Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

ED 395 « Espace, Temps, Culture »
HAR / Histoire des Arts et des Représentations

Membre de l'université Paris Lumières

Julie Blouet

De la place des artistes demeurés en seconde ligne : l'exemple de Marie-Thérèse Auffray (1912-1990)

Thèse présentée et soutenue publiquement le 7 janvier 2025
en vue de l'obtention du doctorat d' Histoire de l'art de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Marc Décimo (Université Paris Nanterre)

Jury * **:**

Présidente de jury	Madame Julie VERLAINE	Professeure des universités : Université de Tours
Rapporteur :	Monsieur Stéphane LAURENT	Maître de conférences : Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Examinatrice :	Madame Claire MAINGON	Maîtresse de conférences : Université de Rouen
Directeur de thèse :	Monsieur Marc DECIMO	Professeur des universités : Université Paris Nanterre

"Il s'agit [pour lui] de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire."[1]

Charles Baudelaire

[1] Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, [1863], Paris, Éditions Gallimard, 2024, p. 51.

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de recherche, Marc Décimo. Merci d'avoir répondu à toutes mes sollicitations, pour avoir été exigeant, tout en m'encourageant toujours. J'ai tant appris grâce à vos précieux conseils.

Ce travail de recherche ne s'est avéré possible que grâce à l'abondance des documents que les ayants droit ont bien voulu mettre à ma disposition : qu'ils en soient ici remerciés, en particulier Daniel Tarin, qui m'a toujours accueillie avec une grande gentillesse et m'a accordé sa confiance. Merci aux bénévoles dévoués de l'Association MTA et son président Yves Héricourt qui ont œuvré, chacun dans leur domaine, pour que ce travail, principalement autour du catalogue raisonné, se déroule plus facilement. Je pense particulièrement à Jos et André, couple joyeux et grands connaisseurs et collectionneurs de l'œuvre d'Auffray, sans qui ce travail aurait été bien plus complexe. À Valérie pour ses photographies et pour son aide. Je les prie tous de trouver ici ma sincère reconnaissance et d'avoir permis de porter à la connaissance du public leurs œuvres et leurs archives.

Merci au Conseil départemental de l'Orne, en particulier à Pierrick et Romain.

J'adresse aussi des remerciements aux conservateurs et conservatrices des bibliothèques et des musées, aux membres des groupes de pensées qui ont toujours répondu à mes demandes avec intérêt ; aux membres des comités de suivi pour leurs suggestions et avis.

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à mes relecteurs Miryam, Guillaume et Johan. Merci pour le temps accordé, la confrontation des idées, les riches échanges et les encouragements.

Je remercie mes collègues de la DSDEN de l'Orne pour leur curiosité. Plus particulièrement Yannick Ruban, A-DASEN de l'Orne, qui a soutenu ce travail et a permis qu'il se déroule sereinement.

Enfin, mes remerciements chaleureux vont à mes proches, amis et famille - en particulier ma sœur Charline - qui m'ont encouragée et accompagnée dans cette recherche ; à mes parents Nicole et Philippe, qui ont à leur manière été toujours présents pour moi dans ce parcours de thèse ; à ceux qui ont facilité mes temps parisiens, je pense à Cécile.

À Erik, qui malgré son regard si personnel et si peu scientifique sur la peinture m'a écouté ; merci pour ton apaisante présence.

Résumé

L'étude de l'artiste Marie-Thérèse Auffray (1912-1990) va au-delà de la simple analyse biographique et de la construction d'un catalogue raisonné. Notre recherche implique un questionnement plus large, centré sur la problématique des artistes mineurs, et croise des thèmes d'ampleur comme l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la peinture figurative après le conflit, la représentation de l'homosexualité féminine, l'accès aux réseaux culturels (autour de la figure de Maurice de Vlaminck entre autres) ou les difficultés à vivre de la peinture.

Auffray est née en Bretagne et a rejoint très vite Paris, plus particulièrement le quartier de Montparnasse durant l'entre-deux-guerres. Elle débute sa vie artistique par les arts appliqués. Durant la Seconde Guerre mondiale, elle s'engage dans la Résistance. Elle doit rapidement subvenir seule à ses besoins, ne dépendant d'aucune tutelle masculine. La guerre va profondément modifier sa vie et elle va alors principalement développer sa peinture sur le thème de la figure humaine. Auffray a un style très identifiable qui reprend quelques caractéristiques de son époque.

Cette recherche consiste aussi à mettre en lumière les facteurs de sa place d'artiste mineur, puis de son oubli.

Mots clefs : artiste femme ; caricature ; comédie humaine ; arts appliqués ; seconde ligne ; réseaux artistiques ; expressionnisme ; réalisme ; peinture figurative ; 1930-1970 ; lesbianisme

Abstract

Studying the artist Marie-Thérèse Auffray (1912-1990) is more than only analyzing her life and building a consistent catalogue. This study is a wider reflection about minor artists and tackles different other important issues such as impact of World War II on figurative painting after the end of the war, portrayal of female homosexuality, access to cultural networks (about Maurice de Vlaminck among others) or difficulties to make a living from painting.

Auffray was born in Brittany and settled in Paris, more precisely in Montparnasse area, during the inter-war period. She begins her artistic career with Applied Arts. During World War II, she becomes a member of the underground resistance. As she doesn't depend on funding assistance of a man, she rapidly has to support herself. War deeply changed her life and she then mainly focused on figure painting. Auffray paintings are easily identifiable and present some features of her time.

This study also highlights the reasons why she was a minor artist and why she fell into oblivion.

Key words : woman artist ; caricature ; realism ; expressionism ; figurative painting, human comedy ; applied arts ; second line; artistic networks ; 1930-1970 ; lesbianism

Sommaire

VOLUME 1 : Texte

Remerciements ***4***

Résumé ***5***

Abstract ***6***

Sommaire ***7***

Introduction ***10***

A. Une biographisation de la vie d'Auffray **11**

B. Les données et leur exploitation **16**

C. Une réévaluation pour ouvrir à une création dissimulée **24**

PARTIE I. L'éternel d'Auffray. ***34***

Chapitre 1 : Une expression personnelle : peindre et repenser **38**

A. Le tracé, la matière et la couleur 38

B. Les groupes et mouvements artistiques en résonance 59

Chapitre 2. Un regard sur le quotidien : observer et représenter **104**

A. Une galerie de portraits sans concession 104

B. La question du modèle et sa représentation 137

C. Une peinture de choses : dans la lignée de la tradition 146

Chapitre 3 : Un engagement : peindre et vivre **160**

A. Peintre des femmes et de l'homosexualité 160

B. Témoin de la guerre 189

C. Critiques allégoriques 227

D. Place du politique 248

e. Critique réactionnaire 260

Conclusion de l'éternel d'Auffray : **265**

Partie II : L'éphémère d'Auffray ***267***

Chapitre 1. La création en province **272**

A. Lieu de souvenirs heureux : la province 272

B. Le sens de la fête : faire vivre Paris en Normandie. 296

Chapitre 2 : Un réseau artistique secondaire **299**

A. Les créations pour Maurice de Vlaminck : une amitié artistique 299

B. Le milieu artistique : la recherche d'appuis 342

Chapitre 3. Les expositions **348**

A. Trois expositions importantes en 1944 et 1945 348

B. Une préférence pour les salons 359

C. une exposition très personnelle en 1962 363

D. Une réception de l'œuvre dans les journaux parisiens 372

E. Des expositions en province 375

Chapitre 4. Le travail dans les arts appliqués **378**

A. Une source de connaissance sur le métier : les archives d'Auffray, ... 380

B. Une diversité de réalisations 386

C. Une femme illustratrice : sensibilité féminine ou cantonnement à des thèmes féminins ? 410

D. Des Liens et des échanges entre les illustrations et la peinture 415

Chapitre 5. Le repli et l'oubli **418**

A. Les dernières toiles et les dernières expositions 418
B. La période blanche et la fin de vie 422
C. L'inventaire et les ventes aux enchères 424
D. L'oubli et la redécouverte 429

Conclusion de l'éphémère d'Auffray 431

Conclusion générale 432

Bibliographie 437

Index des noms propres 456

Table des illustrations 463

Annexes : 467

Annexes 1 à 11 : documents construits 468

Annexes 12 à 67 : documents récoltés 499

Table des matières 595

VOLUME 2 : Catalogue raisonné (non diffusé)
VOLUME 3 : Archives d'Auffray (non diffusé)

Ce travail est une étude de l'œuvre et d'éléments biographiques de Marie-Thérèse Auffray (1912-1990).

La recherche suivante se compose dans, le volume 1, d'un texte d'analyse et d'annexes ; dans le volume 2 du catalogue raisonné (les peintures puis les arts graphiques et les arts appliqués) ; dans le volume 3 d'archives. Le volume d'archives comprend l'ensemble des documents conservés par Auffray et qui appartiennent aujourd'hui aux ayants droit. Chaque volume a sa propre pagination.

Les appels de figure et les renvois aux illustrations, aux annexes et aux archives sont faits ainsi :

- Pour les annexes (à la fin du volume 1) : Annexe x.
- Pour les renvois aux figures dans le catalogue raisonné (volume 2) : Vol. 2, cat. rais. Fig. *Il est précisé Fig. P. pour peinture et Fig. A. pour arts graphiques et arts appliqués.*
- Pour les archives (volume 3) : Ar. x.
- Pour les illustrations : Ill. x.

L'index des noms propres comprend les dates de vie de de mort, page 455.
Une table des illustrations est référencée page 463.

L'orthographe, la grammaire et la ponctuation des écrits et paroles de Marie-Thérèse Auffray ont été conservées lors des retranscriptions.

Les œuvres d'Auffray sont toutes : © droits réservés (© DR)
Elles ne peuvent être diffusées sans l'autorisation des ayants droit et des propriétaires

Liste des abréviations :

BnF : Bibliothèque nationale de France
Ill. : Illustration
IMEC : Institut mémoire de l'édition contemporaine
INHA : Institut national d'histoire de l'art
n.p. : non paginé
Op. cit. : opus cité
p. : page
Pl. : planche
s.d. : sans date
UFPS : Union des femmes peintres et sculpteurs
Vol. 2, cat. rais. : Volume 2, catalogue raisonné.

Introduction

En février et mars 1946, Marie-Thérèse Auffray (1912-1990) participe à l'exposition *Art et Résistance* à Paris, coordonnée par « Les amis des francs-tireurs et partisans français »[2].

Organisée donc peu de temps après la guerre, l'exposition fait grand bruit. Une page du catalogue comprend un manifeste signé de Pablo Picasso, Henri Matisse, Albert Marquet et Pierre Bonnard[3]. Leur participation donne la mesure et l'importance de la manifestation. Marie-Thérèse Auffray participe à ce temps fort pour la culture d'après-guerre. Elle conservera d'ailleurs dans ses archives le carton du vernissage. Sur celui-ci, il est bien noté qu'elle n'est invitée qu'au « petit vernissage »[4], celui réservé aux artistes de seconde ligne et probablement moins en vue que celui des signataires du catalogue. Ce petit carton d'invitation, qui peut sembler anodin, révèle pourtant comment certains artistes peuvent être mis de côté puis petit à petit oubliés dans une société artistique alors qu'ils en faisaient bel et bien partie. La presse ne fait pas mention de son unique peinture présentée, *Mourir pour vivre*[5].

Auffray est presque toujours en recul. Si elle expose souvent au Salon des Indépendants, parfois à l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, elle ne présente toutefois son travail qu'à deux reprises dans des expositions monographiques à Paris, en 1945 à la galerie Lucy Krohg et en 1962 à la galerie du Colisée (toutes les deux dans le 8e arrondissement). Plusieurs fois dans sa vie de peintre, Auffray apparaît en filigrane des grands événements artistiques. Elle a conscience de faire partie de ces artistes les plus écartées du devant de la scène, puisqu'elle écrit, le 3 juin 1951, lors du décès du philosophe Alain : « Moi perdue dans l'immense foule des riens anonymes »[6]. Le manque de reconnaissance lui pèse. Elle fait partie de ces peintres que la critique de l'époque n'évoque qu'au travers d'un entrefilet, surtout lors du Salon des Indépendants où les artistes sont très nombreux à présenter leurs toiles. Elle côtoie le milieu artistique, mais n'est pas mise en avant. Elle ne trouve pas non plus de soutien de la part des galeristes[7].

Cet effacement au profit des artistes reconnus se manifeste dans les archives. Auffray existe dans les grandes bibliothèques, mais jamais directement, elle y est comme dissimulée. Elle est référencée à Paris à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), espace Jacques Doucet, dans la dédicace de l'ouvrage *La Tête tournée* de Maurice de Vlaminck[8] ; à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou dans

---

[2] *Art et Résistance,* musée des Arts modernes de Paris, exposition organisée par les amis des francs-tireurs et partisans français au profit de leurs œuvres, du 15 février au 15 mars 1946.

[3] Annexe 31.

[4] Ar. 175.

[5] Sur l'exposition Art et Résistance : dossier des Archives des musées nationaux. Carton 55. X 1946 15 février. *Mourir pour vivre* : Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 40.

[6] Ar. 6.

[7] Un encart dans la revue *Arts* (10 au 16 octobre 1962 et 15 au 21 avril 1964) indique qu'une seule galerie (la Galerie d'Atri, Rue de la Boétie à Paris) l'expose en permanence.

[8] Cette dédicace n'était pas mentionnée dans la notice du catalogue de l'INHA. Ce fut une découverte lors de la consultation de cet ouvrage. Annexes. À la suite de nos

le fonds Marc Vaux au travers de quatre plaques de verre de quatre toiles exposées au Salon des Indépendants et au Salon des Tuileries en 1946 ; au Fonds municipal d'art contemporain de la ville de Paris, avec la toile *La Raie* de 1958, achetée en 1962, mais celle-ci n'est encore jamais sortie des réserves. L'artiste se manifeste aussi discrètement à la BnF avec une lettre envoyée à Simone de Beauvoir[9] en 1962 et répertoriée dans le fonds des anonymes ou à la bibliothèque Forney de la ville de Paris avec des travaux en lien avec les arts décoratifs.

Tout cela atteste bien la présence d'Auffray dans le milieu artistique parisien, bien que cette présence reste presque insaisissable. Une existence discrète, mais une existence tout de même dont cette introduction entend retracer les grandes étapes. Ce faisant, nous entendons présenter les différents contextes de notre étude avec les grandes étapes de la vie de Marie-Thérèse Auffray.

A. Une biographisation de la vie d'Auffray

Auffray est presque totalement absente des écrits jusqu'à aujourd'hui ; une biographie est nécessaire pour permettre de mieux comprendre son existence et, par ce biais, le sens de son œuvre. Plusieurs points de son parcours seront détaillés par la suite.

L'écriture de la biographie permet de présenter ses œuvres qui seront analysées au regard des événements clefs de sa vie et de l'actualité. Écrire une biographie c'est « une attitude plus fondamentale de l'être humain : celle qui consiste à se représenter son existence dans le temps et à configurer narrativement la succession temporelle de son existence. »[10] Ici c'est à nous que reviennent les choix « des événements et des situations qui forment une existence »[11], des expériences ; faire la différence, d'une part, entre ce qui pourrait paraitre anecdotique, et d'autre part, les éléments qui peuvent sembler de prime abord importants, mais qui en réalité ne trouvent pas leur place dans cette étude. Pour être plus précis, c'est de la biographisation d'Auffray dont il est question en partie, « la biographisation apparaît ainsi comme une herméneutique pratique, un cadre de compréhension et de structuration de l'expérience et de l'action s'exerçant de façon constante dans la relation de l'homme avec son vécu et avec son environnement social et historique »[12]. Cette recherche, c'est penser, parfois, pour Auffray, afin d'analyser et comprendre son œuvre par les archives et les lectures. Cette biographisation, ce sont les réflexions, les mots, les actions et les œuvres de l'artiste (reliés bien sûr aux écrits scientifiques) qui permettent ce travail d'écriture.

échanges avec Juliette Robain, conservatrice de la Bibliothèque et de la documentation à l'INHA, la mention co-auteur avec le nom d'Auffray a été ajoutée à la notice en septembre 2022. Côte : 8 Res 641.

[9] Annexe 41.

[10] Christine Delory-Momberger, *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, Éditions Érès, 2019, p. 48.

[11] *Ibidem*, p. 47.

[12] *Ibid*., p. 50.

Il faut donc chercher quels sont les événements et les expériences qui jalonnent la vie d'Auffray et qui permettent d'étudier et de comprendre son œuvre. L'événement est défini par Francis Lesourd, psychologue clinicien, comme « un imprévu dont les résonances se déploient à long terme et après quoi l'existence personnelle ou collective n'est plus jamais ce qu'elle était. »[13] Les expériences sont pour Christine Delory-Momberger, professeure émérite en sciences de l'éducation et de la formation, « ce qui arrive à quelqu'un et la manière dont il vit subjectivement ce qui lui arrive dans le cours quotidien de sa vie »[14]. Chaque expérience ne fait pas expérience de la même façon.

Cinq événements, selon nous, s'imposent comme des jalons dans la vie d'Auffray :

- le départ de la Bretagne pour Paris avec l'installation dans le quartier de Montparnasse dans les années 1920
- la Seconde Guerre mondiale et l'entrée dans la résistance (qui lui fera rencontrer sa future compagne, Noëlle Guillou, et la fera s'installer en Normandie)
- le décès de sa compagne
- l'abandon de l'atelier parisien et l'installation définitive dans l'Orne en Normandie en 1971.

De nombreuses *expériences* tant personnelles que professionnelles sont étudiées (le travail de dessinatrice pour des sociétés de publicité et des maisons d'édition, la rencontre avec Maurice de Vlaminck, les expositions parisiennes, les écrits de la peintre…). La différence entre « événement » et « expérience » s'est posée sous la forme : cette action a-t-elle transformé la pratique artistique d'Auffray ?

Certaines situations « *ne deviennent* pas des expériences »[15], elles ne trouvent pas leur place dans cette biographie, mais surtout, dans cette recherche. Elles ne permettent pas de comprendre et réévaluer l'œuvre d'Auffray. Chaque fait biographique est analysé et certaines expériences ne sont pas retenues. Il en est fait au mieux mention ou bien quelques archives sont publiées simplement en annexes[16].

1. De la Bretagne à Montparnasse

Les trente premières années de la vie d'Auffray sont difficiles à percevoir dans les archives détenues par les ayants droit[17]. Des recherches aux archives départementales des Côtes-d'Armor, de la ville

[13] Francis Lecourt, « Événement », dans Christine Delory-Momberger, *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, *op. cit.*, p. 80.
[14] Christine Delory-Momberger, *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, *op. cit.,* p. 82.
[15] *Ibidem*, p. 83.
[16] Volume 3, Archives sans visuels, p. 465-466 : décès dans un accident d'avion de l'ancien directeur de *Ouest-France* ; découpage d'articles sur des expositions d'artistes locaux comme Roger Rocher, factures diverses…
[17] Les ayants droit sont actuellement (en avril 2023) les enfants des cousins et des cousines d'Auffray.

de Paris et aux Archives nationales ont été nécessaires pour pouvoir composer un déroulé plus précis de sa vie. Malgré cela, certaines parties restent floues.

