devant la justice, surtout lorsque la victime appartient à un milieu social plus modeste. C'est ce qu'illustre l'« affaire d'Arcueil » en 1768 : le marquis de Sade est accusé d'avoir enfermé une domestique, Rose Keller, et de lui avoir fait subir ses fantasmes en la fouettant jusqu'au sang. Hardy, célèbre libraire parisien, note « l'impunité qui suit d'ordinaire dans notre siècle les crimes les plus abominables dès que ceux qui les commettent ont le bonheur d'être grands et riches »⁷. En effet, Sade tente d'étouffer le scandale en offrant à la victime une somme d'argent conséquente. Si la remarque du libraire suppose que le traitement de faveur réservé aux plus riches était fréquent au XVIII^e siècle, tout autant que la dissimulation de leurs crimes, cela se traduit par un échec pour Sade, puisque le Parlement de Paris s'empara de l'affaire.

Un déshonneur familial

Après un rapport sexuel hors mariage, la sidération des jeunes filles est peinte. Les artistes du XVIII^e siècle mettent souvent en valeur les conséquences familiales de la perte de la virginité. *La Fille confuse* de Jean-Baptiste Greuze (collection particulière ; gravée par François-Robert Ingouf et Pierre-Charles Ingouf, Bibliothèque nationale de France, Inv. DC-8-FOL) présente ainsi une jeune fille aux côtés de sa mère. Visiblement accablée, se tenant la tête d'une main, la jeune fille vient probablement de perdre sa virginité, comme en témoigne sa robe défaits qui dévoile son sein gauche, ainsi que plusieurs détails significatifs comme le lait débordant de la casserole ou les légumes fanés. La mère, qui vient probablement d'arriver sur les lieux, sermonne la jeune fille. Les rapports sexuels hors mariage atteignent l'honneur familial et les mères sont souvent représentées aux côtés de leur fille. Le même processus s'observe devant la justice : les deux parents de Françoise Guérin se présentent devant les magistrats pour « venger l'honneur de leur fille ».

L'objet du désir

Boucher mène l'une des plus longues et brillantes carrières de peintre au siècle des Lumières. Il cumule tous les honneurs et fournit modèles et décors qui inspirent l'Europe entière. En marge des commandes officielles, Boucher, le « peintre des Grâces », signe des compositions plus secrètes d'une volupté saisissante. Ces œuvres chantent le corps nu de la femme qui s'abandonne, hypnotise les regards et éveille les sens. Déesses, nymphes ou contemporaines de l'artiste offrent au regard du spectateur tous leurs atours, même les plus intimes. Le rendu des chairs, les jeux de matières et les effets de drapés – qui révèlent et évoquent, plus qu'ils ne couvrent – colorent la nudité d'une troublante sensualité. Dans l'œuvre de Boucher, un motif s'impose plus que tout autre : le fessier, célébré à l'envi. C'est à l'école d'Antoine Watteau (1684-1721), dont l'œuvre est tout entier consacré à l'amour, que Boucher apprend la polysémie amoureuse : la sensualité envoûtante d'une nuque, la volupté audacieuse d'un fessier, la puissance suggestive d'un regard ou encore la licence d'un nu dévoilé dans son intimité quotidienne.

Le Repos de la Volupté

François Boucher
(1703-1770)

Cat. 12

Vers 1745-1748

Dessin aux trois crayons sur papier bleu-vert

H. 22,3 × l. 31,7 cm

Genève, fondation Marie-Anne Poniatowski-Krugier,
inv. KP4885

Historique

Ducs de Leeds ; C. Fairfax Murray ; Walter Burns ;
vente Burns chez Sotheby's, Londres, 22 mars 1923,
n° 7 ; Casimir I. Stralem (1886-1932), New York ;
Donald S. Stralem (1903-1976) et sa femme Jean
Ickelheimer (1908-1994), New York ; vente veuve
Stralem, Christie's, Londres, 13 décembre 1984, n° 155 ;
acheté par Jan Krugier (1929-2008), Genève, et mis
en commun avec sa femme Marie-Anne Poniatowski ;
fondation Jan Krugier ; fondation Marie-Anne
Poniatowski-Krugier.