Marie-Thérèse Louise Auffray naît le 11 octobre 1912 dans le petit port de pêche de Saint-Quay-Portrieux en Bretagne, dans l'actuel département des Côtes-d'Armor. Elle est l'unique enfant de Louis Marie Auffray (1872-1917) et Marie-Thérèse Tarin (1884-1942). Un demi-frère Louis Antoine Auffray (1908-1932) est né d'un précédent mariage de son père. Ses parents se marient en 1911 à Saint-Quay-Portrieux. Son père est alors maître mécanicien et sa mère sans profession[18]. Elle passe sa petite enfance dans ce département. Son père fut, d'après sa fiche matricule, engagé volontaire en 1889 « pour servir aux équipages de la flotte » puis comme « matelot », et fut ensuite libéré du service militaire dans l'armée territoriale et dans sa réserve en 1914[19]. Il n'y a pas de précision sur un lien avec Paris. Seules des communes bretonnes sont mentionnées.

La date exacte et les raisons du départ de la famille Auffray vers Paris sont inconnues. La première date qui situe la famille dans la capitale est celle du décès du père à l'hôpital de Lariboisière en 1917[20]. À cette même date sur l'acte de décès, la mère, Marie-Thérèse Tarin est domiciliée rue Saint-Georges, dans le 9e arrondissement, tout proche de l'hôpital[21]. Pendant la Première Guerre mondiale, la famille est donc déjà à Paris. À ce jour, il n'existe aucune autre mention de cette adresse dans les archives, est-elle temporaire alors que Louis Marie Auffray séjourne à l'hôpital ? Ou la famille Auffray vit-elle là depuis plusieurs années ? En 1917, la famille Auffray habite à Paris. La future peintre n'a alors que cinq ans.

Il était fréquent à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècle que les Bretons viennent s'installer à Paris. L'exil des Bretons qui fuient la misère et peut-être rejoignent des aïeux déjà installés dans la capitale commence au milieu du XIX^e^ siècle. Il peut être envisagé que cela soit le cas de la famille Auffray.

En mars 1920, Marie-Thérèse Auffray et son demi-frère Louis Antoine Auffray deviennent pupilles de la Nation. Cette adoption en tant que pupille induit que la mort de Louis Marie Auffray a logiquement un lien avec son service dans l'armée même s'il n'est pas mort pour la France[22]. Les seuls documents apportant des informations sur l'adoption par l'État des enfants Auffray sont le jugement du

[18] Annexes 14 et 15. Archives des Côtes d'Armor, Naissance 1884 – lot 9 et archives des Côtes d'Armor, mariage 1911, lot 44.
[19] Annexe 13. Archives départementales des Côtes-d'Armor, Cote : 01R1045 Classe : 1892.
[20] Annexe 12. Il est indiqué sur l'acte de décès (archives de la ville de Paris, cotes : 10 D 366 et 9 D 129) que Louis Marie Auffray est décédé au 2 Rue Ambroise Paré. Il s'agit de l'adresse de l'hôpital Lariboisière.
[21] *Ibidem.*
[22] Louis Marie Auffray n'est pas cité sur le site mémoire des hommes : (https://www.memoiredeshommes.sga.defense.gouv.fr/) qui recense les soldats décédés au combat. Il ne figure pas non plus sur le monument aux morts de la ville de Saint-Quay-Portrieux ni sur celui de la ville de Paris dans le cimetière du Père Lachaise et qui recense tous les hommes morts pour la France à Paris.

tribunal et le registre du tribunal[23]. Malheureusement, leurs dossiers personnels ont aujourd'hui disparu[24].

Cette même année 1920, les archives précisent que la famille est établie dans le quartier de Montparnasse. Auffray ne sera plus domiciliée dans un autre quartier, jusqu'à ce qu'elle quitte la capitale en 1971. Ce quartier est étroitement lié à la gare Montparnasse qui dessert la Bretagne et la Normandie où se rend souvent la peintre.

La formation initiale d'Auffray est une des parties de sa vie qui nous reste obscure. Le quartier de Montparnasse, où elle est alors installée, est un lieu à la fois de création et de formation avec la mise en place d'un réseau d'académies privées et d'ateliers. Ces endroits offrent aux artistes un enseignement plus varié et plus libre que les écoles publiques[25]. Les académies les plus connues sont l'académie Julian, la Grande Chaumière ou encore l'académie Ranson. Ces espaces de formation et d'échanges artistiques au cœur de Montparnasse attirent un grand nombre d'étudiants et d'étudiantes étrangers et de femmes françaises.

Aucun document d'archives ne permet de connaître la formation d'Auffray avec certitude. Certaines connaissances de l'artiste ont indiqué qu'elle avait étudié aux Beaux-Arts de Paris. Après vérification des registres aux Archives nationales, il s'avère que la peintre ne figure pas dans les listes d'élèves, ni dans les cours principaux, ni dans celles des cours du soir[26]. Comme, professionnellement, l'artiste a débuté par les travaux d'illustration publicitaire, les registres de l'école des Arts décoratifs ou les documents traitant de l'académie Julian ont aussi été étudiés, mais à nouveau, elle n'y est pas nommée[27].

Le quartier est riche en écoles d'art et académies dans les domaines des arts appliqués et des beaux-arts. Peut-être les a-t-elle fréquentées comme étudiante ou lors des cours du soir ? Son dossier de pupille de la Nation aurait pu apporter des informations quant à un éventuel financement par l'État de ses études. La disparition des documents nous laisse sans réponse.

Un élément intéressant apparaît sur l'acte de décès de son demi-frère en 1932 : sa profession[28]. Ce dernier est dessinateur. En recherchant d'autres archives, il est fait mention d'un « Auffray », peintre

---

[23] Annexes 17 et 18. Archives de la ville de Paris. Cote du jugement : DU 5 5822 et cote du répertoire alphabétique : DU 5 5800.

[24] Il est indiqué sur le site des Archives de la ville de Paris : « Tous les dossiers des pupilles de la Nation pour la période allant de 1918 à 1940 ont disparu en 1974 dans l'incendie du fort de Montlignon, seuls les jugements sont consultables en salle de lecture ». https://archives.paris.fr/r/217/adoptions-par-la-nation-et-deces-de-militaires/ Dernière consultation en septembre 2024.

[25] *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre,* catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 30 novembre 2000-11 mars 2001, Paris, Paris musées, 2000, p. 367.

[26] Registres vérifiés aux Archives nationales : AJ/52/248 (registre des élèves dans les ateliers de peinture, sculpture, architecture. Ateliers extérieurs) et AJ/53/210 à 216 (registre des inscriptions aux Beaux-Arts de Paris).

[27] Archives nationales : AJ/53/172 à 218 (registre des inscriptions à l'école des arts décoratifs de Paris) et Catherine Fehrer et Elisabeth Kashey, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939*, New York, Shepherd Gallery, 1989.

[28] Annexe 19.

décorateur, domicilié dans le 14e arrondissement. Il habite au 54 de la rue du Maine, proche de la rue d'Alésia où habite la famille Auffray[29]. Louis Antoine vient peut-être travailler dans l'atelier de cet Auffray, un potentiel parent. Cela peut aussi expliquer pourquoi la famille s'installe dans le quartier de Montparnasse. Tout ceci ne peut malheureusement pas quitter le domaine des suppositions.

Seule certitude, le frère de Marie-Thérèse Auffray est dessinateur à Paris. Le cercle familial joue donc un rôle dans les débuts de la vie artistique de la peintre puisqu'elle débute comme illustratrice. L'influence ou l'aide de son frère pour accéder à cette profession est probable. Les sociabilités familiales sont fréquentes pour les femmes dans le domaine artistique.

Seul fait connu avec certitude, Marie-Thérèse Auffray commence sa vie professionnelle en travaillant dans le domaine des arts appliqués, plus précisément dans la publicité et l'illustration enfantine pour différentes sociétés parisiennes. Elle s'y consacre principalement à partir des années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale, puis entre 1951 et 1956, cette fois en travaillant à son compte.

2. Entre un Paris artistique et un Échauffour sentimental

La Seconde Guerre marque un des événements de la vie d'Auffray. Le début des années 1940 coïncide avec son affirmation comme artiste peintre. A-t-elle besoin de produire plus et créer des œuvres personnelles ? La mort qui l'entoure la pousse-t-elle à vivre pleinement sa vie ? Plusieurs hypothèses sont possibles. Durant le conflit, différentes archives attestent son rôle de résistante, notamment une demande de carte de résistante faite le 25 mars 1953, une dizaine d'années après ses actions, auprès du ministère des Anciens Combattants et Victimes de guerre. Cette démarche témoigne bien de son rôle durant l'Occupation, avec sa compagne Noëlle Guillou. Sur cette demande, Marie-Thérèse Auffray précise à la rubrique profession qu'elle est « artiste peintre »[30]. Le titre de combattant volontaire de la résistance est donc attribué aux deux femmes[31].

En 1944, Auffray expose au Salon d'Automne dit Salon de la Libération, en 1945 dans la galerie de Lucy Krohg et en 1946 dans l'exposition *Art et Résistance*. Ce sont ses premières expositions. Son œuvre prend alors une autre dimension. Elle emménage dans un atelier rue Gazan, toujours dans le quartier de Montparnasse, tout en vivant une partie du temps à Échauffour, petit village de Normandie dans l'Orne. C'est aussi à la fin des années 1940 qu'elle rencontre le peintre Maurice de Vlaminck et sa famille avec qui elle se lie d'amitié pendant dix ans. Auffray va créer spécifiquement pour le peintre et sa famille des *Gazettes* et des critiques illustrées.

---

[29] « Liste alphabétique du commerce », *Paris-Hachette,* vérification des années 1910, 1911, 1912 et 1914. Cette liste n'existe pas pour les années 1930.

[30] C'est donc pour elle son métier alors qu'à cette période elle est aussi illustratrice et aide Noëlle Guillou dans le restaurant bar-dancing, *Le Bateau ivre*.

[31] Le 15 avril 1955, la carte porte le numéro 27 973. Il y est mentionné la catégorie : RIF (Résistance intérieure française).

Auffray adhère à différents groupes de pensée (Encyclopédie de la Renaissance française, Les Libres-penseurs…), syndicats (CGT), mais aussi à la franc-maçonnerie. Elle écrit de nombreux textes restés pour beaucoup au stade du brouillon. Elle travaille sa peinture et expose dans différents Salons parisiens. En parallèle, elle aide sa compagne dans l'auberge d'Échauffour et ouvre un dancing proche du restaurant. Cela lui vaut parfois l'animosité des habitants du village qui ne tolèrent que peu ce lieu tenu par deux femmes et que certains voient comme un lieu de perdition.

3. Perte et refuge dans la peinture

Le décès de sa compagne Noëlle, d'un cancer, en 1959, est une épreuve, un des « événements » de sa vie. Elle se réfugie dans la peinture, proposant alors sa seconde grande exposition monographique à la galerie du Colisée à Paris en 1962.

Les années 1970 sont difficiles. Marie-Thérèse Auffray est contrainte d'abandonner son atelier parisien, probablement à la suite de problèmes financiers. Le restaurant d'Échauffour ferme, elle le transforme en petit commerce dans lequel elle vend des timbres fiscaux et propose un service de dépôt de presse.

Ses dernières toiles connues sont datées de 1971. Elle écrit quelques poésies, la peinture semble être du passé. Elle envoie encore quelques toiles au Salon des Indépendants à Paris. Sa santé se dégrade, elle ne peut plus peindre, mais tient encore son commerce.

Dans les années 1970, elle s'implique dans la vie de la commune et intègre le conseil municipal d'Échauffour durant un mandat[32]. Sa vie dans le village est complexe notamment avec les notables[33]. Plusieurs querelles ont lieu. Elle a quelques amis, mais la solitude est parfois présente.

Elle décède seule dans sa maison d'Échauffour, le 27 septembre 1990, après avoir présenté l'année précédente une quarantaine de toiles lors d'une exposition dans une galerie d'Alençon[34], préfecture de l'Orne. Elle est enterrée avec sa compagne dans le cimetière d'Échauffour conformément à son souhait[35].

B. Les données et leur exploitation

Pour construire notre recherche, il a d'abord fallu recenser toutes les archives des ayants droit et des connaissances. Il a été nécessaire, par ailleurs, de construire le catalogue raisonné de l'œuvre d'Auffray.

---

[32] Vérification des registres à la mairie d'Échauffour.

[33] Un conflit apparaît entre la municipalité et Marie-Thérèse Auffray dans la presse au sujet de l'arrachage d'arbres dans le bourg du village, Ar. 296.

[34] *Art des temps présents* (par la Galerie Goupil), Halle au blé, Alençon, 7 octobre - 12 novembre 1989.

[35] Des ayants droit sont retrouvés après des recherches. Certains n'avaient pas connaissance de l'existence de leur grand-tante. Plus de 330 tableaux entassés chez elle sont retrouvés, sous les lits, dans les armoires, dans les bâtiments de la maison. Ils sont ensuite éparpillés lors de trois ventes aux enchères en 1991 et 1992.

1. La création du catalogue raisonné

Pour que notre travail permette une relecture et une réévaluation de l'œuvre de Marie-Thérèse Auffray, après les critiques de presse dans les années 1950-1960, il a d'abord fallu réaliser un catalogue raisonné. En effet, les peintures d'Auffray, ses dessins et ses travaux d'illustration sont presque inconnus de tous.

Premières sources fondamentales, le catalogue est le point de départ de notre étude. Nous avons constitué ce catalogue en deux temps, d'abord un inventaire puis un catalogage. Il est composé de deux partie : le catalogue des peintures et celui des arts graphiques et des arts appliqués.

Le catalogue, pour sa partie peintures, permet de faire connaitre les œuvres que nous avons jugées les plus importantes de la production artistique d'Auffray, à la fois pour leur sujet et pour leur exécution.

Pour construire ce catalogue, nous nous sommes servis des « collections stabilisées »[36], c'est-à-dire les trois catalogues de vente (annexes 55, 56 et 57) datant de septembre 1991, décembre 1991 et décembre 1992 ainsi que les œuvres conservées dans les bases de données des collections publiques. Des temps d'échanges fructueux ont eu lieu avec l'association MTA[37]. Elle a été d'une grande aide pour sa connaissance des tableaux (certains membres ont assisté aux ventes aux enchères), la prise de la photographie des tableaux et l'interface avec les propriétaires.

En ce qui concerne les illustrations jeunesse, affiches et dessins publicitaires, présents dans la seconde partie du catalogue, certains sont référencés dans les bibliothèques publiques, dans certains musées d'histoire, aux Archives départementales et au musée des arts décoratifs de Paris.

Il fallait ensuite transformer cet inventaire en véritable catalogue raisonné ; pour cela, nous avons dû faire des choix. À la suite de l'étude de nombreux catalogues raisonnés de toutes les périodes artistiques ainsi que de différentes lectures, une forme type est retenue[38]. Le but est de construire un catalogue dans lequel nous pourrions retrouver l'ensemble des archives « indispensables à la mémoire et à la transmission »[39] et d'intégrer un certain nombre « d'informations factuelles, […] de notices précises et développées »[40].

---

[36] Franck Leibovici, Samuel Hayat et Yaël Krelak, « Établir le catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste, construire la singularité d'un regard. Entretien avec les Archives Henri Michaux », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 2 juillet 2018, consulté le 29 février 2019 et Parcollet Remi, Szacka Léa-Catherine. « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions ». In : *Culture & musées*, n°22, 2013.

[37] MTA pour Marie-Thérèse Auffray. Association fondée en 2015 et installée à Échauffour.

[38] Voir l'introduction du catalogue raisonné. Vol 2. cat. rais., p. 5-10.

[39] Remi Parcollet, Léa-Catherine Szacka, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & musées*, n°22, 2013, p. 137.

[40] *Ibidem*, p. 142-145.

La photographie des œuvres a été en grande partie prise en charge par des membres de l'association MTA : presque toutes les toiles se trouvent aujourd'hui dans des collections privées. Quelques photographies sont de médiocre qualité, elles sont souvent des reproductions de photographies argentiques plus anciennes et déjà de moindre facture[41].

Les récentes expositions ont également permis de photographier une partie du travail d'Auffray. Les images et photographies en noir et blanc sont souvent issues de la collection des ayants droit ou de documents d'archives rassemblés lors de nos recherches.

Enfin, afin d'obtenir le catalogue le plus complet possible, nous avons croisé nos informations avec celles de l'association. Ces temps riches ont permis d'échanger et de justifier des choix effectués notamment autour des datations de certaines œuvres.

Ce catalogue a pour but de montrer toute l'œuvre d'Auffray et pourra, nous l'espérons, être complété au fil des découvertes futures. En six années de recherche, peu d'œuvres ont enrichi le corpus existant, mais des photographies de qualité supérieure ont été faites à la suite de la redécouverte de certains tableaux.

Le catalogue raisonné est un objet vivant. C'est pour cela qu'en lien avec l'association MTA une version numérique est actuellement mise en place. Pour l'instant, celle-ci n'est pas ouverte au grand public, mais aux seuls adhérents de l'association[42]. Elle reste moins exhaustive que le catalogue raisonné en version papier publié dans cette recherche. La version en ligne comprend une reproduction de la toile et une courte notice qui mentionne le titre, la date, la technique, les dimensions, et la signature. Le but sur le long terme est d'enrichir cette version numérique avec les documents du catalogue papier.

Le catalogue raisonné est le répertoire le plus exhaustif possible de l'ensemble des travaux artistiques d'Auffray. Il permet d'authentifier son travail et de le porter à la connaissance de tous.

Grâce au soutien des ayants droit, de l'Association MTA et des propriétaires et collectionneurs, ce travail donne lieu à une réalisation qui se veut la plus précise possible.

Le catalogue comprend une courte introduction qui explique les sources et la démarche de construction.

a. *Les œuvres picturales*

La création du catalogue a un but historique et scientifique. Il permet au public d'accéder à l'œuvre d'Auffray.

L'analyse quantitative permet d'avoir une vision précise des œuvres peintes selon leur nombre dans chaque thème et par année. Il est compliqué d'apporter un chiffre précis sur le nombre de tableaux, car le catalogue comporte une partie des toiles sans visuels connus et une partie avec seulement des visuels (souvent au travers de

[41] Les propriétaires de ces toiles n'ont pu être retrouvés. Les photographies sont celles prises lors des ventes aux enchères de 1991 et de 1992.

[42] Des droits peuvent être ouverts pour les chercheurs sur demande auprès de l'association.

photographies anciennes)[43]. Des recoupements sont peut-être possibles entre ces deux groupes, mais sans autres archives il est difficile d'affirmer une correspondance entre un titre et un visuel seul.

Toutefois, en se fondant sur la partie du catalogue dont les titres et visuels sont stabilisés, ce sont 446 toiles qui sont recensées dont 28 sont connues seulement par leur visuel, et 59 par leur titre uniquement. Soit au total 515 tableaux. L'ensemble de cette analyse est répertorié dans le catalogue raisonné[44].

L'analyse du total des œuvres permet de créer un diagramme qui offre une vision très claire des périodes de production d'Auffray (Ill.1).

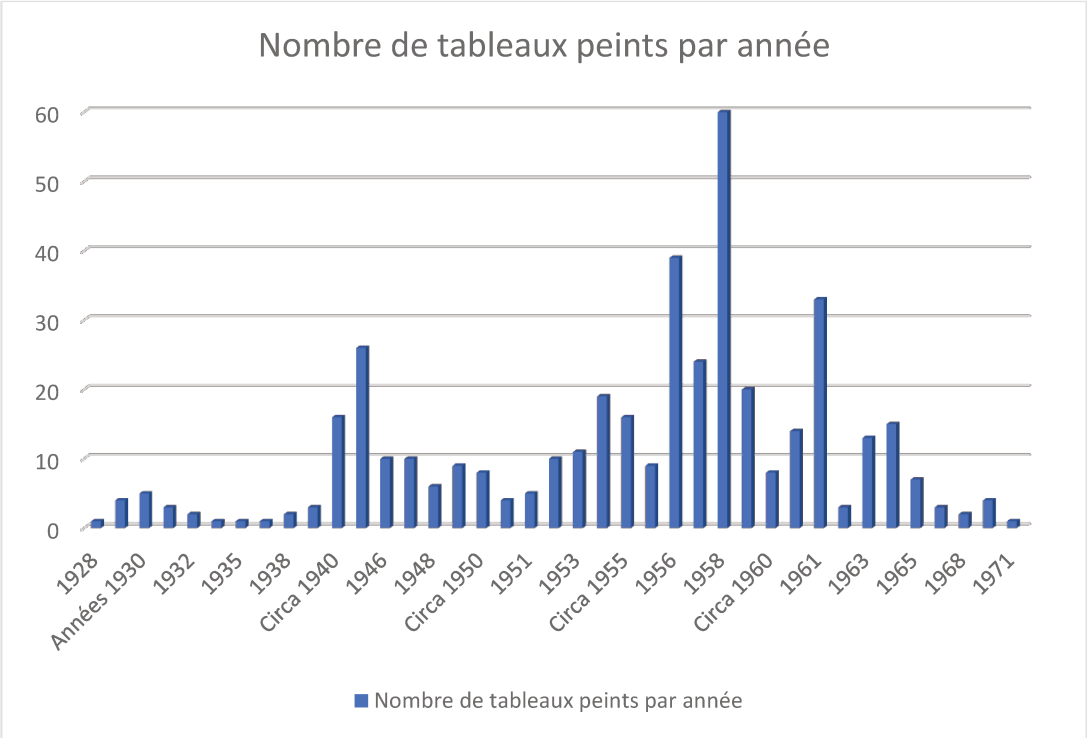


Illustration 1: Graphique du nombre de tableaux peints par Auffray par année.

Trois temps de grande productivité se détachent. Le premier correspond au milieu des années 1940. Le second court entre 1955 et 1958. Le troisième et dernier coïncide avec l'année 1961. La première et la dernière période correspondent aux deux expositions monographiques de la peintre à Paris : chez Lucy Krohg en 1945 et à la galerie du Colisée en 1962. L'année 1958 est l'année où la peintre réalise le plus de toiles, soit 59. À cette période, l'artiste passe plus de temps dans son atelier parisien, sa compagne Noëlle Guillou, atteinte d'un cancer, se faisant soigner à Paris.

[43] L'analyse quantitative date d'août 2024. Il s'agit ici de « chiffrer » les tableaux par genre, par année… pour permettre d'avoir une vision concrète de la production d'Auffray.
[44] Vol. 2, p. 385-388.

Une seconde analyse est faite par thèmes (Ill. 2). Cette analyse permet de guider nos recherches du point de vue des lectures scientifiques et des thèmes à étudier. Les tableaux et les graphiques indiquent que la peinture des portraits et des scènes de genre sont les thèmes les plus peints. S'ensuivent les paysages, les bouquets et la peinture d'animaux morts puis la peinture de choses et animalière. Nous avons une distinction entre les animaux vivants et les animaux morts. Ces derniers sont plus fréquents et leur analyse particulière. Enfin, les peintures d'histoire, mythologiques et religieuses, font partie des genres les moins fréquents.

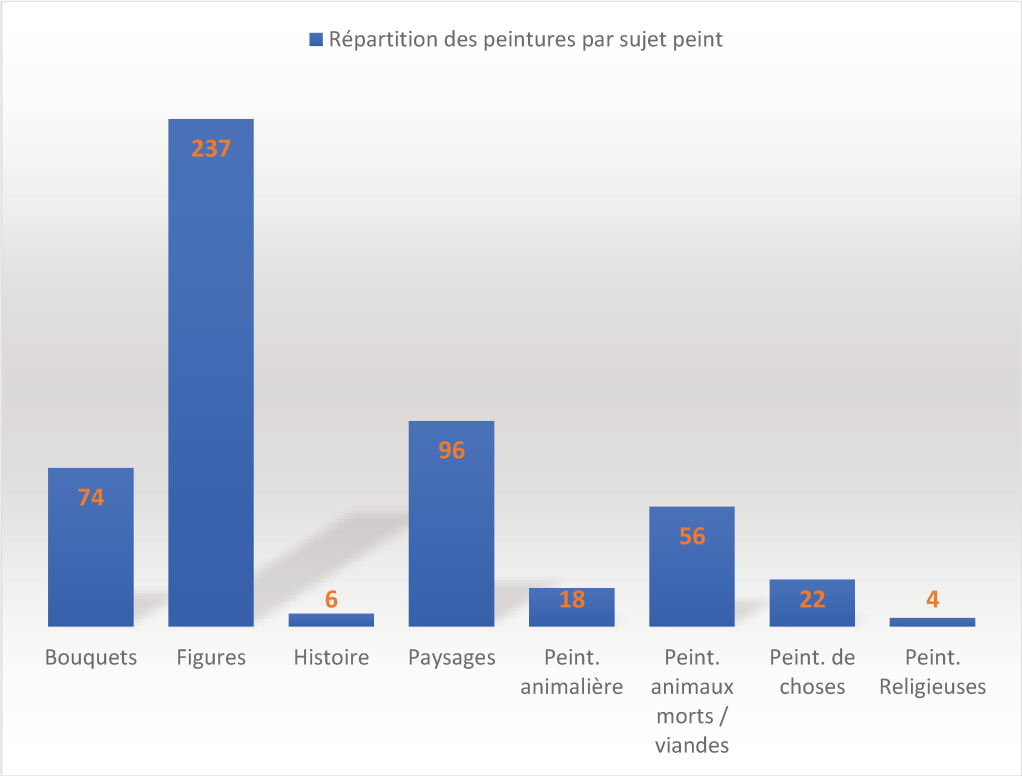


Illustration 2 : graphique de répartition des tableaux d'Auffray selon les sujets des peintures.

Si la peinture animalière, la peinture des animaux morts et des viandes et la peinture d'objets sont regroupées sous la catégorie : nature morte, et si la peinture religieuse et la peinture d'histoire sont aussi regroupées, les chiffres sont les suivants en se fondant seulement sur les toiles avec un visuel (du plus fréquent au moins fréquent) :

Figures (scènes de genre et portrait)	**237**
Nature morte (bouquets, animaux vivants, animaux morts / viandes, choses)	74 + 18 + 56 + 22 = **170**
Paysages	**96**
Peinture d'histoire et religieuse	6 + 4 = **10**

Ces données, ainsi que d'autres, plus détaillées, sont reprises à la fin du catalogue raisonné.

La construction du catalogue permet aussi de cerner les changements de style, de décrire et analyser ce qui fait la peinture de Marie-Thérèse Auffray ainsi que son évolution dans le temps.

Les chiffres signalent l'humain comme étant le thème le plus fréquent chez Auffray, que cela soit au travers de la figure humaine ou des objets. La présence de l'homme est saisissable dans la galerie de portraits peint par Auffray. Ce sont des œuvres importantes de la peintre sur lesquelles un éclairage particulier est nécessaire.

Cette analyse objective et chiffrée donne une vision générale de la production peinte.

b. Les arts graphiques et les arts appliqués

La seconde partie du catalogue raisonné permet de mettre en évidence à la fois la partie sur les arts graphiques, avec le travail artistique de Marie-Thérèse Auffray sur les gouaches, les aquarelles et les dessins, mais aussi les arts appliqués avec ses travaux commandés pour l'illustration, pour la publicité ou par des maisons d'édition. La seconde partie du catalogue révèle la diversité des productions et rend visible un style très éloigné de celui de la peinture.

La réalisation de l'inventaire des productions liées à la publicité et à l'illustration s'apparente à un véritable travail d'enquêtrice avec la recherche dans de nombreuses bibliothèques, mais aussi dans les ventes aux enchères ou sur des sites de seconde main en multipliant les occurrences au nom des sociétés qui l'engagent et des produits mis en avant, car le nom d'Auffray n'apparaît pas obligatoirement.

Les travaux préparatoires des publicités et illustrations sont répertoriés. Ce catalogue est un outil permettant aussi de présenter la démarche, d'Auffray, dans la création publicitaire et cela grâce à ces travaux préparatoires et au travers des courriers échangés avec les sociétés.

2. Les archives et les annexes

Faute d'études scientifiques en nombre suffisant, notre recherche se fonde presque exclusivement sur un corpus matériel, soit la production artistique plurielle de Marie-Thérèse Auffray[45]. La grande majorité des documents provient des archives de l'artiste détenues par les ayants droit. Ils n'étaient que peu classés, il nous a fallu les répertorier, créer des dossiers thématiques, les photographier ou les numériser.

[45] À noter toutefois, avant le début de notre recherche en 2018, l'introduction au catalogue du Sénat en 2017 rédigé par Marie-Jo Bonnet, historienne : *Marie-Thérèse Auffray, une femme peintre*, Paris, Orangerie du Sénat, 24 août - 4 septembre 2017. Ouvrage édité par l'Association MTA.

L'artiste avait pour habitude de conserver les documents la concernant. Cette base riche et essentielle permet de construire une première trame de sa vie de peintre.

Ces archives ont toutes été réunies par Auffray elle-même, soigneusement découpées, parfois collées dans des cahiers. La peintre marque la volonté de garder une trace de sa vie d'artiste, d'articles de presse sur ses accrochages, mais aussi des articles plus généraux sur la vie artistique et politique des années d'après-guerre. Dans le volume « archives » ne sont répertoriés et publiés que les documents conservés par Marie-Thérèse Auffray lors de son vivant. Ils forment les « archives d'Auffray » et sont mentionnés dans notre recherche sous la forme « Ar. x ».

Pour compléter les archives papier, nous avons retrouvé des archives vidéo. Deux ont été réalisées du vivant de la peintre et une après son décès[46].

Dans les trois documentaires, des toiles de l'artiste apparaissent. Les deux reportages des années 1960 permettent d'en apprendre beaucoup sur la vie d'Auffray et d'éclairer quelques points de son parcours, de ses loisirs et de sa façon de peindre. Ils ont permis des rapprochements avec des écrits et des peintures.

Le reportage de 1962 concerne l'exposition monographique *Rétrospective* à la Galerie du Colisée à Paris ; le film de 1966, fait entendre la voix de la peintre et permet d'apporter un éclairage sur ses diverses activités. Les images permettent de la découvrir dans sa maison d'Échauffour. Elle y parle de son parcours et de sa vie de peintre. La dernière vidéo, datée de 1992, qui annonce les ventes aux enchères, est une interview de son amie Colette Duval qui se remémore Auffray. Colette Duval met bien en avant, comme en opposition, le caractère joyeux de la peintre et sa peinture plutôt sombre.

Après lecture et analyse de cet ensemble, des manques ont été repérés autour de la biographie familiale, des expositions parisiennes... D'autres documents ont été recherchés dans la presse nationale et locale. Les Archives nationales, Archives départementales de l'Orne et Archives municipales de la ville de Paris et du village d'Échauffour comblent une partie des manques. Enfin, quelques connaissances de l'artiste encore en vie nous ont soumis des archives personnelles.

Nous avons par ailleurs mené des entretiens avec des personnes qui ont fréquenté Auffray. Toutefois, ces témoignages oraux sont à prendre avec beaucoup de précautions, car parfois, après vérification des dires, certains sont apparus aux mieux flous, d'autres, au pire, erronés, car souvent chargés d'affect. Ils sont ce que nous nommons *les légendes*. Comme tous les chercheurs, nous avons confirmé la véracité des

[46] ORTF 1962. INA : *Expositions.* Film en noir et blanc qui présente Auffray lors de son exposition *Rétrospective* à la Galerie du Colisée, 1 minute 15 secondes ; ORTF 1966. INA, Télé Normandie du 29 octobre : Film en noir et blanc. Portrait de Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans sa maison, 6 minutes 55 secondes ; FR3 Normandie 1992. *État Dame,* Christiane Lablancherie. Reportage pour la vente aux enchères de mai 1992. Interview de Colette Duval (Colette Duval est une amie. Auffray a peint son portrait : Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 385). Nous avons retranscrit l'ensemble des textes des trois vidéos (Annexes 46, 47 et 48).

sources « par recoupements successifs »[47]. Nous avons tenu compte de ces dires pour n'omettre aucun point (car certains peuvent être une base de travail).

Ces *légendes* sont construites puisqu'il y a peu d'informations sur son enfance et sur le début de sa vie d'adulte. Les amateurs de sa peinture, pour combler des vides, ont tendance à imaginer des éléments et ainsi à établir la légende. Parfois, ils se fondent sur des faits extrapolés. L'aspect affectif induit alors une volonté de donner une image embellie de l'artiste. Cette étude est fondée sur des documents et des rapprochements. Toutefois, pour certains faits possibles, nous émettons des hypothèses qui sont clairement mentionnées comme telles.

Cette confrontation au terrain, par la recherche d'œuvres et de documents, s'identifie à une forme d'enquête dans la vie artistique et personnelle de la peintre. Elle permet de créer et d'établir des liens entre les différents documents et de recontextualiser.

Des lectures scientifiques éclairent, complètent et valorisent ces ensembles de documents. Elles permettent, entre autres, de passer de la micro histoire (c'est-à-dire les archives personnelles de la peintre) à la macro histoire (celle des ouvrages des scientifiques) pour mieux ensuite revenir à la micro histoire. Ce va-et-vient permet de confronter les documents, les sources orales, de mettre en doute (légendes) et de repenser certaines archives d'Auffray. Il s'agit de comprendre l'histoire de l'art du XX^{e} siècle à travers le prisme de la vie et de la production d'Auffray.

Auffray est inconnue pour beaucoup d'historiens et historiennes de l'art ; c'est pourquoi, afin de rendre notre propos plus lisible, la création de différents documents (corpus, tableaux d'analyse…) complète notre écrit. Ils sont positionnés soit à la fin du catalogue de peinture, soit en annexe.

Nous trouverons en annexe, entre autres, les documents que nous avons construits pour mieux analyser son œuvre. Parmi eux, le lecteur trouvera : une courte chronologie, des corpus de peinture thématiques et stylistiques, les constellations artistiques, la liste de ses expositions, une analyse quantitative des peintures, les personnages récurrents dans les tableaux, la liste des objets peints, un tableau récapitulatif de ses écrits et un tableau synthétique des écrits et des illustrations des *Gazettes d'Échauffour*, enfin un tableau thématique des lettres reçues de la famille Vlaminck.

À la fin du catalogue des peintures, une frise chronologique de toutes les œuvres permet d'avoir une vision d'ensemble du travail d'Auffray.

Les œuvres puis les annexes et les archives Auffray sont les sources sur lesquelles cet écrit se construit.

---

[47] Georges Dertilis, « Associations, témoignages, mythistoires », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 11 juillet 2019. URL : http://journals.openedition.org/acrh/9752

C. Une réévaluation pour ouvrir à une création dissimulée

Dans cette recherche, il n'est pas seulement question d'Auffray. Son parcours en tant qu'artiste permet d'évoquer et comprendre la vie des peintres peu connus comme elle. Ces artistes abondent dans les catalogues des expositions de l'époque et dans les réserves de certains musées. Leur nom aujourd'hui ne font pas référence. L'étude d'Auffray à cet égard permet de rejoindre parfois une perspective plus générale, d'aller du singulier vers le collectif.

Même si toute la production de la peintre n'est pas de même qualité (l'originalité, le sujet peint, la thématique, la facture…), une grande partie de ses peintures mérite une étude, car les artistes, comme elle, participent aussi à l'art de leur temps, reconnus un temps par la presse même s'ils n'ont la faveur ni du grand public ni des professionnels de l'art (critiques, historiens et historiennes, conservateurs et conservatrices). Malgré ces thématiques classiques (peinture figurative de chevalet autour des genres) et l'absence de tentative d'ouverture vers des formes nouvelles, son travail, grâce à une recherche comparative avec les artistes de son temps, montre qu'Auffray se place à la fois dans la peinture figurative de son époque et dans la continuation de l'art français. Tout en s'y trouvant parfois très singulière.

Auffray peut paraitre classique dans les genres, en favorisant le portrait et la peinture d'objets, ainsi que dans la représentation que se fait l'artiste de son métier de peintre[48]. Pourtant son style et sa technique permettent de voir des choix et des gestes plastiques qui ne sont pas que classiques. Auffray revisite les peintres plus anciens pour les continuer en y apportant son originalité et son style. Elle perpétue une forme de peinture.

Son parcours entre en résonance avec celui d'autres artistes, parfois reconnus grâce à une relecture de leurs œuvres, notamment des femmes peintres, avec des passages par l'illustration ou la publicité pour pouvoir vivre.

Une artiste de seconde ligne

Ce qui est sous-tendu ici, c'est l'idée d'artiste de *seconde ligne*, une qualification qui implique l'existence d'une première ligne : celle des artistes aujourd'hui reconnus par le monde de l'art. La qualification va au-delà si nous prenons en compte une autre acception de l'expression de seconde ligne, ou du moins ce à quoi ces mots font référence. Cette expression est en particulier associée au milieu du sport, des sports d'équipe où chaque joueur joue un rôle très spécifique, et tient une position. Une position spatiale derrière la première ligne.

Le choix et l'utilisation des termes « seconde ligne » pour qualifier Marie-Thérèse Auffray implique de comprendre quel est son rôle, sa place dans la société culturelle à laquelle elle appartient. Cette recherche n'a pas pour simple but de mettre en avant une artiste oubliée. Elle a pour intention de comprendre ce que ces artistes de seconde ligne,

[48] Cette représentation classique du peintre se voit au travers des photographies représentant Auffray en train de peindre : debout palette et pinceaux à la main devant un chevalet (Ar. 1 et Ill. 23).

par l'exemple d'Auffray, apportent à la société culturelle et à l'histoire de l'art de leur époque. Ou pour reprendre les définitions du sport : quelle est sa position dans la société des artistes, son rôle, ce qu'elle y apporte.

L'idée de seconde ligne se ressent aussi au travers des critiques d'art qui s'intéressent à son travail. Même s'ils sont connus du milieu artistique, les critiques qui écrivent sur Auffray ne sont pas les grands noms de la critique d'art de cette période comme Gaston Diehl, Jean Cassou ou René Huyghe. Seul un courrier de Raymond Cogniat figure dans ses archives[49]. Toutefois ce dernier évoque, dans son dictionnaire de l'art contemporain de 1965, plusieurs « journalistes de talent »[50] qui ont contribué à imposer la peinture moderne après la Première Guerre mondiale, dont Maximilien Gauthier, qui a signé un article plus conséquent sur Auffray. C'est une petite forme de reconnaissance pour la peintre.