Bibliographie et expositions

Art Digest, 1^{er} juillet 1940, repr. p. 40 ; Sitwell, *Apollo*,
février 1968, ill. 11 ; Shoolman Slatkin, cat. exp.
Washington, 1973, cat. 48, p. 63 ; Ananoff et Wildenstein,
1976, n° 312/2, t. II, p. 8 et ill. 899 ; Jean-Richard, 1978,
p. 341, dans la notice du n° 1423 ;
Rylands (dir.), cat. exp. Venise et Berlin, 1999, cat. 62,
p. 138-139 ; Sainte Fare Garnot (dir.), cat. exp. Paris
2002, cat. 65, p. 154.

Boucher, bien avant Proust, a su capter et transcrire le mystère de la femme endormie. Mais, autant l'écrivain se laisse enchanter par l'immobilité d'une Albertine refermée sur elle-même dans son sommeil, autant l'artiste est séduit par la sensualité voluptueuse de la femme nue endormie. Cette figure revient dans plusieurs dessins et peintures, parfois associée à un Amour endormi, ainsi métamorphosée en une Vénus.

Le présent dessin est l'un des plus beaux de la série. Il est souvent considéré comme une étude pour la dormeuse dans un des deux tableaux sur le thème des compagnes de Diane, conservés au Legion of Honor, Fine Arts Museums de San Francisco. Mais ce serait se méprendre sur le cheminement créatif de Boucher dessinateur. Les dessins particulièrement soignés, comme celui-ci, étaient exécutés à l'intention des collectionneurs, lorsque Boucher était satisfait d'un personnage inventé pour l'une de ses toiles.

On retrouve la même pose dans deux estampes d'après un dessin plus fouillé de Boucher, où le graveur a sans doute ajouté le décor. Celle de Demarteau (Jean-Richard, 1978, cat. 657) introduit une draperie, un coussin et une rose, et celle de Jean-Baptiste Michel, intitulée *Le Repos de la Volupté* (Jean-Richard, 1978, cat. 1423), place la dormeuse à l'air libre. Boucher devait être satisfait de l'effet produit, car il a créé une pose très semblable pour Chloé dans le *Daphnis et Chloé* aujourd'hui à la Wallace Collection à Londres, d'où il a ensuite tiré un dessin d'un personnage analogue. Ce tableau est signé et daté « 1743 », tandis que celui de San Francisco est signé et daté « 1745 », année où l'on peut approximativement situer ce dessin.

A. L.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort



Cat. 12
Le Repos de la Volupté

Les Amours des dieux

Comme Titien, Rubens ou Poussin avant eux, Boucher et ses contemporains convoquent les amours des dieux antiques, ou les fables amoureuses, pour mettre en scène la toute-puissance du désir. Le filtre romanesque nourrit les inventions et autorise toutes les libertés. Greuze suggère la luxure du bain de Diane et de ses nymphes par une déclinaison de poses lascives, esquissées d'un trait impulsif, associé à un lavis liquide. La douce jouissance s'exprime, non sans audace, au cœur même de la feuille, dans la figure d'une jeune femme s'abandonnant à des plaisirs personnels. Avec Boucher, puis Greuze et Fragonard, le mythe de Danaé est l'occasion de traduire la folle passion de Jupiter par une touche frénétique et une plume tourbillonnante. Boucher, toujours, introduit une nouvelle compagne, ô combien charnelle, aux côtés de Lédä ou de Syrinx pour exacerber le caractère érotique de la scène. Enfin, la figure du satyre concupiscent, épiaut le corps de la femme avec avidité, incapable de refréner ses pulsions, vient illustrer subtilement le thème du voyeur – qui n'est autre que le spectateur du tableau lui-même.

Léda et le Cygne

François Boucher
(1703-1770)

Cat. 16

1742
Huile sur toile
H. 60 × l. 74 cm
Signé: F. Boucher
Stockholm, Nationalmuseum, inv. NM771

Historique

Achat du comte Carl Gustaf Tessin dans l'atelier de François Boucher, Paris, envoi à Stockholm, juin 1742, vente au roi Frédéric I^{er} pour la princesse Louise-Ulrika de Suède, 1749, Drottningholm, collection royales, Nationalmuseum, 1865.

Bibliographie et exposition

Faroult, cat. exp. Paris, 2017, n°18.