Raymond Cogniat écrit que depuis la Seconde Guerre mondiale des « journaux quotidiens et hebdomadaires se sont largement ouverts à la critique d'art, notamment *Les Nouvelles Littéraires*, *Les Lettres françaises*, *Le Figaro* »[51]. Journaux qui tour à tour mentionnent Auffray, avec plus ou moins d'importance. La revue *Arts* « consacrée presque exclusivement à la vie artistique » publie plusieurs reproductions de ses toiles. Cette présence dans la presse de l'époque est visible même si les articles ne sont pas très importants en nombre et qu'Auffray n'y figure que sous la forme de quelques mentions laconiques. Si ces différents écrits témoignent de l'activité artistique d'Auffray, ils dressent en même temps le portrait, presque impalpable, d'une peintre cataloguée parmi les artistes de second plan.

La réévaluation que nous proposons d'établir permet aussi d'étudier et de mettre en lumière une situation artistique au moment où le phénomène se produit, c'est-à-dire, dans le cas de cette étude, de pointer le peu de place faite à la peinture figurative d'après-guerre, et d'en rechercher la cause.

1. La peinture figurative d'après-guerre : une oubliée

Les livres d'art publiés entre 1945 et 1970, en France surtout, accordent peu de place à la peinture figurative produite après la Seconde Guerre mondiale. Le groupe des *Forces Nouvelles*[52], avant le conflit, y figure un peu plus. Jean Cassou, dans *Panorama des arts plastiques contemporains* en 1960, accorde aux artistes de la figuration après 1945 plusieurs lignes dans les chapitres qui concernent l'expressionnisme

[49] https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/cogniat-raymond-1896-1977
[50] Raymond Cogniat, *Dictionnaire de l'art contemporain*, Paris, Larousse, 1965, p. 74.
[51] *Ibidem*, p.74.
[52] *Forces Nouvelles* est le nom donné à un groupe fondé par le critique d'art et peintre Henri Héraut en 1935 et qui prône le retour au sujet, à la nature et au dessin. Il regroupe des peintres comme : Robert Humblot, Georges Rohner, Pierre Tal-Coat, Henri Jannot ou Jean Lasne.

français et la tradition réaliste, nommant des peintres comme Bernard Lorjou, André Minaux ou Paul Rebeyrolle qui sont évoqués dans cette recherche. La quasi-absence de littérature dévolue à la peinture figurative trahit l'intérêt moindre porté à cette forme artistique, par la recherche et la critique, au moment où Auffray elle-même la pratique. Notre recherche permet donc d'y apporter un regard par l'étude de cette peinture.

Comme l'indique Christine Delory-Momberger, « Les hommes ne peuvent pas faire que les histoires par lesquelles ils se racontent ne soient aussi des histoires de culture et des histoires de société, c'est-à-dire des histoires qu'ils partagent avec d'autres, des histoires qui disent leur appartenance à une histoire commune, d'où ils tirent les formes et les significations de leur existence » [53], d'où l'importance de ce travail de présenter également une autre réalité du métier de peintre entre 1930 et 1970.

L'histoire de l'art a retenu les plus novateurs, principalement dans les domaines de l'abstraction ou du nouveau réalisme. Pourtant il existe, dans l'ombre de ces derniers, des peintres accrochés à la peinture dite classique que Jean Cassou cite clairement dans le chapitre qu'il consacre à la tradition réaliste dans son ouvrage de 1960, en évoquant le groupe des Forces Nouvelles : « l'honneur du génie français est d'être perpétuellement en quête de son classicisme. Cette recherche, cette méditation reparaissent sans cesse au cours de notre histoire. C'est elle qui, une fois de plus, se manifeste avec le groupe des Forces Nouvelles »[54]. Il précise que ce classicisme est « nécessaire et vital »[55] pour enfin conclure que « l'expression d'une époque ne saurait être unilatérale et doit au contraire se manifester dans diverses directions »[56]. Même si le mouvement des Forces Nouvelles se développe avant la Seconde Guerre mondiale, Auffray s'en nourrit pour ses propres créations, c'est pendant cette période qu'elle construit ses premières peintures. Ce mouvement a probablement créé, chez elle, une forme de résonance avec sa façon de peindre, ou au moins d'envisager la peinture, l'inscrivant ainsi dans le contexte étudié.

Les recherches actuelles

Les recherches actuelles en histoire de l'art portent peu sur la peinture figurative d'après-guerre puisque seule une thèse sur Paul Rebeyrolle par Stéphane Vacquier, menée sous la direction de Pierre Wat, et soutenue en 2015, met en partie en avant cette thématique[57]. Son travail de thèse, par analogie, permet de mieux comprendre la peinture d'Auffray et son contexte de création même si la connaissance

[53] Christine Delory-Momberger, *La Condition biographique : essais sur le récit de soi dans la modernité avancée*, Paris, Téraèdre, coll. « (Auto) biographie ∞ éducation », 2009, p. 35.
[54] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Paris, Gallimard, 1960, p. 646.
[55] *Ibidem,* p. 647.
[56] *Ibid.,* p. 648.
[57] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IVe et Ve Républiques,* thèse de doctorat sous la direction de Pierre Wat, Aix Marseille Université, 2015.

des deux artistes et leur engagement sont bien différents. L'auteur constate le peu d'intérêt pour ces artistes figuratifs :

> « En ce qui concerne l'histoire de la peinture figurative, les études demeurent assez confidentielles et le propos parfois lui-même orienté, comme le passionnant récit de Francis Parent et Raymond Perrot sur le Salon de la jeune peinture paru discrètement en 1983. Citons cependant les recherches menées ces dernières années par Éric Mercier sur la jeune peinture, *la réaction* ou "l'alternative figurative" dans les années cinquante, précieuses et très fouillées, ou encore, peut-être un peu plus partisan, l'ouvrage de Pierre Basset : *Les insoumis de l'art moderne*, paru en 2009. »[58]

Du côté des critiques d'art entre 1945 et 1965, le constat est le même : hormis des monographies, nous n'avons pas trouvé d'ouvrage sur la peinture figurative d'après-guerre, seulement des textes rédigés au sein d'ouvrages généraux.

C'est le cas de Raymond Cogniat, critique d'art et inspecteur des beaux-arts, qui rédige plusieurs ouvrages sur la peinture après la Seconde Guerre mondiale : même s'il s'intéresse pleinement à la peinture figurative d'après 1945, il lui donne peu de place. Il réserve ses analyses pour des articles dans la presse plutôt que dans ses écrits longs. Dans son ouvrage *Histoire de la peinture*, il écrit quelques lignes sur la figuration d'après-guerre dans son chapitre « Le présent et l'avenir ». Ce texte correspond pleinement à la peinture d'Auffray :

> « D'autres jeunes peintres, tentés par ce réalisme et par le fait qu'il réintroduit dans la peinture des notions sentimentales sous prétexte d'humanité, participent à ce néo-réalisme sans cependant apporter leur adhésion aux principes politiques. Ils s'expriment dans une note grave, traitent de sujets choisis volontairement dans la banalité de la vie quotidienne, montrent une humanité sans éclat, adoptent une palette sombre et un dessin affirmé, anguleux, dont Francis Gruber avait, dès avant la guerre, utilisé les ressources. La grandeur et le désespoir qui marquent l'œuvre de Gruber font de lui un précurseur, alors qu'avant la guerre il apparaissait plutôt comme isolé. Si l'on peut rattacher à cette tendance des artistes comme Minaux, Aizpiri, de Rosnay, Verdier, il faut cependant convenir que ceux-ci apportent dans ce groupe un accent très personnel, une maitrise dans le dessin et dans l'emploi de la couleur qui permet de fonder sur eux de sérieux espoirs. »[59]

Des « espoirs » qui seront peu repris dans la presse ou la littérature spécialisée. Pourtant ces quelques lignes reprennent des caractéristiques de la peinture d'Auffray : banalité de la vie quotidienne, humanité, dessin affirmé, emploi de la couleur entre autres.

Le texte de Raymond Cogniat se poursuit encore avec quelques lignes sur Bernard Buffet, dont la médiatisation lui permet d'apparaitre plus que les autres figuratifs dans les ouvrages de l'époque.

---

[58] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IV^e^ et V^e^ Républiques, op. cit.,* p. 18.

[59] Raymond Cogniat, *Histoire de la peinture*, Tome 2, Paris, Fernand Nathan, 1958, p. 187-188.

Le volume « XIX^e siècle et art moderne » de l'ouvrage *L'Encyclopédie de l'art* de Germain Bazin, conservateur en chef au musée du Louvre et dont l'avant-propos est rédigé par Jean Cassou, traite en cinq lignes (sur 442 pages de l'ouvrage) de la peinture figurative d'après-guerre à la fin du chapitre sur l'École de Paris[60] :

> « Après la Seconde Guerre mondiale, certains peintres se plaisent encore à l'affirmation d'une réalité graphiquement accentuée dont Bernard Buffet donne les meilleurs exemples, continuant à défendre l'art figuratif face à l'extension de l'art abstrait […]. Après la Deuxième Guerre mondiale, le rejet de la figuration devient presque une constante. Il atteint la nouvelle école de Paris […]. »[61]

Une reproduction, en petite dimension, de la toile *Venise* de 1962 de Bernard Buffet, illustre le texte et se retrouve positionnée, comme coincée, entre *Le Garçon à la chemise rayée* de Moïse Kipling et *Maison close à Montmartre* en 1928 de Léonard Tsuguharu Foujita. À nouveau c'est Bernard Buffet qui est mis en avant, sa popularité et l'aspect médiatique de son œuvre occultent beaucoup les autres artistes figuratifs de cette période. Auffray fait partie de ceux-là.

L'exposition « Les Années 50 », tenue au centre Pompidou, n'apporte pas un éclairage particulier sur la peinture figurative de ces années-là. Aucune peinture figurative d'après-guerre dans le style de *La Jeune peinture* ou des artistes du *Manifeste de l'homme témoin* n'est présentée. A propos du réalisme socialiste, le conservateur a cette phrase :

> « Certains pourront s'offusquer que Fougeron ou Tatlisky, compte tenu de la notoriété qui fut la leur, soient absents. Là encore, il nous a semblé que l'intérêt historique ne suffisait pas à placer leurs œuvres à parité avec celles de Matisse ou de Picasso, de Pollock ou d'Yves Klein. Cela induisait une confusion des critères de valeurs qui est parfois l'un des effets pervers des expositions »[62].

Eux aussi sont relégués au second rang. Ce choix clairement explicité indique qu'à la fin des années 1980, la peinture figurative d'après-guerre n'intéresse pas et que, probablement faute d'innovation, elle se retrouve cantonnée aux réserves des musées.

Devons-nous conclure des recherches des critiques et des ouvrages sur l'art que la peinture figurative à partir de 1945 ne présente que peu d'intérêt, même quelques années après ? Stéphane Vacquier précise à ce sujet :

---

[60] Germain Bazin, *Encyclopédie de l'art. XIX^e siècle et art moderne*, Paris, Lidis, 1968, p. 233.
[61] *Ibidem,* p. 321.
[62] *Les Années 50*, catalogue d'exposition, Paris, centre Georges Pompidou, 30 juin-5 octobre 1988, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988, p. 50.

> « Longtemps, un poncif de l'histoire de l'art contemporain a répandu l'idée que la figure humaine, après la Shoah, Hiroshima et Nagasaki, avait cédé la place à l'abstraction comme un aveu d'échec de tous les humanismes. Si cette lecture avait l'avantage de corroborer nombre de propositions plastiques abstraites, il s'avère en réalité que, non seulement la figuration persista, mais, au moins dans le contexte polémique français, qu'elle eut même un temps l'avantage. »[63]

Autre hypothèse qui a conduit à l'oubli ou du moins au peu d'intérêt marqué pour la période d'après-guerre : l'héritage des classiques, et une forme d'innovation peu marquée.

Auffray présente toujours une forme de retard vis-à-vis des grands courants du début du XX^e^ siècle, dont elle intègre, à l'occasion, certaines caractéristiques dans sa propre peinture. Elle est tantôt fauve, expressionniste et réaliste, mais plusieurs années après ces grands courants. Cela explique peut-être pourquoi elle est considérée comme « mineure » ou « secondaire ». Cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit une artiste anecdotique ou inintéressante. Au contraire, sa représentation des souffrances, de l'injustice et des inégalités du XX^e^ siècle la signale comme une peintre marquante.

Face au peu de place accordé à cette peinture figurative dans les recherches de thèse ou les articles scientifiques, il faut donc ouvrir les possibles et aller chercher dans des thématiques communes, mais dans des périodes différentes, les réflexions autour des artistes femmes comme celles d'Éva Gonzales[64], femme peintre, ou Chana Orloff[65] sculptrice dans les périodes de création d'Auffray. Enfin la thèse sur Isidore Isou[66] offre une réflexion plus générale sur l'art d'après-guerre, mais en ne faisant que très peu mention de la peinture figurative à cette période. Heureusement, la littérature scientifique complète un peu cet ensemble.

Dans une même démarche, et comme le montre notre bibliographie, notre cadre de réflexion s'est construit autour de plusieurs entrées qui construisent aussi la vie et l'œuvre d'Auffray. Ce cadre s'établit en suivant plusieurs paramètres : autour de la peinture et de ces genres (en particulier la nature morte et le portrait), des arts des années 1930 à 1960, des femmes dans les arts, de l'illustration jeunesse et de la publicité, du caricatural, mais aussi des mouvements artistiques comme les écoles de Paris, le Montparnasse dans les Années folles, les arts et l'homosexualité. Cela va au-delà de la peinture avec les adhésions à des

---

[63] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IV^e^ et V^e^ Républiques*, *op. cit.,* p 380.

[64] Julie Maraszac, *Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques autour d'une femme artiste au XIX^e^ siècle : Eva Gonzalès (1849-1883)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Tillier, Université Bourgogne Franche-Comté, 2016.

[65] Anne Grobot, *Sociabilités familiales, intellectuelles, artistiques et politiques autour d'une dessinatrice, illustratrice, graveuse et sculpteur : Chana Orloff (1888-1968), entre Paris, l'Amérique et Israël (1916-1968)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Tillier, Université Bourgogne Franche-Comté, 2018.

[66] Frédéric Alix, *Penser l'art et le monde après 1945 : Isidore Isou, essai d'archéologie d'une pensée*, thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Flahutez, Université Paris Nanterre, 2015.

groupes de pensée. Ce sont toutes ces entrées, complétées des archives, annexes et catalogues qui structurent notre travail de recherche.

Il n'est donc pas seulement ici question d'une peintre, mais surtout et aussi, de ce que sa connaissance et le travail sur son œuvre apportent à des savoirs plus élargis sur la peinture figurative, sur les artistes de seconde ligne, en particulier les femmes. Aujourd'hui, cette peinture figurative d'après-guerre demeure peu mise en avant, jugée parfois comme passée de mode, bien qu'elle révèle pourtant une vraie force.

2. L'intérêt des artistes de seconde ligne

René Huyghe, conservateur en chef du département des peintures et dessins du musée du Louvre, dans son ouvrage *Les Contemporains* en 1949, se questionne lui aussi sur la trace laissée par les peintres de la première moitié du XX^e^ siècle :

> « Chaque siècle abandonne à sa suite, comme un sillage, des œuvres qui restent présentes jusqu'au jour de leur anéantissement matériel ; le nôtre en a produit aussi qui vont se séparer de la période d'où elles sont issues, où le meilleur prête au pire son soutien dans la cagnotte des modes, dans cette mise en commun où la *qualité* se marque moins que le conformisme aux désirs des contemporains. Comment les distinguer ? En nous, sentiments ou idées, tout a une force de présence ; en nous, comment séparer l'homme de tous les temps de l'homme de notre temps, et dans nos goûts la part de l'éphémère de celle de l'éternel ? »[67]

Cette question finale concernant la part de l'éphémère et celle de l'éternel est en partie celle qui se pose ici pour Auffray. Quelles œuvres de la peintre prennent pour nous un accent d'éternité ? Une éternité qui n'a pas gagné sa place dans les grands musées d'aujourd'hui, mais qui mériterait autre chose qu'un jugement d'éphémérité ? Ce dont nous devons nous souvenir, et ce qui doit peut-être s'estomper. René Huyghe se pose la question pour Bonnard, Matisse, Rouault, Derain… Nous nous la posons dans cette recherche pour Auffray, beaucoup moins connue, mais dont le travail mérite, à nos yeux, une mise en lumière.

Pour déterminer cette frontière, entre éternité et éphémère, la réalisation des catalogues raisonnés permet de montrer que toutes les œuvres n'ont pas la même valeur artistique. Ils permettent, comme l'écrit René Huyghe, de distinguer ce qui réclame une attention particulière.

Il est question ici d'une relecture de l'œuvre d'Auffray et de définition de la place de cette artiste dans la société des années 1930 à 1970.

[67] René Huyghe, *Les Contemporains*, Seconde édition, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1949, p. 121.

Problématique :

La question de cette recherche est donc de savoir et comprendre *en quoi Marie-Thérèse Auffray est une remarquable artiste de seconde ligne.* Remarquable, car le premier chapitre met en lumière une production artistique particulière, « l'éternel » d'Auffray. La notion de seconde ligne, quant à elle, renvoie à ce qui fait qu'Auffray n'est pas classée dans les artistes de premier ordre, mais met en valeur ses travaux notamment dans l'illustration et permet de mieux comprendre la société artistique de ce milieu.

Notre recherche n'est pas une simple biographie. Le premier chapitre traite de « l'éternel » regroupé sous différents thèmes, et ne se déroule pas de façon chronologique. Dans son article « L'illusion biographique » Pierre Bourdieu précise :

> « Cette vie organisée comme une histoire se déroule, selon un ordre chronologique qui est aussi un ordre logique, depuis un commencement, une origine, un double sens de point de départ, de début, mais aussi de principe, de raison d'être, de cause première, jusqu'à son terme qui est aussi un but. Le récit […] propose des événements qui, sans être tous et toujours déroulés dans leur stricte succession chronologique, tendent ou prétendent à s'organiser en séquences ordonnées selon des relations intelligibles. » [68]

Ce sont ces relations entre des toiles de « l'éternel » d'Auffray, des archives, des écrits scientifiques ou de la peintre et des critiques qui construisent le premier chapitre de notre recherche.

Première partie

Le premier chapitre se concentre sur l'éternel d'Auffray : le style, sa « comédie humaine », la peinture engagée, interrogeant en quoi l'œuvre de la peintre permet d'éclairer une partie de la production artistique entre 1930 et 1970, comment elle s'y intègre et comment elle y est singulière. Quelles sont les œuvres que nous jugeons particulières et pourquoi dans la production de cette période ? Elles nous semblent mériter une attention et font que la peintre représente une identité intéressante de la peinture figurative.

Nous mettrons en valeur certains corpus plus que des œuvres uniques comme celui des figures vertes, les portraits de ce qu'Auffray nomme sa « comédie humaine » et la représentation de l'homosexualité féminine.

Il y a deux corpus à relier à la Seconde Guerre mondiale. Les figures vertes sont un corpus de portraits peints durant dix années, juste après la Seconde Guerre mondiale. Il marque la rupture avec ses œuvres de jeunesse. Ces toiles ont pour caractéristique que chaque figure peinte a la peau entièrement verte. Auffray décide de représenter par ce biais les civils après la guerre plus que les actes du conflit ou les militaires. À

[68] Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69.

côté des personnes, Auffray peint des objets et des animaux morts, mémoires de la guerre constituant le second des deux corpus que nous venons d'évoquer. Ces peintures de choses s'insèrent dans la tradition du genre et permettent de voir les résonances avec des œuvres plus anciennes. Les objets peints permettent de représenter un quotidien simple et rural. Ces toiles ont aussi, pour certaines, un lien plus dissimulé avec la Seconde Guerre mondiale.

Le troisième corpus sur la « comédie humaine », peint à partir des années 1950, est la vision caricaturale et sévère des personnes qui entourent le quotidien d'Auffray. Ces portraits caricaturaux peints sont nommés « comédie humaine » par la peintre elle-même. Il s'agit de portraits, individuels ou de groupe, dans des situations du quotidien, de grands moments de la vie comme les mariages et les enterrements.

Le dernier corpus est celui de la représentation de l'homosexualité féminine avec les figures des deux amies et des garçonnes.

Seconde partie

Le second chapitre est celui de « l'éphémère ». Si le premier chapitre met en exergue les corpus majeurs de son travail de peintre, ce second chapitre est une lecture de ce qui la place en seconde ligne. Même si dans le premier chapitre quelques analyses permettent de le comprendre (au travers de la peinture figurative, de son statut de femme peintre…), le second chapitre permet de clairement répondre à la raison de l'absence d'Auffray dans une grande partie des études de son temps et d'aujourd'hui.

Ce chapitre n'est pas une succession de faits, pour reprendre une comparaison de Pierre Bourdieu :

> « Essayer de comprendre une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » […] est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations. »[69]

L'analyse se construit donc autour de points saillants de sa vie qui conduisent à placer Auffray en seconde ligne : la structure du réseau qui se développe et existe autour d'elle.

Avec la biographisation, différentes problématiques sont ressorties : la question de l'espace géographique (Paris-province) ; le réseau artistique ; la recherche de reconnaissance et l'obligation d'avoir une autre vie professionnelle en parallèle de la vie de peintre.

Ces aspects de la seconde ligne ne sont pas hiérarchisés, une problématique n'est pas plus importante qu'une autre, car ils contribuent tous à comprendre l'effacement d'Auffray de l'histoire de l'art.

Comme dans le premier chapitre, ce travail autour du déroulement de sa vie permet d'étudier certaines œuvres et de comprendre les

[69] Bourdieu Pierre. « L'illusion biographique », *op. cit.,* p. 71.

résonances avec d'autres artistes. Il ancre Auffray dans l'histoire de la culture.

Ce second chapitre permet aussi de mettre en lumière sa relation amicale et complexe, durant dix ans, avec Maurice de Vlaminck et sa famille. La correspondance de 39 lettres et l'écriture de la *Gazette d'Échauffour* dévoilent des échanges qui se concentrent davantage sur le quotidien que sur l'art, même si une analyse plus fine de ces écrits permet de révéler les connaissances d'Auffray dans le milieu artistique parisien. La relation avec la famille Vlaminck est complexe et ce sont surtout les réalisations de la *Gazette d'Échauffour,* qu'elle crée pour distraire le peintre, qui sont intéressantes d'un point de vue plastique

Réévaluer, reconsidérer et faire connaître le travail d'Auffray permet donc à la fois de promouvoir son œuvre, mais surtout de la considérer et de lui donner une place dans la production artistique de son temps. Cette recherche donne l'occasion de dévoiler que sa peinture s'intègre à la fois dans le courant figuratif, mais aussi s'en détache par certains aspects avec des œuvres singulières.

Justement, chacun de ces chapitres autour de l'éphémère de la vie de Marie-Thérèse Auffray permet d'aller du singulier à une forme de généralité et donc pas ce biais d'en apprendre plus sur la société des arts (principalement de la peinture et de l'illustration) et des artistes de seconde ligne, mais aussi sur la société avec les artistes femmes.

Ce travail sert également à comprendre plus largement ces artistes moins connus et leur environnement artistique. Ces peintres contribuent pourtant à la réflexion sur l'histoire de l'art de cette période, ils apportent de nouvelles connaissances. Notre recherche interroge la place de ces peintres considérés comme secondaires parce que moins novateurs.

Enfin, par une autre dimension, ce texte et les catalogues favorisent la création des liens entre les propriétaires de tableaux et les historiens et historiennes de l'art, professeur.es et conservateurs.trices.

Pour redonner une place à Auffray, à son style figuratif et pour comprendre la question des artistes de seconde ligne, un travail scientifique est nécessaire.

PARTIE I. L’éternel d’Auffray.

> « Vous, Messieurs, vous formez un corps, qui est le corps de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, mais il se peut que dans cet ensemble, dans ce groupe, je distingue quelqu'un que je nomme : il devient, il est alors une personne, et je me place là, désormais à un autre point de vue. Et cette œuvre d'art que je considère en sa personne, en sa particularité individuelle, elle est unique. Elle est un fait, un événement, un événement unique. […]. Elle n'existait pas avant […] elle aurait pu ne pas être. »[70]
>
> Jean Cassou

Ce premier chapitre permet d'étudier les œuvres qui se démarquent dans la production de Marie-Thérèse Auffray. Elles sont liées à des « événements » de sa vie. Il permet aussi de donner une place à l'artiste, jusqu'alors inconnue, dans la production figurative d'après-guerre. Nous espérons ainsi proposer un nouveau regard sur la peintre et sur son travail. Dans ce même chapitre, nous jetons une lumière nouvelle sur la production artistique et le milieu dans lequel évoluent des artistes que nous pourrions qualifier de seconde ligne, ce qui concerne en particulier les femmes.

René Huyghe écrit, dans *Les Contemporains*, « un tracé directeur de la peinture moderne »[71]. Auffray fait partie des artistes qu'il situe dans la sixième génération, soit la dernière qu'il mentionne :

> « À partir de 1930, entre en ligne une génération qui, sans abolir l'art moderne antérieur, effectue un retour vers les traditions : les néo-humanistes, lassés de la crise de culture, reviennent à l'étude de l'homme, de son visage, de sa psychologie […] ; d'autres, plus nombreux, tentent un retour vers un art moins théorique, plus pondéré […], auquel certains infusent un éclat et une fougue héritiers du fauvisme […] ; le groupe "Forces Nouvelles" rétablit de dures disciplines négligées par la peinture moderne »[72].

---

[70] « [Allocution] », *La Création artistique*, Paris, Institut, coll. « Institut », n° 39, 1969. [Communication faite à la séance du 19 février 1969, Institut de France, Académie des Beaux-Arts.], p. 12

[71] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit*., partie « Index et notices », n.p. Dans ce « tracé directeur de la peinture moderne », il catégorise six générations d'artistes selon leur année de naissance.

[72] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.,* n. p. Dans la partie « Index et notices ». La première génération est constituée par les artistes nés, environ, entre 1855 et 1865 ; la sixième, pour ceux nés, environ, entre 1900-1910. Si Auffray n'est pas citée dans l'ouvrage de René Huyghe, nous l'associons aisément à cette dernière génération. Non seulement en raison d'une correspondance chronologique – la peintre est née en 1912 – mais également, au vu du « retour vers les traditions » effectué par les artistes de la sixième génération auquel participe Auffray.

Plus loin, le conservateur écrit « Aux approches de la guerre […] un art d'angoisse et d'expression tendue se fait jour »[73].

Auffray fait partie de cette génération et se retrouve pleinement décrite par les mots employés : « humanité », « angoisse », « expression tendue ». La peintre se situe d'abord aux racines de la tradition humaniste dans les idées des peintres des *Forces Nouvelles* puis dans celles de *La Jeune peinture*[74]. Tout en n'appartenant officiellement à aucun de ces groupes, elle en partage pourtant les grandes pensées. Ce sont les tableaux d'Auffray plaçant l'humain au cœur de la représentation et ses peintures engagées qui requièrent une attention particulière.

Dans les ouvrages scientifiques sur la peinture d'après-guerre, il est souvent expliqué que les artistes se sont tournés vers l'abstraction, en partie, pour répondre à la dureté du conflit. La figuration aurait été inapte à transmettre la réalité des choses vues et vécues, dans toute sa violence et sa cruauté. L'œuvre d'Auffray, selon nous, impose pourtant cet exercice à la figuration.

Notre premier chapitre permet de comprendre et aussi d'affirmer l'aspect « éternel » recherché chez les artistes comme l'indique René Huyghe. Lors de l'exposition de 1988 au Centre Pompidou qui porte sur la période des années 1950, l'historien d'art et universitaire Marc Le Bot reprend cette idée même de l'éternel dans le titre d'un chapitre du catalogue d'exposition : « le transitoire et l'éternel »[75]. À « l'éternel », il oppose le « transitoire », là où René Huyghe choisit le terme « éphémère ». Le premier à avoir convoqué ces notions est Charles Baudelaire dans son ouvrage *Le Peintre de la vie moderne* en 1863. Il définit la modernité : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité dans chaque peintre ancien »[76]. Baudelaire montre que l'art naît, dans un instant, pour ensuite se figer avec le temps. Si l'œuvre d'art est digne d'intérêt en dehors de son époque, elle atteint l'éternel.

Chez Baudelaire, comme chez Huyghe ou Le Bot, il est bien question de ce qui reste, de ce qui semble mériter une attention particulière, par opposition à ce qui est condamné à l'abandon, car jugé d'un intérêt moindre. Ce premier chapitre se focalise donc sur ce que

---

[73] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.,* n. p.

[74] *La Jeune peinture* est le nom donné à un groupe dont l'activité débute après la guerre et qui prend son essor dans les années 1950. *La Jeune Peinture*, constituée d'artistes qui ont connu les souffrances et les privations de la Seconde Guerre mondiale, propose un art où l'homme occupe une place centrale. C'est la galerie Drouant-David qui lance le terme « Jeune Peinture » en fondant le prix de la Jeune Peinture en 1946. Il regroupe des artistes tels Bernard Buffet, Raymond Guerrier, Bernard Lorjou, André Minaux, Jean Pollet, Paul Rebeyrolle ou Michel Thompson. Michel Charzat utilise une dénomination proche, pour quelques artistes de l'entre-deux-guerres dans son ouvrage *La Jeune peinture française, 1910-1940, une époque, un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010. Il semble être le seul.

[75] *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 222-223.

[76] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, première édition 1863, Paris, Gallimard, 2024, p.52.

nous considérons participer de « l'éternel » dans la peinture de Marie-Thérèse Auffray.

Cet « éternel » se manifeste d'abord dans la technique picturale d'Auffray puis dans ce qu'Auffray nommait elle-même sa « comédie humaine » et, enfin, dans le caractère engagé d'une partie de sa production.

Chapitre 1 : Une expression personnelle : peindre et repenser

Marie-Thérèse Auffray, après des débuts dans les arts appliqués et à la suite de la première exposition chez Lucy Krohg en 1945 à Paris, se concentre sur son travail de peintre. C'est à ce moment-là que son style prend un nouveau tournant.

Pour comprendre la peinture d'Auffray, il faut d'abord connaître son style, car il n'est pas seulement question de sujets peints, mais aussi de la manière dont elle les peint.

Pour l'historien de l'art Meyer Schapiro « le style est un objet d'enquête essentiel. »[77] Pour lui, l'historien de l'art utilise le style « comme outil pour dégager des relations entre différentes écoles artistiques. »[78] Il précise que le style est alors, par-dessus tout, un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visible la personnalité d'un artiste […]. »[79] Il est donc essentiel de débuter notre recherche par le style d'Auffray. Nous ferons donc apparaître les caractéristiques propres du style d'Auffray, remarquable et servi par une technique singulière. De là, la méthode habituelle en histoire de l'art se fondant sur l'analogie, le style d'Auffray est d'abord à comparer avec différents mouvements de la peinture européenne pour terminer avec ceux des autres artistes figuratifs d'après-guerre.

A. Le tracé, la matière et la couleur

Auffray, comme beaucoup de peintres, travaille autour de trois entrées plastiques que sont le dessin (le contour), la matière picturale (épaisseur, aspect de la surface…) et la couleur. La peintre a la particularité de ne pas mettre de côté une de ces trois entrées même si parfois elle se concentre davantage sur l'une ou l'autre.

1. La place du dessin dans sa peinture

Les peintres figuratifs d'après-guerre « sont convaincus de la nécessité d'un retour au dessin et au métier consciencieux de la tradition »[80], soutenus par de grands critiques de l'époque comme Eugenio d'Ors, Raymond Cogniat ou Gaston Diehl.

Auffray se concentre de plus en plus sur le dessin, la ligne. Les formes un peu floues qui caractérisent ses toiles à la fin des années 1920 et dans les années 1930, comme sur le portrait *Femme de trois quarts à gauche*[81] de 1929, et encore jusqu'au milieu des années 1940, en témoignent *Les Veaux*[82] ou *Les Canards*[83], disparaissent alors au profit

[77] Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990, p. 35.
[78] *Ibidem*, p. 36.
[79] *Ibid.*, p. 36.
[80] Robert Humblot, Lydia Harambourg et Brigitte Humblot, *Humblot : 1907-1962*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016, p. 7.
[81] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 02.
[82] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 49.
[83] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 51.

de contours plus précis, plus dessinés. Cette analyse des contours dissous, d'avant la guerre, vaut aussi pour les paysages et les natures mortes. Les prémices de cette importance du dessin ressortent dans quelques toiles d'avant la guerre comme *Chapelle Saint-Marc*[84] ou *Le Château de Costaérès*[85] de 1932, où les pierres de la chapelle et les rochers qui entourent le château sont représentés avec précision et minutie. Cette recherche d'exactitude dans la transcription de la réalité s'explique peut-être par une peinture réalisée *in situ.*

Raymond Cogniat adresse le 18 octobre 1962 un courrier[86] à la peintre à la suite de la visite de son exposition monographique à la Galerie du Colisée[87]. Cette lettre est un remerciement pour le petit cadeau envoyé après cette visite avec la parution de l'article écrit dans *Le Figaro* du 16 octobre 1962[88]. La critique de l'exposition *Rétrospective* est peu enjouée. Il ne souligne pas particulièrement le dessin, mais indique « des visages durement observés et transcrits dans un métier agressif […] une peinture sèche : observation sans indulgence […] ». Cette acuité du regard d'Auffray, doublement évoquée, va dans le sens d'un travail où le trait est précis.

Auffray souligne les formes peintes, les contours sont plus marqués, précis. L'importance du trait n'est pas uniquement liée au style pratiqué par les artistes figuratifs de l'époque, auxquels elle appartient, mais trouve aussi sa source dans son expérience du métier de l'illustration. Le dessin est probablement sa formation de départ. Ses premières années de création l'ont obligée à beaucoup dessiner. Le trait fait partie, de façon inhérente, de sa pratique.

Ce trait fait ressortir les contours des visages. Les lignes des mâchoires droites, parfois carrées, sont soulignées, tout comme les nez, les mentons, les cous… Ce trait est aigu, graphique parfois.

Mais le dessin permet surtout de s'attarder sur les détails, tant des vêtements, des accessoires, que de la qualité de la peau (les rides) ou des cheveux. Ceux-ci par exemple ne sont pas réalisés en un aplat, mais individualisés par une multitude de lignes accolées et inscrites dans la matière.

La peintre accorde aussi une attention particulière aux dessins des doigts et aux mains, soulignant les phalanges et les ongles.

Ce travail autour du dessin dans la peinture permet de représenter les détails de chaque visage, chaque animal et chaque objet.

Des références à la ligne et au dessin sont aussi remarquées par les journalistes et la critique : « son trait décisif et incisif est plutôt sec »[89]. L'utilisation du dessin pour les figures sert le sujet : « Le trait cursif ne fait aucune concession au motif »[90]. Ce travail du dessin est une recherche des artistes et des peintres figuratifs d'après-guerre.

---

[84] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 14.
[85] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 15.
[86] Ar. 166.
[87] *Rétrospective*, Galerie du Colisée, Paris 8e, 19 septembre - 3 octobre 1962.
[88] Ar. 154, *Le Figaro*, 16 octobre 1962.
[89] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[90] *Ibidem*.

Si Auffray a la particularité de ne pas seulement travailler le dessin, elle s'intéresse aussi à la couleur.

2. La couleur et la place du contraste simultané

L'importance du dessin ne concurrence pas celle de la couleur qui reste très présente chez Auffray. L'artiste l'utilise souvent pure et en contraste.

Sa palette chromatique exploite principalement quelques couleurs qu'elle décline ensuite : le noir, le rouge, le bleu et le vert sont les plus fréquents. Elle travaille beaucoup, essentiellement à partir du rouge, les contrastes avec d'autres couleurs comme le bleu et le vert. Ce travail autour des couleurs complémentaires permet de mettre en valeur le rouge, et la seconde teinte (bleu ou vert), comme le théorise Michel-Eugène Chevreul au XIX^e^ siècle[91]. Le contraste du rouge et du vert est surtout utilisé pour la série des figures vertes, que nous étudions plus longuement dans la suite de cette étude (*Infra*, p. 203).

Autour du fauvisme

Auffray partage une amitié avec Maurice de Vlaminck et sa famille. Dans leur correspondance, la peinture est peu évoquée. Toutefois dans le courrier du 27 septembre 1954, Berthe de Vlaminck souligne que son époux a retrouvé des lettres d'André Derain sur la peinture de 1900 à 1918. L'épouse du peintre y évoque les débuts de Vlaminck :

> « Vlaminck a retrouvé des lettres d'André Derain à Vlaminck, lettres sur la peinture, de 1900 à 1918 -, c'est-à-dire à l'époque ou Vlaminck faisait ses débuts, ~~c'est ???~~, ce qu'ils ont nommé le « fauvisme ».
> Tu as du lire le papier dans « Arts ». Sur Derain par Vlaminck (Papier intéressant parce qu'il repose toutes les questions sur la peinture et c'est une mise au point intelligente, je crois ?) __ (Mon opinion ne compte pas. Mais à Toi, ma douce alcoolisée Marie-Thérèse…Je t'en fais part !).
> Donc, ces lettres que Vlaminck a retrouvées, il est en train de les relire et vraiment c'est très instructif, ..., on y voit en même temps un esprit plein d'Humour philosophique, intelligent, - esprit qu'on ignore bien souvent quand on ne connait pas Derain, mais esprit qu'il possédait néanmoins ! Quand on relit ces lettres, c'est un document.
> Quand vous viendrez à la Tourillière, Vlaminck vous en lira probablement quelques-unes. Alors, peut-être, que ces lettres, décideront Vlaminck à écrire plus longuement encore Sur la peinture. »[92] *(sic)*

Un second courrier, du 1^er^ février 1955, nous apprend que Maurice de Vlaminck vient de recevoir les « lettres de Derain à Vlaminck »[93]

---

[91] Georges Roque, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : [Arles], J. Chambon ; Harmonia Mundi, 1997, n. p.
[92] Ar. 249.
[93] Ar. 254.

pour correction. L'ouvrage *Lettres à Vlaminck* d'André Derain sera publié en 1955[94]. La peintre possède cet ouvrage, car il lui a été dédicacé par Maurice de Vlaminck. Le peintre y a écrit : « À Marie-Thérèse la Blonde et a Noëlle la brune amicalement le peintre Vlaminck. »[95] *(sic)* La dédicace est courte et simple, teintée d'un trait d'humour. Il n'y a aucun ajout de l'artiste sur le contenu du livre. Cet ouvrage et les deux courriers indiquent que Marie-Thérèse Auffray connaît les propos et les écrits autour du fauvisme et notamment les questions autour de l'utilisation de la couleur : la couleur pure et le contraste simultané qui sont au centre des recherches des Fauves autour de l'année 1905 se retrouvent dans l'œuvre de Marie-Thérèse Auffray. Les deux artistes ont peut-être évoqué ces théories avant la publication des ouvrages ou bien la peintre en aura pris connaissance et les aura expérimentées avant sa rencontre avec Vlaminck.