En 1742, François Boucher peint pour l'ambassadeur de Suède à Paris, Tessin, une *Léda*, seconde version de celle destinée au Salon d'août au Louvre (Los Angeles collection Resnick, voir Bailey, *Les Amours des dieux*, 1992, n° 46). L'artiste aurait pris pour modèle son épouse, dont on sait que l'ambassadeur était un fervent admirateur **cat. 41**; avec habileté, il contourne l'écueil de l'étreinte scabreuse entre la reine de Sparte et l'oiseau Jupiter en choisissant de montrer deux jeunes femmes au bain, que l'agressivité du cygne rapproche. La pose de Léda, tête, buste et bras levé, est exactement celle de la Vénus peinte dix ans plus tôt pour *La Naissance de Vénus* (Paris, hôtel de Béhague, inv. 5111), mais son corps n'est plus un corps maniériste en basculement, il est stable sur un rocher couvert d'une draperie opportunément rouge. Posée sur le ventre, la nymphe qui l'accompagne, préparée par un dessin dont la contre-épreuve est conservée au musée du Havre, annonce les Odalisques **cat. 30, 31, 32**.

La version exposée au Salon de 1742 (n° 27 bis) présente des chromatismes dorés, celle de Carl Gustaf Tessin est plus froide, les effets de tissus en sont moins lumineux et la nymphe présente un corps plus allongé et un visage plus large. Ces différences attestent qu'il s'agit bien d'une autre version abordée dans un esprit différent, plus intime.

Cette manière de suggérer sans la décrire l'union prochaine avec le cygne rend définitivement impossible l'attribution à Boucher d'une Léda (collection particulière) au corps blanc peu formé, largement offerte sur des coussins de dentelle à un cygne voyeur... Cette mise en scène maladroite qui expose sans fard les avantages de la dame à un hypothétique amateur est tardive. Elle s'apparente par sa crudité aux écrits de Boyer d'Argens, Sade et Restif de La Bretonne, auxquels François Boucher est étranger.

F. J.



Cat. 16
Léda et le Cygne

Le modèle désiré

Le thème du peintre et son modèle offre de nouvelles opportunités pour évoquer le désir né du plaisir de voir. Volontiers imaginé comme l'antichambre de la débauche, l'atelier nourrit de nombreux fantasmes.

S'il est défendu au siècle des Lumières de faire poser une femme nue à l'Académie royale de peinture et de sculpture ou dans un atelier, les dessins de Boucher révèlent que ses figures mythologiques s'appuient encore sur l'étude d'après nature, nécessaire pour rendre les silhouettes et les chairs. Les artistes contournent le plus souvent cet interdit et trouvent, auprès des « filles » aux mœurs légères, de jolis modèles pour s'exercer sur le motif. Ces compositions, qui impliquent l'artiste, le modèle, mais aussi le spectateur, s'amusent du rôle de chacun : entre simple acteur et complice. Elles revisitent, non sans humour, le *topos* de la femme muse, dont la beauté idéale – et désirable – est source de toute inspiration artistique.

La Chemise enlevée

Jean-Honoré Fragonard
(1732-1806)

Cat. 25

Vers 1770

Huile sur toile

Format ovale, 35 × 42 cm

Paris, musée du Louvre, département des Peintures,
inv. M.I. 1057

Historique

Vente [Jean-Antoine] « Gros, peintre », Paris,
13 avril 1778, n°57 : « Deux tableaux faisant pendants.
L'un et l'autre représentent une femme couchée
sur un lit & jouant avec des Amours. Esquisses ovales
en travers » (acheté par « Vautrin » pour 250 livres).
Collection du D^r Louis La Caze (1796-1869), à Paris,
déjà en sa possession en 1860, Legs du D^r Louis
La Caze au musée du Louvre en 1869.

Bibliographie et expositions

Goncourt, 1873-1874, t. II, p. 336-338 ; Portalis, 1889,
p. 132 et 273 ; Cuzin, cat. exp. Paris, 1987, p. 299, n°208 ;
Rosenberg, 1987, p. 161-163, n°72 ; Rosenberg, 1989, p. 83,
n°108 ; Faroult (dir.), 2007, p. 116, n°200 ; Faroult (dir.),
cat. exp. Paris, 2015, p. 168-169, n°53.