Couleurs primaires et place du noir

L'importance donnée aux couleurs trahit la grande richesse de sens qui leur est accordée. Le noir prend plusieurs dimensions[96]. Auffray peint plusieurs toiles en rapport avec la mort et surtout ses rituels, elle met ainsi en avant les cortèges et les veuves. Le noir est la couleur de la rigueur en Occident pour ces rituels. C'est la dimension sociale du noir qui est recherchée.

Il se trouve aussi chez *La Bigote*[97] et habille sur d'autres toiles plusieurs figures masculines. Les manifestants de *1964 À Saint-Nazaire*[98] sont tous revêtus de cette couleur. La peintre fait référence au noir industriel, celui des ouvriers sur les chantiers de construction navale.

Enfin, le noir est aussi utilisé pour ses qualités plus purement esthétiques. Ainsi, les cheveux des femmes peintes par Auffray sont majoritairement noirs. Cette couleur offre par là un contraste saisissant avec celle des peaux souvent laiteuses, très claires. Selon un procédé similaire, les peintures d'objet se caractérisent par des fonds très sombres – pas toujours d'un noir pur, mais s'en rapprochant – dont émanent avec force les sujets représentés.

La couleur rouge évoque naturellement le sang des vivants et des morts. Il est ainsi utilisé pour les chairs des pièces de viandes coupées et des écorchés. Toutefois, le rouge est également employé dans les ciels surplombant les crucifixions[99] ou *La Pietà*[100], ainsi que dans les fonds de certains tableaux sans genre précis[101]. C'est une couleur que la peintre affectionne particulièrement et travaille souvent dans des tons vifs, lumineux, en larges aplats avec des bleus, des verts et des noirs

[94] André Derain, Maurice de Vlaminck et Philippe Dagen, *Lettres à Vlaminck : suivies de la correspondance de guerre*, Paris, Flammarion, 1994.
[95] Ar. 280.
[96] *Soleils noirs*, catalogue d'exposition, Lens, musée du Louvre-Lens, 25 mars 2020-25 janvier 2021, Paris : Lens, LienArt, musée du Louvre-Lens, 2020, n. p.
[97] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 121.
[98] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 397.
[99] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 420 et P. 421.
[100] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109.
[101] Voir, entre autres, les peintures de 1960 et 1961, Vol. 2, frise chronologique, p. 379-381.

pour jouer sur les oppositions et les contrastes. Une place particulière est donnée à cette couleur dès les premières toiles avec le tableau *Sapeurs-pompiers* en 1929[102]. Les quatre personnages marchent sur un sol rouge formant une sorte de halo, rappelant les braises ou l'incendie.

Si le rouge assume des dimensions principalement connotées (il est associé dans la peinture d'Auffray à la guerre, le sang ou la colère comme dans le ciel de *1964 À Saint-Nazaire* par exemple), il peut aussi servir une dimension plus réaliste, une dénotation, dans la représentation des chairs des pièces de viande et des écorchés.

Quelques journalistes et critiques soulignent cette question de la couleur. D'abord en 1947 : « ses toiles fraîches aux couleurs vives »[103] puis en 1962 avec Maximilien Gauthier : « la couleur cessant d'opposer violemment le noir et blanc s'apaise et se nuance »[104]. Quant à d'Arthez, elle souligne le contraste des couleurs : « un penchant très accusé pour les oppositions de tons »[105]. Ces analyses renvoient aux rouges et verts et aux rouges et bleus.

Ainsi la gamme chromatique de la peintre valorise quatre teintes principales : noir, rouge, vert et bleu, travaillées en contraste simultané. Notons cependant qu'Auffray se sert des blancs et des jaunes pour apporter de la luminosité dans ses toiles. Les seules toiles où d'autres couleurs – comme des violets ou des roses – se remarquent véritablement sont les bouquets de fleurs et les tout derniers tableaux peints avec leurs ciels plus acidulés, dilués.

En plus de l'importance croissante accordée à la ligne et des spécificités de sa palette chromatique, la peintre fait montre d'une technique dans le travail de la matière très personnelle : l'écriture griffée.

3. L'écriture griffée

En 1993, le musée d'Art moderne de la ville de Saint-Étienne présente une exposition titrée *L'Écriture griffée*[106]. Sous ce nom, c'est à la fois un groupe d'artistes travaillant sur le réel et une technique de peinture qui sont analysés.

Certaines toiles se retrouvent sous cette dénomination « écriture griffée » comme l'explique le conservateur, Bernard Ceysson, en introduction du catalogue :

> « Griffé, ce qualificatif vient comme spontanément, et dans les dits et écrits des artistes, et dans ceux de leurs exégètes. Et même s'il vise d'abord à caractériser une manière, il implique bien les

[102] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 04.
[103] Ar. 131, *Le Lynx* du 31 janvier 1947, journal *La Bretagne* à propos du Salon de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs.
[104] Ar. 156, Maximilien Gauthier, « Dans les galeries », *Aux écoutes*, 5 octobre 1962.
[105] Ar. 157, D'Arthez, *Le Génie médical,* octobre et novembre 1962.
[106] *L'Écriture griffée : Antonin Artaud, Brassaï, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier*, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1993, Paris / Saint-Étienne, Réunion des musées nationaux / musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1993, p. 19.

> conditions de son usage. Car griffer c'est appréhender, saisir, prendre dans ses serres une proie, ici, le réel et ce qui le peuple ou le meuble. Être *griffé*, c'est avoir reçu un coup de griffe, comme si saisir c'était infliger une blessure, la prise défigurant la proie, la saisie supposant une agression, une mise à mort. »[107]

Le plus souvent, la notion d'écriture renvoie à la volonté de représenter la parole ; ici, elle a plutôt à voir avec le geste donnant naissance à de petits graffitis, à une succession graphique de signes plutôt que dans le sens de celui de la lecture que produit l'écriture. L'écriture griffée est celle d'un geste, elle n'induit pas forcément une incision.

Anne Malherbe, dans sa recherche sur la matérialité, questionne cette notion de griffure[108]. Elle lui associe également la notion de graffiti. L'autrice explique que la griffure, l'entaille « à l'inverse du dessin qui enveloppe la couleur – la griffure, elle, se [perd] dans la pâte »[109].

Chez la peintre nous verrons que cette écriture griffée prend deux formes et définissent son style. Le mot style est d'ailleurs un outil de l'Antiquité qui permet d'inciser. Il est aussi question de griffe de l'artiste pour qualifier un style. Nous voyons par ces mots « style » et « griffe » que l'action dans la matière dépasse le simple geste et devient une signature d'Auffray.

La première forme est une griffure dans la matière, une marque faite avec l'envers du pinceau, la partie en bois. La seconde est une exécution technique, faite à la pointe du pinceau, un ajout de matière avec un geste particulier de virgule[110]. Les deux techniques de griffures se croisent. D'un côté, un geste consiste à repousser de la matière (les griffures dans la matière) quand un autre appose de la matière par petites touches (l'écriture griffée). L'outil pinceau est utilisé dans son entièreté pour créer cette écriture griffée.

Ces traces sont austères, simples et elles évoquent aussi la guerre que vient de vivre la peintre.

a. Griffer dans la peinture

Le geste de griffer la matière se fait, chez Auffray, en traçant, sans fendre la toile, comme une incision sans brutalité, un trait qui ôte ou repousse la matière. Les griffures dans la matière sont probablement faites à l'aide du manche du pinceau. Elles sont présentes essentiellement sur les fonds[111]. Ces fonds sont principalement des représentations de mur sans autres éléments de décors. Ce geste se fait dans la peinture fraîche. Les traces laissées dans cette matière révèlent

---

[107] *L'Écriture griffée : Antonin Artaud, Brassaï, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, op. cit.,* p. 19.

[108] Anne Malherbe, « *L'Épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965* », sous la direction de Philippe Dagen, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2004, p. 7 et p. 238.

[109] *Ibidem*, p. 240.

[110] Signe qui peut se rapprocher de ce que Anne Malherbe nomme « graffiti » même si nous préférons le terme de « petites virgules » ou « petites hachures ».

[111] Un corpus de quelques toiles montre ces griffures dans la matière : Annexe 4.

le geste de l'artiste. Le creux est plus profond là où le pinceau entre dans la matière.

Griffer est une forme d'intervention dans la matière qui parfois, mais ce n'est pas systématique, ajoute de l'expressivité surtout quand ces griffures sont faites dans les fonds des figures vertes ou encore dans le sol de la *Pietà*[112] près du Christ ou sur les côtes du Christ dans le petit tableau *Christ et larron*[113].

Griffer pour donner des textures

Les griffures servent aussi à rendre des matières murales, à donner des effets. C'est le cas dans le premier tableau présentant des griffures dans la matière : *Portrait d'homme* de 1946[114]. Ce type de griffure est légèrement antérieur à l'écriture griffée en forme de virgule.

Derrière les barreaux présente dans sa partie droite des griffures[115]. Celles-ci confèrent une texture particulière au mur de la cellule. Le geste d'agression, de violence correspond aussi au thème du tableau qui représente un homme mourant, un homme qui a subi des violences, lesquelles peuvent être assimilées au geste de griffer, et se retrouvent dans les griffures du mur. Le tableau *Mère et enfant*[116] de 1947 révèle, lui aussi, des traces des petites griffures dans la peinture grise. Ces légères incisions dans la matière donnent une texture au fond de la représentation et atténuent l'aspect potentiellement uniforme d'un mur. Cette technique, qui consiste à gratter la matière pour donner un effet aux murs, est utilisée dans les fonds des tableaux sur lesquels se détachent les personnages. Elle est fréquente chez Auffray à la fin des années 1940.

Parfois, plutôt que de représenter le motif, Auffray enlève de la matière pour donner un effet au tissu. Ainsi, les visages sont striés de traits fins, pour représenter une voilette, comme pour la femme de gauche dans *Enterrement : la famille* de 1951[117]. Ces stries se rapprochent de l'écriture griffée.

Auffray utilise cette technique pour d'autres genres que le portrait comme pour les peintures animalières. À nouveau la technique est au service du rendu des textures. Par exemple, dans la toile *Chanteclerc,* la peinture est grattée, griffée, pour donner un effet de panache aux plumes de la queue du volatile[118].

Griffer pour laisser apparaître la couleur

Parfois, ces griffures permettent de révéler les couleurs construites à partir d'une succession de couches picturales. La révélation de la couleur du dessous se fait par les griffures dans la matière. *Bretonne* en est l'un des exemples, avec ses effets bleu-vert à côté de l'œil turquoise. Les petites griffures dans la matière prennent aussi la forme de

[112] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109.
[113] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 421.
[114] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 73.
[115] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 79.
[116] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 85.
[117] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114.
[118] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 100.

hachures, par exemple sur le costume de l'homme à gauche dans *Repas de noce*[119].

Un autre peintre dit « expressionniste », Oscar Kokoschka, utilise le manche du pinceau pour travailler sa peinture. Il s'en sert pour tracer un réseau de lignes graphiques et faire quelques dessins dans la peinture. Cette technique est employée par Auffray, mais de façon plus abstraite. Les sillons de Kokoschka sont plus précis et créent des formes graphiques. Auffray se dirige davantage vers une utilisation des stries pour des effets dans la matière. Auffray n'est pas, à proprement parler, novatrice dans cette technique, mais l'utilisation du manche du pinceau est différente chez les deux artistes.

Il existe un cas particulier dans la production d'Auffray où le tracé dans la matière est un mot. Dans une marine en Bretagne (*Port de pêche en Bretagne*, *circa* 1940[120]) la peintre a inscrit dans la matière fraîche le prénom de Noëlle au-dessus de sa signature. Cet acte peut avoir deux sens : soit il s'agit d'un moment de partage entre les deux femmes, peut-être la première fois que Noëlle visite Saint-Quay-Portrieux, soit les deux femmes ont peint le tableau à deux mains. Nous ne connaissons pas d'autres cas.

Le tableau *Colette*[121] est une assez bonne synthèse de plusieurs de ces éléments : écriture griffée en ligne et petite virgule sur la chemise grise de la jeune femme, et griffure sur le fond du tableau, ce qui permet de laisser apparaitre un bleu lumineux sous le bleu plus foncé.

Dans un reportage de l'ORTF – Télé Normandie de 1966, Marie-Thérèse Auffray est assise devant son piano et prononce cette phrase : « ça me détend, autrement je crois bien que je crèverais des toiles et puis ça n'irait pas, je passe mes nerfs »[122]. Le mot « crèverais » indique une violence présente chez la peintre que nous pouvons associer aux griffures, lesquelles n'entaillent pas le support mais restent un geste agressif.

Auffray va pousser, beaucoup plus que d'autres peintres figuratifs d'après-guerre, cette écriture griffée. Elle est présente chez Bernard Buffet, mais celui-ci ne multiplie pas cette pratique à l'infini, il ne crée pas de maillage, de petites virgules. Son geste est plus large. Auffray a une écriture griffée particulière puisqu'elle développe son geste au service d'un rendu des accessoires, des tissus ou des plantes.

Une seconde technique est développée autour de l'écriture avec des petites virgules.

b. Griffer de la pointe des poils du pinceau

C'est entre 1949 et 1968 que les petites griffures peintes apparaissent sur certaines toiles d'Auffray.

---

[119] Vol. 2, cat. rais., Fig. P. 92 et Fig. P. 130.
[120] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 39.
[121] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 385.
[122] Annexe 47, retranscription de la vidéo.

La technique utilisée est relativement simple. Ces griffures sont mises en œuvre grâce à la pointe du pinceau, probablement très effilée. Ainsi la peintre crée une multitude de petites virgules sur la matière picturale. L'endroit où se pose le pinceau au départ est légèrement plus appuyé que la petite queue produite ensuite. Il y a une pression de la main d'Auffray au début du geste qui s'adoucit pour former ce qui s'apparente à une petite virgule.

Ces petits traits griffés permettent de créer soit une ligne plus ou moins brisée, soit une multitude de traits enchevêtrés qui évoque une forme de tissage, de toile d'araignée, comme dans les tableaux *Enterrement : la famille* peinte en 1951, *La Veuve italienne* de 1958 ou *Veuve américaine* de 1958[123]. L'écriture griffée permet de donner des formes aux objets, vaporeux et légers comme les voiles des mariées[124] et des veuves[125] ou les tissus transparents des vêtements féminins[126].

Les lignes construites sont anguleuses, graphiques, sans rondeur, conférant ainsi une certaine dureté aux figures et objets. De plus, comme nous venons de le suggérer, cette technique reposant sur la notation de petites griffures peintes permet de révéler les corps plus que de les cacher. Cela explique pourquoi les voilettes et les robes légères sous lesquelles se dévoile l'anatomie des figures font partie des éléments vestimentaires à être pris en charge par l'écriture griffée.

Une écriture griffée pour des sujets variés

Si l'écriture griffée est employée principalement dans les portraits féminins et dans les accessoires et tissus (jusqu'en 1960, ce procédé est utilisé pour représenter de simples accessoires en matériaux légers), à partir de cette date toutefois, elle est également employée pour la représentation des tissus plus couvrants. Les toiles *La Danse*[127] et *Tendresse*[128] de 1960 ou *Les Deux amies*[129] en 1961 permettent, avec cette technique, de mettre en valeur les corps des femmes. Elle souligne les silhouettes et surtout elle ajoute une sensualité grâce à l'effet de transparence qu'elle permet d'obtenir.

L'écriture griffée est aussi présente dans quelques bouquets de fleurs (essentiellement en 1958 comme dans le tableau *Bouquet de fleurs* (1) ou *Fleurs dans un vase* (8)) dont les feuillages prennent la forme de ces petits traits fins[130].

Outre les figures et quelques bouquets plus tardifs, les peintures aux sujets plus graves, comme dans les deux toiles des années 1965 *La Honte 1942-1944*[131] et *L'Oubli ou Le Strip-tease*[132], portent aussi cette écriture griffée. Dans le premier, ce sont les vêtements de la femme au centre, partiellement dénudée, et ceux de la femme de droite qui sont construits de petits traits noirs. Pour la seconde toile, les bas recouvrant

[123] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114 ; P. 262 et P. 271.
[124] Voir, par exemple *Le Couple* de 1958. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 250.
[125] Voir, par exemple *La Veuve italienne* de 1958 Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 262.
[126] Voir, par exemple *L'Amour* de 1961. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 351.
[127] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 334.
[128] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 335.
[129] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 352.
[130] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 289 et Fig. P. 298.
[131] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 412.
[132] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 413.

les jambes de la femme sont faits du maillage d'un ensemble de petites virgules.

Enfin, un seul portrait d'homme porte la trace de l'écriture griffée : *Le Conscrit* en 1957. Les médailles qu'il porte à la boutonnière sont ornées d'une dentelle dorée créée par ces virgules.

Évolution de la technique

La technique évolue avec les années à partir de 1949. Les premiers emplois font apparaître des traits plus longs, qui raccourcissent de plus en plus avec le temps. C'est entre 1958 et 1965 qu'elle est le plus utilisée.

La toile *Bretonne*[133], peinte en 1949, est la première figure sur laquelle nous avons identifié cette technique. La voilette que porte le personnage féminin est faite de longs traits fins et blancs. Assez rapidement par la suite, les traits se font plus courts. Les deux grandes toiles, *Enterrement : la famille*[134] peinte en 1951 et *L'Enterrement*[135], en 1957, représentent des personnages dont les accessoires – voilettes, chapeaux et mitaines – sont composés de ce maillage de traits plus ou moins serrés.

Les traits, plus ou moins longs, se muent alors en virgules. Plus appuyées, elles créent un effet de plumetis au tissu transparent. Les veuves sont les figures qui portent le plus les accessoires composés grâce à cette technique. *La Veuve italienne*[136] de 1958 constitue ainsi l'une des figures les plus représentatives de cette écriture griffée s'exprimant sous la forme de virgules.

Les traits et les virgules sont le plus souvent de couleur noire. Toutefois, le blanc et le beige sont parfois utilisés comme dans *Le Couple*[137] de 1958. Ces teintes claires sont celles des dentelles ou des voiles de mariées. Parfois, les maillages des traits se resserrent, comme pour *La Veuve américaine*[138] de 1958. Jamais la peintre n'utilise la couleur pour son écriture griffée.

Le rendu des traits est vif et précis. Le spectateur peut ressentir le mouvement de la main, un effet saccadé presque nerveux, mais toujours guidé par une certaine rigueur. Il y a une forme de rapidité dans le geste exécuté ; il est créé avec vitesse, mais aussi avec précision.

Auffray, avec ce geste minutieux et précis de l'écriture griffée, mais aussi par cet acte d'ôter la matière, se crée une signature graphique précise et reconnaissable. Ces deux gestes sont une identité plastique assez singulière. Auffray ne fait pas la même utilisation que les autres artistes de l'écriture griffée[139]. Elle utilise ce geste pour construire des

[133] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 92.
[134] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114.
[135] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 223.
[136] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 262.
[137] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 250.
[138] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 271.
[139] *L'Écriture griffée : Antonin Artaud, Brassaï, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier*, *op. cit.* Le conservateur Bernard Ceysson analyse les œuvres des artistes Francis Gruber, Tal Coat, Otto Wols, Germaine Richier…

tissus, rendre des motifs, donner du relief à ses fonds. Cela dépasse le simple dessin anguleux et les lignes droites.

Que cela soit Bernard Ceysson ou Anne Malherbe, les deux auteurs associent ce geste de griffure à une expression de la violence et de la douleur. Pourtant les sujets peints par Auffray ne relèvent pas tous de ces sentiments. Ce geste est, pour certains tableaux, une technique de peinture nouvelle. Il exprime alors un geste de colère et pas simplement un effet décoratif. Toutefois cette action exprimée ne va pas jusqu'à détruire le support, avec un geste radical, comme l'a fait quelques années plus tard Lucio Fontana à partir de 1957[140], période où Auffray continue de griffer la peinture.

Chez la peintre la griffure n'est pas le seul geste particulier qu'elle produit autour de la matière.

4. Le travail de la matière

Auffray utilise un support traditionnel : la toile. Pourtant, elle réalise des gestes physiques moins conventionnels dans la matière picturale. Anne Malherbe rappelle que la matière est « la façon générique de désigner l'épaisseur de la pâte qu'accroissent des ajouts éventuels de matériaux mixtes et le travail de la texture. »[141]

Auffray travaille de deux façons la matérialité : par la manière dont elle façonne le médium peinture et par le rendu des textures. Elle garde le support conventionnel classique par excellence : la toile, mais se permet des gestes particuliers dans la peinture.

Plusieurs artistes après la guerre ont questionné la matière, Jean Fautrier et Jean Dubuffet notamment[142], et ce dans une façon bien plus moderne qu'Auffray, car éloignée des représentations habituelles de la figuration. Les expérimentations de la matière conduites par Auffray l'amènent à développer une technique qui repose sur un procédé plus complexe que le simple empâtement de la peinture.

a. Une utilisation de la couche picturale

Chez Marie-Thérèse Auffray, la matière picturale est épaisse. Par ailleurs, elle devient, après la Seconde Guerre mondiale, de plus en plus travaillée. Des variations de l'épaisseur de la couche picturale sont visibles.

La peinture, à l'aide des pinceaux et couteaux, est travaillée de façon à rendre et à créer des effets. Ceux-ci prennent parfois la forme de points ou de stries. L'épaisseur plus ou moins accusée des différentes plages de matière sur une même toile rend possible une analogie avec des bas-reliefs finement sculptés[143]. Un examen attentif des toiles

---

[140] Par exemple, Lucio Fontana, *Concept spatial blanc*, 1962, musée d'Art moderne de la ville de Paris.

[141] Anne Malherbe, « L'épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965 », *op. cit.*, p. 5.

[142] *L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953*, catalogue d'exposition, Saint Etienne, musée des beaux-arts, 1987, Genève, Saint-Étienne, Skira, musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1987, p. 65-72.

[143] Annexe 4 : corpus avec des détails du travail de la matière par Auffray. Des détails de toutes les œuvres indiquées dans ce paragraphe sont référencés dans le corpus. La

d'Auffray permet de saisir les gestes, les coups de pinceau ayant sculpté la matière. L'action de la main et de l'outil est bien visible, parfois même mise en avant. Par ces gestes, Auffray assigne un sens à la pâte : celui de rendre le motif.

Ces différents gestes apportent un réalisme textural à l'objet représenté. C'est le cas entre autres de la laine des vêtements comme dans les toiles *Fillette à la tresse* de 1950 ou *Jeune femme au châle* de 1954 ; des plissés des tissus comme dans les robes des femmes de gauche et de droite de la toile *Repas de noce* de 1953 ; des reliefs sur un vase comme dans celui du tableau *Fleurs* de 1959[144].

Cette matérialité est un héritage de l'expressionnisme notamment du peintre Chaïm Soutine qui a une résonance forte dans l'œuvre d'Auffray. Tous les deux appliquent la peinture de façon très épaisse sur les supports, jouant ainsi avec plus ou moins de volume, de modelé et en délimitant les couleurs.

Les œuvres de l'exposition temporaire du musée de l'Orangerie *Chaïm Soutine Willem de Kooning, la peinture incarnée*[145], celles de Soutine dans les collections permanentes de ce musée et celles du musée d'Art moderne de la ville de Paris, font bien ressentir l'utilisation de la matière comme un véritable outil d'expression. La richesse des empâtements n'a pas pour seul effet de donner du relief à la représentation, mais elle donne vie aux sujets peints, qu'il s'agisse de personnages ou d'objets.



liste n'est pas exhaustive mais afin de ne pas alourdir le document tous les tableaux aux caractéristiques similaires ne sont pas repris.

[144] Vol. 2, cat. rais. *Fillette à la tresse,* Fig. P. 112 ; *Jeune femme au châle,* Fig. P. 141 ; *Repas de noce,* Fig. P. 130 *; Fleurs*, Fig. P. 325.

[145] Exposition *Chaïm Soutine Willem de Kooning, la peinture incarnée*, musée de l'Orangerie, Paris, 15 septembre 2021 - 10 janvier 2022.



Illustration 3: Page précédente, Chaïm Soutine, détail de la toile *Bœuf et tête de veau,* vers 1925, Paris, musée de l'Orangerie © photographie personnelle et Marie-Thérèse Auffray, détail de *Tête de vache,* 1959, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 318. © DR.

Il y a cependant une vitalité de la touche chez Soutine qui se retrouve moins chez Auffray comme l'indiquent ces deux détails que nous avons agrandis d'un tableau de Soutine et d'une toile d'Auffray (Ill. 3). Elle travaille la matière avec plus de finesse et de précision. Soutine a des coups de pinceau plus agressifs, forcenés alors que Marie-Thérèse Auffray semble plus jouer de cette matière pour souligner des motifs décoratifs ou donner du réalisme à des matières[146].

Dans les portraits, ce sont surtout les vêtements et les accessoires qui sont prétextes à un travail particulier de la matière picturale. Le vêtement blanc de *Fillette à la tresse* est un très bon exemple[147]. On y devine aisément le geste linéaire d'Auffray, suggéré par les douces stries de peinture rendant la matière du vêtement. Les mailles de la laine sont rendues par la matière, mais surtout par l'usage qu'il en est fait en creusant des cannelures dans la peinture. Un sillon creusé à côté d'un petit aplat, répété plusieurs fois, crée les côtes de la laine.

Dans *Repas de noce,* les toilettes de la femme de gauche et de celle du centre portent ces mêmes sillons[148]. Cette technique permet à la peintre de donner de la matière au tissu, elle crée ainsi des plissés, des drapés pour le haut de la robe de la mariée, assise au centre de la composition.

Les bouquets de fleurs sont des genres dans lesquels le travail de la peinture comme matière prend différentes formes. Les végétaux sont formés de touches fines et épaisses. La peinture permet de rendre les

[146] Marie-Paule Vial (dir.), *Chaïm Soutine*, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 3 octobre 2012 - 21 janvier 2013, Paris, Hazan : musée d'Orsay, 2012, p. 45.
[147] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 112.
[148] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 130.

pétales des fleurs. Mais c'est surtout dans le rendu des vases que cette technique est soumise à l'expérimentation. Le corpus montrant des détails de ces tableaux permet de mieux appréhender ce travail[149]. La peinture permet de créer des motifs sur la toile, Auffray cherche à recréer des effets de matière sur le motif de la céramique du vase, sous la forme d'aspérités géométriques.

Cette recherche d'acuité dans la représentation de la matière est remarquée par la presse :

> « Les poissons irisés, les viandes sanglantes, sont des morceaux d'une matérialité impressionnante. Ces œuvres écrites solidement, dans une pâte somptueuse, témoignent en elles-mêmes d'un sens tragique de la chose faite pour la vie et pour la mort. Il y entre une part de désespérance, un sens aigu de la fugacité de la nature vouée à une éternelle destruction, mais comme le phénix, appelée à renaître sans cesse de ses cendres. »[150]

La peintre joue également des couleurs en les travaillant au travers des différentes épaisseurs de la matière. Par exemple, pour le capuchon rouge et le vêtement noir de la figure d'*Anxiété*[151], elle créée une peinture bicolore rouge et vert pour le premier vêtement et noire et verte pour le second. Elle mêle les deux couleurs en jouant sur les épaisseurs et les stries. D'un point de vue technique, Auffray pose une sous-couche qui, lors de l'ajout d'une couleur par au-dessus, en appuyant la matière pour créer la strie, dévoile la couleur en dessous. Le noir forme une sorte d'ombre dans la strie et contribue à atteindre le volume souhaité. Ici, le vêtement noir se rehausse de vert grâce aux effets permis par l'épaisseur d'une double couche de peinture de deux couleurs différentes. Il en est de même pour le capuchon rouge. La couleur (rouge, vert, jaune …) semble être placée sous la couche de peinture noire. Lorsqu'Auffray creuse la couche picturale supérieure, elle laisse apparaître la couleur en dessous, qu'elle accentue parfois avec des rehauts.

Ce travail de la matière ne concerne pas seulement les premiers plans des tableaux (figures, objets…) ; les fonds sont un vrai espace d'expérimentation.

b. Une typologie de fonds

L'exécution des fonds des tableaux permet à Auffray de s'exprimer encore différemment par la matière, surtout dans les années 1950 et 1960. À partir de cette période, le travail des fonds prend une autre dimension. Les intérieurs, même sommaires derrière les figures, disparaissent pour laisser place à des espaces plus abstraits.

---

[149] Annexe 4, p. 497-500.
[150] Ar. 159, p. 261. « La Comédie humaine », Pas d'information sur le titre du journal, 1962.
[151] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 78.

Quelques figures sont dans des intérieurs et dans des scènes de rue, mais cela reste assez rare. Dans ces quelques cas, les personnages sont dans des cafés ou des restaurants, parfois dans des habitations. Les lourds rideaux de velours rouge sont des éléments récurrents des décors en intérieur. Pour les peintures de choses, des éléments de la cuisine se devinent en arrière-plan.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais surtout dans les années 1950 et 1960, les fonds des tableaux prennent une autre dimension. Nous avons défini quatre styles de fonds différents : les fonds frottés, les encadrements de figure, les fonds « vitraux » et les « fondus ». Le premier type sera présent à partir de 1945 puis tout au long de sa carrière de peintre. Les encadrements n'apparaissent que vers 1957, enfin les fonds « vitraux », très colorés, sont présents seulement au début des années 1960 même s'il y avait eu quelques prémices à la fin des années 1950. Les fonds fondus sont présents dans la seconde moitié des années 1960. Un corpus, avec des détails des tableaux, est réalisé et disponible en annexe afin de faire ressortir cette classification[152].

Les fonds frottés

Les fonds frottés sont travaillés par superposition de couches de couleur. Ils sont tantôt dans des tons beiges, gris et tantôt très colorés. Des effets de frottement, proche d'un travail d'enduit sur des murs, sont exécutés. Anne Malherbe associe pour certaines des œuvres qu'elle analyse la notion de « truellage » [153] qui se rapproche pour nous du travail des fonds de la peintre. L'autrice assimile ce mot à la maçonnerie.

La matière, utilisée à l'occasion de manière épaisse – épaisseur due à la succession des couches appliquées par frottement –, donne l'impression d'un enduit. Son travail dans les arts décoratifs (plus particulièrement l'exécution de décor) lui a probablement fait utiliser cette technique.

Les nuances de couleur et les contrastes sont créés par la succession de couches comme dans la toile *Autoportrait*[154]. Sur un vert clair, une accumulation de frottements de différentes couleurs est posée : rouge, bleu foncé, bleu-turquoise.

Les gestes dans cette matière sont variés et diffèrent selon les tableaux. La toile *La Matrone* de 1953 présente, sur le fond vert, des gestes concentriques dans la matière[155]. Auffray colore ensuite ces formes de la couleur rose. Elle crée ainsi un motif décoratif de fleurs, donnant à voir un papier peint. Ce fond très travaillé est le résultat d'une succession de gestes différents : la forme des fleurs, mais aussi des griffures, des aplats et des successions de couches de différentes couleurs, frottées et étirées[156].

---

[152] Annexe 4, p. 504-510.
[153] Anne Malherbe, « *L'Épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965* », *op. cit.*, p. 272.
[154] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 246.
[155] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 132.
[156] Annexe 4.

Avec l'utilisation du couteau, Auffray trace de larges aplats comme dans la toile *La Veuve* du milieu des années 1950[157]. Avec des brosses ou des couteaux plus petits, ces touches prennent des aspects plus frottés, discontinus comme pour la toile intitulée *Chouette*[158]. Dans ce tableau, les touches sont très colorées, en aplats de jaune et de vert. Elles sont rapidement brossées et scandent le tableau dans un geste horizontal. Les touches jaunes évoquent un carrelage de cuisine et font écho aux plumes de l'oiseau, mais les touches vertes (en contraste avec le rouge) sont des effets de couleur libre.

Tous les gestes de la peintre dans la peinture sont là pour créer des motifs ou dynamiser l'œuvre, car les gestes plus ou moins amples apportent du mouvement.

L'encadrement des figures

La seconde typologie de fond, peint par Auffray, est celle que nous avons qualifiée d'« encadrement ». Cela consiste pour la peintre à encadrer la figure. La peintre place les visages devant une forme rectangulaire laissant penser à un cadre ou une fenêtre. Un rectangle, plein ou vide selon les peintures, est représenté. Il n'a pas une forme géométrique parfaite. Les tailles et couleurs sont diverses. Ces quadrilatères encadrent les figures. Le corpus réalisé en annexe permet de bien saisir cette notion d'encadrement. Celui-ci permet de mettre en valeur ou de contextualiser leur présence.

Pour laisser toute la place à la figure humaine, une partie des fonds est neutre, à la fois dans le décor et dans sa couleur. Ce sont des murs ou des angles de pièces (créant un effet minime de profondeur) dans des tons de gris ou de beige, peu nuancés. Ce choix de palette chromatique permet de faire ressortir les figures par le jeu des contrastes des couleurs : les figures colorées se détachent avec d'autant plus de force des fonds neutres. Cela créait une forme de mise en abyme avec la forme rectangulaire de la toile même. Un rectangle dans le rectangle (celui formé par les bords de la toile) sur lequel se détache la figure.

Cette économie de moyen dans l'usage des couleurs vives pour représenter les fonds, qui frôle parfois la monochromie, est délaissée au profit d'un recours à des couleurs intenses et multiples dans la peinture de deux autres fonds : d'un côté dans les fonds que nous avons nommés « vitraux » (1961 et 1964), de l'autre dans les fonds caractérisés de fondus.

Les « fonds vitraux »

Le choix de l'appellation de ces fonds vient de la séparation des couleurs que fait Auffray. La peintre les cloisonne dans des formes noires, telles les soudures d'étain qui scellent deux morceaux de verre. Pour les « fonds vitraux », le rouge et le bleu sont majoritaires, mais parfois à ces teintes s'ajoutent du jaune et du vert.

Ces fonds rappellent aussi les peintures de Georges Rouault notamment les peintures autour du sacré où le cerne noir et la couleur

[157] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 158.
[158] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 173.

sont importants. Auffray indique dans une note du 3 juin 1951, sur la mort du philosophe Alain, combien elle aime Rouault. Rouault utilise le cerne noir pour délimiter des espaces, des figures. Il est à noter, par ailleurs, que Rouault a lui-même réalisé des vitraux.

Ces espaces éclatants sont l'aboutissement des recherches d'Auffray sur les fonds colorés qui sont d'abord unis, plutôt dans des tons neutres, mais griffés, texturés pour au milieu des années 1950 finalement se colorer de plus en plus, mais souvent d'une seule couleur, majoritairement du bleu et du rouge comme le montre l'ensemble des portraits de l'année 1961[159]. Puis la couleur envahit l'espace. Elle est très vive, pure jusqu'en 1969, mais, à partir de cette date, Auffray rompt brutalement avec ces choix de toujours pour aller vers des fonds très dilués, presque pastel, comme dans le tableau *La Nuit de Bagdad. Les quatorze* de 1969 ou *Le Temps des cerises*, dernière toile connue d'Auffray de 1971. Les raisons qui expliquent un tel changement n'ont été commentées dans aucune note personnelle de la peintre dont nous ayons connaissance et restent donc difficiles à identifier. Elles ne semblent pas être liées au sujet peint. Le changement est brutal, il n'y a pas de passage intermédiaire entre l'utilisation de la couleur pure et les tons adoucis.

Auffray joue aussi en rehaut avec des motifs plus graphiques. Dans *Le Couple* de 1958[160], le fond est scandé de lignes rouges, de cercles et de petits traits jaunes qui rythment et créent un décor d'intérieur. Le dessin est très différent des figures, il est plus flou. Les traits laissent apparaître des vides et semblent être faits d'un jet. Quand le contour cerne les figures ou les détails de leurs vêtements (la dentelle sur le col, l'écriture griffée du voile dans les cheveux), les formes du fond expriment une rapidité d'exécution.

Les fonds fondus et brossés

Nous avons nommé « fonds fondus » ceux construits à l'aide de couleurs pures très vives : du bleu (en plus grande proportion), du rouge, du vert et du jaune avec pour particularité que chaque espace coloré se mélange à leur jonction. Il n'y a pas de séparation entre les couleurs comme dans les « fonds vitraux ». Auffray fond les couleurs à l'endroit où elles se touchent.

Dans *Le Flipper* de 1964[161], des traces des autres couleurs sont placées en rehaut sur des surfaces colorées différentes.

Dans *La Joie de vivre* de 1968[162], elle reprend le même type de fond. Le choix des couleurs pures, violentes de ce tableau, met en avant les figures sombres et dramatiques. À l'inverse de certaines figures dont le fond est sobre et les figures colorées, dans cette toile, c'est le fond qui est très coloré et les figures peintes en noir, telles des silhouettes. Seuls quelques rehauts de peinture blanche permettent de distinguer les lignes des visages, des yeux ou des dents. Le fond brossé est pour une moitié rouge, la seconde moitié (partie droite du tableau) se partage entre des verts, des jaunes et un bleu clair. L'ensemble est travaillé par

[159] Vol. 2, frise chronologique des tableaux, p. 380.
[160] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 250.
[161] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 398.
[162] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 422.

des gestes qui s'accordent à la force, voire la violence de la scène centrale.

Les fonds mettent en valeur les figures, animaux ou objets qui sont le sujet central de la toile, mais ils sont aussi un moyen d'expression pour Auffray très différent.

Les gestes qu'Auffray exprime dans ces fonds sont dissemblables de ceux des premiers plans. Au premier plan, elle utilise des gestes minutieux, précis, fins, alors qu'en arrière-plan, ce sont des gestes tantôt vifs (griffures) ou plus étirés, plus flous, brossés. Elle travaille pour cela avec différents outils (pinceau dans son ensemble, couteaux…).