Les compositions licencieuses de Fragonard dessinent souvent une certaine esthétique de la « volupté » qui assume la quête du plaisir sensuel tout en la raffinant par le prisme de l'imagination. C'est le cas de deux compositions ovales probablement conçues comme des pendants et qui sont mentionnées pour la première fois lors de leur passage en vente publique à Paris en 1778. Ainsi sur *Le Feu aux poudres* (Paris, musée du Louvre), une belle jeune fille est littéralement embrasée par les feux du désir alors que des *putti* ailés la dénudent et la caressent de leurs flambeaux, dont l'un touche son sexe. Un même abandon et une même retraite dans l'imaginaire se manifestent sur *La Chemise enlevée*. Une jeune femme est étendue sur son lit, dont les drapés la caressent alors qu'elle se débarrasse de sa chemise. Sur les deux toiles, les deux belles sont dévêtues par d'identiques petits Amours voletants. Fragonard semble justifier le recours commode à la convention mythologique par l'action du rêve. Les demoiselles paraissent s'abstraire d'un contexte plus prosaïque dénoté par le mobilier libertin (les lits voluptueux) et le soupçon du bordel. La suggestion de ce contexte permet peut-être de désigner les espaces, sinon les réseaux de mitoyenneté entre la peinture libertine et le monde de la prostitution.

Certes les jeunes modèles représentés par Fragonard sont dénudés avec une complaisance qui s'adresse directement à qui les admire et aux commanditaires probables des tableaux. Cependant, ces œuvres manifestent une forme d'intériorité qui résiste en partie à l'indiscrétion. Les deux jeunes filles n'ont pas attendu de partenaires pour goûter la volupté. Sur *La Chemise enlevée*, les draps froissés et certaines rougeurs sur les joues et les fesses du modèle indiquent sans doute son émoi sensuel. L'expression de son visage se dérobe dans la pénombre.

G. F.



Cat. 25
La Chemise enlevée

Le nu offert
«Jambes deçà, jambes delà»

Durant l'année 1745, Boucher peint l'une de ses œuvres les plus singulières : *L'Odalisque brune*. Nue, allongée sur le ventre, cuisses écartées, une jeune femme exhibe sans nulle pudeur la beauté de son fessier.

Rarement peintre n'aura osé une telle licence. En refusant toute forme de narrativité qui justifie cette exhibition sexuelle, Boucher réduit son tableau au rang de portrait de fesses. Vraisemblablement peinte pour un commanditaire discret, proche des milieux littéraires libertins que fréquente alors Boucher, *L'Odalisque brune* fait écho à l'univers des romans érotiques de l'époque, où transparaît une même fascination pour un Orient fantasmé.

Si l'œuvre compte au nombre de ses peintures secrètes, longtemps demeurées méconnues du public, elle fit néanmoins l'objet de répliques et de réinventions sensationnelles par Boucher lui-même. Ses détracteurs, Denis Diderot en tête, s'en emparent pour accoler à la notoriété croissante du peintre une réputation sulfureuse : « Que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? s'indigne le philosophe. Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? » (Diderot, *Salon de 1765*.)

Étude de pied

François Boucher
(1703-1770)

Cat. 33

Vers 1751-1752

Pastel

H. 29,5 × l. 29 cm

Paris, musée Carnavalet-Histoire de Paris,
inv. D4353

Historique

Maciet, don en 1903.

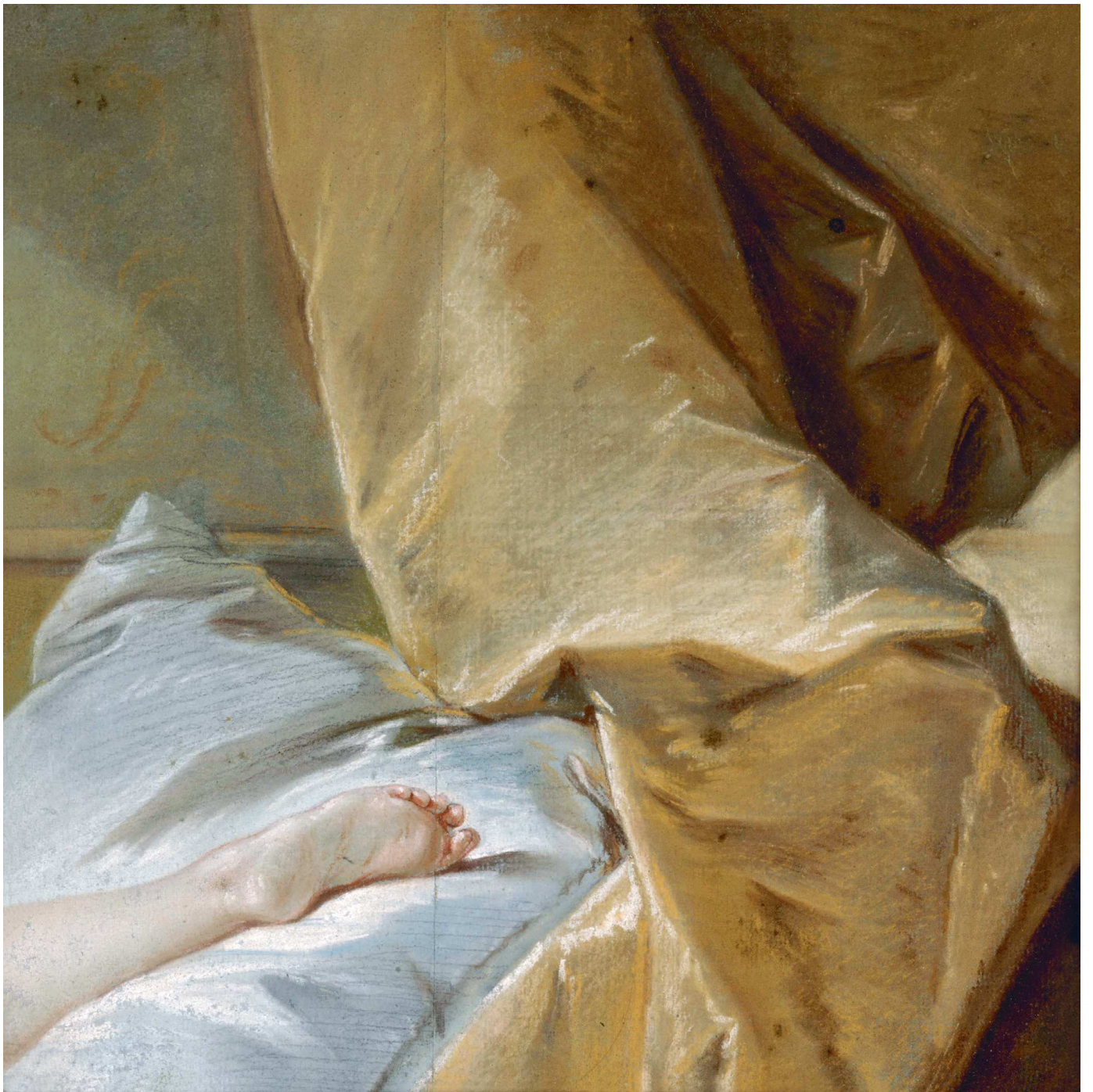
Bibliographie et exposition

Joulié, cat. exp. Paris, 2003, n° 62.

Quelques années avant Boucher, le Flamand Vleughels dessine au pastel un pied élégant sur papier gris (Paris, musée du Louvre, Arts graphiques, inv. 33301), bel exercice qui ne suscite pourtant guère le rêve. Dans son écrin de tissus luxueux, avec sa courbure délicate et le nacré de sa peau servi par la poudre du pastel, le pied mignon de Boucher interpelle au contraire immédiatement. L'artiste reprend le pied droit de l'une des deux célèbres Odalisques de 1751-1752 (Cologne et Munich, [fig. 1](#) p. 21), peintes pour le duc de Deux-Ponts, admirateur inconditionnel du peintre, et pour le marquis de Marigny, frère de la marquise de Pompadour, directeur des Bâtiments. On sait aujourd'hui que le modèle est probablement la jeune Louise O'Murphy, et que le tableau fut peut-être l'intermédiaire pour introduire la belle auprès de Louis XV (pour un autre point de vue, voir Laing, cat. exp. 1986, p. 259-264, n° 61).

Le fait que ce petit pied se suffise à lui-même sans que le tableau dont il est issu soit autrement important signifie que Boucher le dessine pour l'un de ces fétichistes du pied, discrets dans leur manie, pour lesquels la vue et le toucher de cette partie du corps sont indispensables au bonheur mental et physique, la partie remplaçant le tout. Cette « podophilie » interroge incidemment sur la posture dominante des femmes dans la société du XVIII^e siècle ; elle est liée à l'extrême pudeur des codes vestimentaires, que la jambe et le pied brièvement entraperçus de *La Toilette* (Madrid, musée Thyssen-Bornemisza), les versions vêtues-dévêtues de *La Gimblette*, *La Jupe relevée*, *L'Enfant gâté* ou encore *L'Œil indiscret* (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle et collection particulière) illustrent exactement. Dans son œuvre entier, le peintre a joué à l'infini de pieds nus ; et, comme cette obsession est souvent liée à une chaussure et, avec elle, à la cambrure marquée du pied, il s'est attardé sur de délicates sandales lacées, de stricts cothurnes, des chaussures de satin à boucles comme celles de Madame de Pompadour ou des mules élégantes comme celles de *La Belle cuisinière* [cat. 57](#). Rousseau décrira peu après sa propre fascination pour le pied chaussé, qui ferait plus de ravages que la plus belle fille dansant nue. Puis Restif de La Bretonne en 1769 fait de ce fantasme décidément à la mode le sujet de son roman libertin, *Le Pied de Fanchette*, et y décrit ce pied parfait qui pourrait « faire du poète un Voltaire, du prosateur un Rousseau, du musicien un Rameau, du peintre un Boucher, [...] et de tous les hommes des Amans » (Restif de La Bretonne, La Haye, vente à Francfort chez Eslinger libraire, 1769, p. 3).

F. J.



Cat. 33
Étude de pied

L'entrelacs des corps

L'évocation de l'assouvissement du désir, qu'il s'exprime par la caresse, le baiser ou l'acte sexuel, demeure particulièrement rare dans la peinture du siècle des Lumières.

Ces œuvres d'exception, destinées à l'élite fortunée et réservées aux espaces les plus privés de l'habitat, se situent aux frontières de l'interdit, au seuil de l'obscène, mais toujours dans le registre de la suggestion et du suspens. Si l'accouplement est évoqué, aucune « partie honteuse » n'est véritablement visible. D'autres ressources sont mises en œuvre pour traduire la frénésie des sens et l'acmé du plaisir.

Boucher donne le *la* dans une œuvre de jeunesse, avec le baiser enflammé – à pleine bouche! – d'*Hercule et Omphale*, représenté dans un tourbillon de drapés et une palette incandescente. Ses élèves – Baudouin, qui « s'était fait un petit genre lascif et malhonnête », et Fragonard, « peintre des boudoirs et autres scènes d'alcôves » – transposent l'audacieuse proposition au temps présent et dans la sphère privée. Les scènes sont fougueuses, l'exercice du désir est effréné, la charge érotique évidente. Librement consenties ou manifestement subies, ces étreintes traduisent toute l'ambiguïté des pratiques amoureuses au XVIII^e siècle. La célébration du plaisir féminin inspire d'autres « inventions », perçues comme très osées à l'époque. Ainsi Greuze prête à l'image de la Volupté les traits de sa propre femme, saisie sur le vif, dans un abandon proche de l'extase orgastique.

Hercule et Omphale

François Boucher
(1703-1770)

Hercule et Omphale

François Boucher
(1703-1770)

Cat. 50

Vers 1732-1735

Huile sur toile

H. 90 × l. 74 cm

Moscou, Musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine,
inv. Ж-2764, КП-31314, ГК-4102654

Historique

P. L. P. Randon de Boisset, inventaire du 18 octobre 1776
n° 115, vente Paris 27 février 1777, n° 192, acquis par P. G.
Boullogne de Préminville; comte de Vaudreuil, vente
Paris, 27 novembre 1787, n° 75; Donjeux, vente Paris,
7 février 1792, n° 37; prince Galitzine, Moscou; prince
Youssoupov, Saint-Petersbourg; musée de l'Ermitage
depuis 1925, en dépôt à Moscou, musée Pouchkine.

Bibliographie et exposition

Bailey, cat. exp. Paris, 1991-1992, n° 42.

Cat. 51

Vers 1745

Pierre noire, touches de pastel noir, filet d'encre brune

H. 20 × l. 15 cm

Signé sur le montage à la plume et encre brune :

f. Boucher.

Hambourg, collection Thomas et Gianna le Claire

Historique

Peut-être vente 19-20 février 1860, expert Féral,
France, collection particulière; vente Aguttes,
Neuilly, 13 juin 2019, n° 14.

Bibliographie

Ananoff, 1976, p. 237 fig. 423.

Pour sa collection restée confidentielle jusqu'à sa mort (1776), l'amateur Randon de Boisset a acheté après 1750 un tableau de jeunesse d'une rare violence. C'est le moment, entre 1732 et 1735, où Boucher s'essaye à des tableaux inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide. Les amours des dieux y sont traités allusivement, le plus explicite Vulcain dans *Vénus aux forges de Vulcain* (Paris, musée du Louvre). Or, l'œuvre du musée Pouchkine tranche par son érotisme affiché, fondé sur un choix iconographique original : Boucher s'y affranchit de l'épisode transgressif du couple surpris après l'étreinte, lui travesti en femme la quenouille à la main, elle avec peau de lion et massue (Ovide, *Les Fastes*). Comme la plupart des artistes, son maître Lemoyne avait choisi ce moment drolatique que le peintre reprendra tardivement (Malmaison). Ici, Boucher préfère montrer une étreinte passionnée, observée comme par effraction. Les objets signifiants, peau de lion, massue et quenouille, sont les jouets de deux *putti* indifférents au couple. Un troisième, lui aussi détourné, devient dans une fusion subtile entre chair et décor un ornement sculpté. Ces *putti* renforcent l'érotisme d'une étreinte accomplie dont il naîtra trois enfants. Dans le dessin du Louvre (**cat. 49** autrefois collection Sireul) réalisé quelque dix ans plus tard pour la gravure, et dans la version des mêmes années conservée en collection privée **cat. 51**, les *putti* redeviennent les comparses d'une narration assagie. La place manque pour évoquer à propos du tableau le vieillard en bas-relief (le défunt roi Tmolos?), la palette rouge, très travaillée, annonce des rouges charnels si présents dans la sémantique de Diderot trente ans plus tard, les drapés de pudeur explicites, ou le geste d'Hercule. Boucher s'est inspiré ici des couples enlacés de Giulio Romano pour *I Modi*, et de ceux de Rosso et Perino del Vaga pour *Les Amours des dieux*. Une commande est donc probable, d'autant que cette passion assouvie semble trouver sa réplique inversée dans un dessin contemporain d'une force comparable, qui représente cette fois Joseph fuyant une femme de Putiphar lubrique, au physique identique à celui d'Omphale (Hamilton, McMaster University Collection).

F. J.





Cat. 50
Hercule et Omphale

Violences et traumas

Dans le sillage d'une sensibilité nouvelle, les chantres de l'amour évoquent aussi les dangereux tourments qu'engendre la quête du plaisir. Deux chefs-d'œuvre singuliers – *La Belle Cuisinière* de Boucher et *La Cruche cassée* de Greuze – invitent à réfléchir sur la violence du désir et sur ses conséquences. Les détails, qui dialoguent entre eux comme un réseau de signes, suggèrent avec discrétion l'issue de l'aventure charnelle. Cruche ou œuf cassés, bougie consumée, lait renversé sont autant de symboles annonçant ou confirmant, à l'époque, la perte de virginité. Associés à d'autres images, telles que la poule dévorée par un chat, les mains nouées sur le bas-ventre ou l'expression désemparée d'un visage, ces détails appellent à privilégier une interprétation plus grave. Pourtant, le statut de ces œuvres reste ambigu et les niveaux de lecture, multiples. Il est difficile d'en fixer aujourd'hui la signification définitive : avertissement moralisateur ou simple grivoiserie, condamnation d'une jeunesse insouciante ou réelle évocation du viol ?

La Belle Cuisinière

François Boucher
(1703-1770)

Cat. 57

Vers 1735
Huile sur bois
H. 55,5 x l. 43,2 cm
Paris, musée Cognacq-Jay, inv. J13

Historique

Jackson, vente Paris, 25 février 1848, n° 46 et 12 mars 1849, n° 53, acquis par E. Cognacq et L. Jay, don à la ville de Paris en 1929.

Bibliographie et exposition

Laing in cat. exp. Paris, New York, 1986, n° 21.

Cat. 58

Vers 1735
Sanguine, rehauts de craie blanche
H. 36,2 x l. 19,2 cm
Londres, collection particulière

Historique

Vente Huquier, 1^{er} juillet 1771, n° 43, acquis par Lavocat ; peut-être collection Guérin (Lugt 1195) ; collection Le Pelletier, Paris, vente Christie's New York, 30 janvier 1997, n° 150, acquis par Berger, collection Berger, Denver, Denver Art Museum, inv. TL-17339.

Bibliographie et exposition

Laing, in cat. exp. New York, 2003, cat. 15.

Cat. 59

1735
Eau-forte et burin
Signé *F Boucher pinxit* sous le trait carré à gauche et *P Aveline sculpsit* à droite, sous le titre quatre vers signés Lépicié et en dessous *a Paris chez Jacob rue St Jacques chez M^r Simart Libraire attendant la rue du Plâtre. avec Privilège du Roi.*

H. 52 x l. 40 cm

Londres, collection particulière

Bibliographie

Jean-Richard, 1978, p. 79, n° 206.

Étude de femme pour La Belle Cuisinière

François Boucher
(1703-1770)

Le support de bois, choisi ici par Boucher, du tableau indique qu'il s'inspire des Nordiques, et peut-être d'un proverbe flamand comme « Les filles et les feux veulent toujours qu'on s'occupe d'eux », car la marmite déborde dans l'âtre. Sa lecture est donc double. Scène de genre peinte au retour du séjour italien, elle ne peut avoir été réalisée avant 1735 (date de la gravure de Pierre-Alexandre Aveline), en raison du costume contemporain du personnage masculin qui apparaît alors dans un œuvre passant de la scène de genre rustique à la pastorale élégante. Les dessins d'acteurs en costumes contemporains pour le *Molière* de 1735, le premier carton des *Fêtes de village à l'italienne* pour Beauvais tissé en 1736, les sujets peints pour le roi au palais de Fontainebleau entre 1735 et 1737 reflètent cette même évolution.

Le tableau montre une servante pressée par un jeune homme de bonne famille auquel on suppose qu'elle est contrainte de se rendre. Dans la gravure d'Aveline annoncée en page 7 du *Mercur de France* d'avril 1735, le texte de Lépicié « Vos œufs s'échappent Mathurine / Ce présage est mauvais pour vous / Ce grivois dans votre cuisine / Pourroit bien vous les casser tous » souligne les intentions du garçon et le danger dans lequel se trouve la servante, ce que confirme la restauration en cours, puisqu'elle a fait réapparaître un œuf en train de glisser de son tablier. Cette légende – comme celle de Pierre Duverbret dans une autre version de la même gravure intitulée *L'Infortunée pourvoyeuse* (Paris, musée du Louvre, Arts graphiques) – en reste donc à la première lecture d'une scène de séduction d'une servante ou d'une « pourvoyeuse », c'est-à-dire d'une jeune femme venue livrer des œufs, par le jeune homme de la maison.

À cette réification classique du domestique soutenue par la symbolique ordinaire des œufs, du chou ou du chat, se juxtaposent pourtant les indices d'une autre lecture : ce sont la chatte dévorant goulûment le poulet mort, scène de premier plan sans équivalent dans l'œuvre, la retenue du garçon dont la restauration montre que sa main sur la nuque a été ajoutée, son désordre maladroit et débraillé avec un lourd genou d'adolescent occupant le devant du tableau, la mise élégante de la jeune fille, avec ses clefs de femme de charge et sa jupe écarlate mettant en valeur sa taille fine et le joli galbe de son pied. Cette servante a fait l'objet d'un beau dessin préparatoire, qui présente avec le tableau des variantes significatives, dont précisément l'absence des clefs, le tablier sans les œufs, les mains se touchant maladroitement, qui pourraient indiquer déjà une forme d'acquiescement plus que de contrainte.

De fait, la représentation par Boucher d'un assaut masculin est d'ordinaire plus explicite. Sans même rappeler la violence d'*Hercule et Omphale* cat. 50, la scène aurait dû être proche d'œuvres contemporaines comme la planche *Des radis et des raves* des *Cris de Paris* (1737) où la même jeune femme considère avec un sourire complice les légumes suggestifs que lui détaille son galant, *La Cuisinière et un jeune homme* où le garçon lui présente un imposant panais, *Le Bonheur au village* de l'Alte Pinakothek de Munich où le galant, comme dans *La Mariée de village* de Watteau, essaye brutalement de voler un baiser, *La Marchande d'œufs* du Wadsworth Atheneum Museum of Art où l'homme avide met sa main dans le panier... Rien n'indique chez la jeune femme la surprise (dans le dessin, son regard est modestement baissé, mais son tablier largement ouvert), et rien chez le jeune homme à ses genoux n'indique la violence. On pense plutôt à une scène d'initiation consentie, expression du désir et du plaisir recherchés par ces deux cœurs (d'artichaut, si l'on en croit le premier plan ?), qui serait proche de celles que Crébillon fils, ami de Boucher et son condisciple au Caveau, dépeint dans *Les Égaréments du cœur et de l'esprit ou les Mémoires de M. de Meilcour*, roman libertin paru en 1736, qui raconte pour la première fois l'initiation masculine d'un jeune homme de dix-sept ans.

F.J.

La Belle Cuisinière

Pierre-Alexandre Aveline
(1702-1760)
d'après François Boucher
(1703-1770)



Cat. 57
La Belle Cuisinière



PARIS
MUSEES
LES MUSEES
DE LA VILLE
DE PARIS



MUSÉE
COGNACQ - JAY

978-2-7596-0500-2
29,90€