Par ces gestes, comme dans d'autres exemples vus précédemment dans cette recherche, elle se place entre le classicisme des anciens et la modernité de son époque, car c'est un travail abstrait autour de la matière et des couleurs qu'elle produit. Par exemple, pour le fond de la toile *Cas Spacial* et *Le Temps des cerises* dans les années 1970[163], des projections de peintures blanches sont ajoutées sur les couleurs en aplats. Pour le premier tableau, elles suggèrent des constellations ou des planètes. Pour *Le Temps des cerises*, elles sont décoratives. Elle effectue ici un geste contemporain plutôt lié aux mouvements de l'abstraction.

c. Des gestes de la peinture abstraite d'après-guerre

Si Auffray indique, dans ses écrits, une forme de rejet de l'abstraction, la manière dont elle traite les fonds dans quelques-unes de ses peintures évoque toutefois une certaine proximité avec les préceptes abstraits. Notamment ceux présentant des signes graphiques. Petits traits, points, virgules scandent les fonds de certaines toiles. Deux tableaux, *Femme au chapeau de trois quarts à droite* [164] de 1956 et *Jambes de femme*[165] de 1968, présentent des formes plus calligraphiques qui s'approchent des gestes des artistes de l'abstraction, laissant dans leur sillon de grandes lignes sinueuses, et ont des échos avec l'abstraction lyrique d'après la Libération comme chez Hans Hartung ou Georges Mathieu, qui ont une peinture axée autour d'un geste libre, spontané. Il suffit de regarder les tracés rouges peints par Auffray pour sentir la vivacité du geste.

Cette ligne est dénuée de toute volonté de réalisme et ne donne à voir aucun objet reconnaissable : elle n'est chez Auffray ni rideau ni fenêtre. C'est une ligne, un geste, une expression libre.

Le travail de la matière des fonds, chez Auffray, intègre en partie les recherches des abstraits de son temps. Pour autant, Auffray ne saurait être qualifiée d'artiste « abstraite » : d'une part elle-même revendique un rejet de ce courant et, d'autre part, la critique contemporaine n'a pas davantage esquissé un tel lien.

Le travail de la matière, qu'il soit dans les figures pour valoriser le motif, dans les griffures ou dans les fonds, est à rapprocher de celui des artistes de son temps pourtant très différent de sa pratique.

---

[163] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 426 et Fig. P. 428.
[164] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 188.
[165] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 423.

Les photographies d'Auffray en train de peindre la montrent, de façon très conventionnelle, devant son chevalet[166]. Toutefois, nous y insistons, son rapport à la matière était moins classique au vu de la veine figurative dans laquelle elle s'inscrivait : Auffray utilise ses outils pour laisser des traces, strier ou griffer la matière, ajoute même des objets réels (grains de café, tabac…). En procédant de cette façon, elle s'inscrit dans une ouverture contemporaine à son époque. Elle varie ses gestes dans la matière picturale, elle la travaille, elle ajoute, elle enlève, elle colle, elle gratte… Selon nous, Auffray n'a donc, de l'abstraction, que le geste.

La presse se fait écho, dans quelques articles, de ce travail de matière qu'elle remarque : « Auffray emploie une matière lourde et sèche »[167], « riche » dans le journal *Carrefour*[168] ; ou encore : « la valeur est rehaussée par la qualité de la pâte et celle de la couleur »[169] ; il est également question de peinture solide, de vigueur et d'audace pour Adam dans *Les Lettres françaises*. C'est le seul à attirer l'attention sur la composition en évoquant le tableau *L'Église*[170].

Auffray utilise ce que nous appelons « des gestes de l'abstraction », principalement dans des représentations avec un sujet figuratif central : ils lui servent à faire apparaître le fond.

Pourtant elle ne pousse pas cette idée du geste au point de s'approcher de la figuration de Dubuffet sauf dans les visages d'une toile de 1965 – *La Honte 1942-1944* – qui traite de l'Occupation pendant la Seconde Guerre mondiale[171]. Dubuffet travaille lui aussi la matière picturale dans des œuvres figuratives après la guerre, mais ses réalisations datent de la fin des années 1940, bien avant la toile d'Auffray.

Dans le tableau, *La Honte 1942-1944*, les visages des figures sont parfois comme burinés, marqués de lignes dans la matière. Toutefois, elle conserve des éléments figuratifs précis et continue à travailler le détail. Dubuffet, lui, « accentue les traits du visage, la marque des rides […]. Incisé dans la matière picturale comme un graffiti gravé sur un mur » dans le *portrait Dhôtel nuancé d'abricot*, il « se rapproche d'une caricature féroce et grinçante. L'artiste esquive toute recherche de ressemblance, transformant cette figure en effigie primitive » comme l'écrit sur la fiche de l'œuvre Sophie Duplaix, conservatrice au Centre Pompidou. « La matière incisée à la manière des graffiti laisse apparaître un rose orangé délicat pour les contours de la tête et du buste, et un brun pour les traits ».

Les gestes des deux artistes sont proches alors que le rendu final est très différent (Ill. 4).

---

[166] Ar. 1
[167] Ar. 141, Israël-Mayer, article du 29 septembre 1962, journal inconnu.
[168] Ar. 152, Frank Elgar, *Carrefour,* 24 octobre 1962.
[169] Ar. 146, *Libération*, 18 octobre 1962.
[170] Ar. 148, H. Adam, *Les Lettres françaises*, sans date. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 348
[171] Vol. 2, cat. rais. : *La Honte 1942-1944,* Fig. P. 412 ; *L'Oubli ou Le Strip-tease*, Fig. P. 413 ; *L'Horreur 1940-1944,* Fig. P. 414.





Illustration 4: En haut, Jean Dubuffet*, Dhôtel nuancé d'abricot*, juillet 1947-août 1947, huile sur toile, Centre Pompidou, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. GrandPalaisRmn ; en bas Marie-Thérèse Auffray*, La Honte 1940-1944,* Vol 2, cat. rais, Fig. P. 412. © DR.

La matière peinture est un outil pour rendre la matière (sillons des vêtements, cheveux, perles des bijoux…), mais également un terrain d'expression plus libre (fonds des tableaux avec les frottements, les projections…). Il n'est pas anodin qu'Auffray utilise plutôt de grands formats, qui lui permettent justement une gestuelle plus large. D'ailleurs ce choix est souligné par Maximilien Gauthier en 1962 : « Sa préférence pour les grands formats est courageuse. »[172]

Plus original encore dans ses expériences relatives à la texture des œuvres, Auffray, loin de se limiter à un travail de peinture seule, elle va jusqu'à rapporter de petits éléments, en diverses matières, sur ses productions.

[172] Ar. 156, Maximilien Gauthier, « Dans les galeries », *Aux écoutes*, 5 octobre 1962.

d. Des éléments rapportés

La peinture peut être parfois enrichie de petits éléments rapportés. Auffray introduit des matériaux à la pâte. Elle ajoute des grains de café[173] et par deux fois du tabac (*Nature morte à la lampe à souder*[174] en 1963 et *Journal et bouteille*[175] en 1964*)*. Dans la toile *Tête de sanglier*[176] de 1956, quelques poils de l'animal sont mêlés à la peinture. Dans *Journal et bouteille*, en plus du tabac, une allumette est ajoutée.

Certains objets peints sont remplacés entièrement par un élément rapporté. En lieu d'un grain de café, d'une allumette ou de tabac, Auffray y colle l'élément rapporté. Pour la toile *Tête de sanglier*, les poils de l'animal sont là pour évoquer la texture du sujet.

Cette intégration d'objets ne change pas le style des peintures. Ce sont de petites interventions précises et rares. Comme Paul Rebeyrolle, peintre d'après-guerre, « ces collages […] sont toujours intégrés à la pâte des tableaux : ils constituent une option matiériste comme une autre »[177]. Même si Auffray n'ajoute pas autant de matériaux que Rebeyrolle dans ces toiles, c'est un acte plastique différent de la peinture classique qu'elle porte en héritage.

Son ami Maurice de Vlaminck, lui aussi, a recours au collage dans la toile *Lettre à Berthe* de 1938[178]. Il colle un véritable timbre émis entre 1938 et 1941 sur la peinture de la lettre. Auffray lui a-t-elle emprunté l'idée ?

e. Un outil : le tube de peinture

Dans la technique de l'écriture griffée, la pointe du pinceau et le manche sont les outils de travail. Le tube de peinture devient lui aussi un outil pour rendre des motifs circulaires comme des perles ou des pierres des colliers.

Cette technique évolue au fil des tableaux. Auffray travaille d'abord avec le pinceau pour ensuite utiliser l'embout du tube de peinture. Cette évolution est visible dans le corpus de détails[179].

Ce travail de recherche matériel de la représentation des colliers débute, en 1957, avec le tableau *Boulevard Saint-Babel*. La jeune femme, au premier plan à gauche, porte un collier de perles blanches[180]. Ces perles sont construites avec une matière épaisse et deux coups de pinceau créant au centre un creux. Cet effet permet de rendre le côté luisant, brillant de la perle en accrochant la lumière. Entre 1960 et 1965, c'est une dizaine de toiles qui présentent des bijoux composés de petits

---

[173] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 277.
[174] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 393.
[175] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 404.
[176] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 206.
[177] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IV^e^ et V^e^ Républiques, op. cit.*, p. 401.
[178] Maurice de Vlaminck, *Lettre à Berthe*, vers 1938, huile sur toile, 46,5 × 38,4 cm, collection particulière, dans Chantrenne Damien (dir.) Krausz, Pascale (dir.), *Vlaminck, Le tumulte de la matière,* catalogue d'exposition, Dreux, musée d'art et d'histoire, 12 avril 2020-21 mars 2021 et Dreux, Chapelle de l'Hôtel-Dieu, 5 - 27 septembre 2020, Dreux, musée d'art & d'histoire de Dreux, 2020, p. 60.
[179] Annexe 4.
[180] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222.

cercles de peinture. La technique se développe et l'embout du tube de peinture semble prendre la place du pinceau en 1961. Il n'y a que peu de doute sur l'outil, car la forme laissée est vraiment caractéristique d'un embout de tube de peinture déposant un premier cercle empli d'un léger point de matière.

Les bijoux, colliers et boucles d'oreilles ont des formes différentes, mais chaque point de matière laissé engendre une perle ou une pierre. La technique évolue légèrement en 1965, Auffray stylise davantage les perles, elle grave moins la matière et pose plus simplement des touches épaisses.

Les couleurs varient, rarement pures, indiquant que pour certains éléments du bijou, deux embouts de tube de peinture ont pu être utilisés, l'un après l'autre. Les points de matière sont ensuite reliés par un fin trait de peinture.

Le style Auffray se définit aussi par la matérialité de son œuvre avec les gestes qu'elle réalise dans la peinture : griffures, création de reliefs, de textures et de projections jusqu'au collage d'éléments. Avec ces gestes elle se démarque des autres artistes de la peinture figurative d'après-guerre (mouvement de *La Jeune peinture* principalement) qui interrogent la matière différemment. Même si les empâtements sont importants, les gestes de griffure, les reliefs accentués sont à rapprocher des artistes comme Dubuffet alors que son style, avec un attachement fort au dessin, l'éloigne pourtant complètement de celui-ci.

Les inspirations autour de la matière qui se développe chez Auffray après la guerre sont présentes chez Soutine et proviennent peut-être d'une visite de l'exposition de ce dernier à La galerie de France en 1945.

Ce travail autour du dessin, de la couleur et de la matière est au service du message que souhaite faire passer Auffray dans sa peinture. Il sert souvent à mettre en avant le sujet peint.

La peintre va combiner sa technique de l'écriture griffée avec un travail sur la matière picturale. Elle ne cherche pas, dans son style, à répondre à l'abstraction, mais s'en rapproche dans le travail de ses fonds. Elle ne place que très peu ses figures dans des décors et les fonds ne sont pas toujours uniformes. Cela l'oblige à avoir recours à d'autres manières de procéder. Ces frottements, griffures, cloisonnement sont un mode d'expression qui se rapproche de l'abstraction. Auffray, peintre de l'abstraction ? Non, mais la construction des fonds engendre des gestes proches de ceux des peintres abstraits d'après-guerre.

Les techniques particulières, les sujets peints d'Auffray et les critiques des journalistes évoquent aussi différents groupes artistiques.

B. Les groupes et mouvements artistiques en résonance

Les œuvres d'Auffray sont souvent comparées par les critiques à différentes écoles et mouvements comme : L'École de Paris, l'expressionnisme, le misérabilisme ou le réalisme. Son œuvre la place aussi dans des groupes de peintres qui ont travaillé, comme elle, la figuration après le conflit. Il s'agit ici de dégager des relations de style, de sujets picturaux, entre d'autres artistes et Auffray.

1. *L'école de Paris et le quartier de Montparnasse*

Les années difficiles de la Première Guerre mondiale vont laisser place à des années plus favorables. Le quartier de Montparnasse est à l'époque un grand centre de création artistique. Le quartier est populaire, la population est composée de maçons, d'ouvriers, mais également d'artistes étrangers[181]. Ils s'installent à La Ruche, à La cité Falguière ou à la cité du Maine. Ils vivent ensemble dans ces lieux d'hébergement et de créations diverses. Ces artistes, souvent venus de l'étranger, sont regroupés sous le nom de L'École de Paris. Ils sont peintres, mais aussi sculpteurs ou photographes. Durant l'entre-deux-guerres, c'est un des quartiers emblématiques de la vie artistique parisienne.

Les documents d'archives relatifs à la vie parisienne de Marie-Thérèse Auffray la situent dans la capitale avec sa famille à la fin des années 1910[182]. Marie-Thérèse Auffray, sa mère et son demi-frère s'installent tous les trois dans le quartier de Montparnasse. C'est ici que la peintre grandit, vit son adolescence, débute dans la vie professionnelle et installe son atelier d'artiste peintre ; atelier qu'elle conserve jusqu'en 1971.

Ce quartier à la vie artistique très riche va présenter des résonances avec sa peinture ; plus particulièrement avec deux artistes de l'École de Paris : Amedeo Modigliani et Chaïm Soutine.

a. Montparnasse, quartier artistique

Le quartier entre les deux guerres

Le quartier est qualifié de « berceaux » d'artistes[183]. La vie artistique de Montparnasse a un impact sur la peinture d'Auffray. Le fait d'évoluer dans le milieu artistique de l'École de Paris nourrit sa façon de peindre du fait des ateliers très présents dans le quartier, mais aussi des expositions dans les cafés.

D'autres artistes cités par la peintre ou ayant un lien avec elle sont installés dans le quartier de Montparnasse ou au moins le fréquentent. C'est le cas de Georges Rouault, Jules Pascin, Marc Chagall, Moïse Kisling ou encore Maurice Utrillo[184]. Ces artistes sont présents dans les archives, la plupart du temps sous la forme d'un article de presse conservé par Auffray.

Il est difficile de savoir si Auffray approche directement les artistes de La Ruche ou d'autres ateliers. Elle est alors adolescente, mais il est

---

[181] Jean-Paul Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*, Paris, Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 1976, p. 39.

[182] Le premier document qui place la famille Auffray à Paris est l'acte de décès de son père, qui indique 1917.

[183] Le mot « berceau » est emprunté au titre d'André Warnod, *Les Berceaux de la jeune peinture. L'école de Paris*, Albin Michel, 1925 et repris par Sylvie Buisson et Jean Digne dans : *Montparnasse déporté : artistes d'Europe*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Montparnasse, 12 mai - 2 octobre 2005, Paris, France, musée du Montparnasse, 2005.

[184] Jules Pascin et Maurice Utrillo habitent Montmartre mais travaillent également avec le groupe des artistes de Montparnasse, qu'ils rejoignent fréquemment.

certain qu'elle choisit de faire le métier d'abord de dessinatrice puis de peintre, métier fréquent dans ce quartier. Elle se nourrit de ces lieux de créations et de cette ambiance particulière des Années folles à Montparnasse. La nostalgie se retrouve dans les toiles peintes par Auffray dans les années 1950 au travers de la figure de la garçonne.

Après la guerre le quartier reste un lieu de vie artistique, même si son importance diminue.

Vivre dans un atelier d'artiste

En mars 1920, la famille est domiciliée au 68 de la rue Didot (14e), adresse notifiée sur les actes de décès de son frère en 1932 et de sa mère en 1942[185].

L'adresse du 11, rue d'Alésia (14e) semble être le premier atelier d'artiste d'Auffray. Elle s'y installe à la fin des années 1930.

D'un point de vue architectural, le bâtiment actuel a subi des modifications, il n'est donc plus possible de connaître son agencement. La rue d'Alésia dans le quartier de Montparnasse est alors un lieu central de la vie artistique parisienne. À quelques mètres de l'atelier se trouve la Villa Alésia aussi appelée Villa Parquet. Cette villa est située dans une ruelle adjacente à la Rue d'Alésia environnante. Dans les années 1930, plusieurs artistes demeurent dans ce secteur comme, entre autres, Francis Gruber[186]. Les échanges entre les artistes devaient être nombreux, mais il est difficile d'affirmer avec certitude les liens précis avec les autres artistes. Marie-Thérèse Auffray à cette période travaille peu la peinture ou du moins la pratique-t-elle comme un loisir. C'est son travail dans l'illustration et la publicité qui est la source de ses revenus.

Ce logement, Rue d'Alésia, est ensuite délaissé pour un autre atelier au 21 de la rue Gazan dans le même quartier. Cette adresse reste sa dernière adresse parisienne connue. À partir de 1941 et jusqu'en 1971, Marie-Thérèse Auffray passe d'un territoire à l'autre (Normandie / Paris) et d'un univers à l'autre (milieu rural de l'auberge / milieu artistique parisien).

L'atelier au 21, rue Gazan

Le premier document des archives, envoyé au numéro 21 de la rue Gazan date du 31 octobre 1942[187]. Un déménagement de la rue d'Alésia à la rue Gazan peut correspondre au décès de sa mère cette même année.

---

[185] Il semblerait d'après un courrier envoyé à Madame Souhami en février 1950, (Ar. 302) que la peintre s'installe dans un atelier au 11, Rue d'Alésia pendant quinze ans, ce qui l'établit dans ce logement dans les années 1925-1930. La peintre a dû commettre une erreur dans les dates indiquées. Elle ne peut avoir habité à l'âge de treize ans dans ce logement puisque sa mère est domiciliée durant cette période Rue Didot. Des documents attestent la présence de la peintre Rue d'Alésia entre le 13 janvier 1940 et le 14 octobre 1941 avec certitude. Il apparaît donc que l'installation Rue d'Alésia date plutôt de la fin des années 1930.

[186] *Francis Gruber 1912-1948,* catalogue d'exposition, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 5 novembre 1976-5 janvier 1977 et Bern, Kunsthalle, 18 juin -31 juillet 1976, Paris / Bern, musée d'Art moderne / Kunsthalle, 1976, p. 3.

[187] Ar. 59. Adresse d'un courrier des Éditions Willeb.

Ce logement est situé le long du parc Montsouris. L'atelier de la rue Gazan est emblématique des ateliers parisiens du XIV[e] arrondissement de Paris[188]. L'extérieur du logement n'a pas changé (Ill. 5), car la façade est aujourd'hui inscrite aux monuments nationaux[189].

Même s'il existe peu de photographies de cet atelier, toutefois elles permettent de deviner l'organisation à la fois du lieu de vie et de création (Ill. 5,6 et 7)[190].

L'atelier obéit à deux caractéristiques des logements d'artiste de cette époque : la captation de la lumière et la double hauteur. L'ensemble est très représentatif des immeubles « ateliers-habitations »[191].

Les photographies d'archives suivantes mettent bien en valeur la grande verrière verticale qui donne sur le parc Montsouris ainsi que la pièce en duplex[192]. Tel qu'on le voit sur ces clichés noir et blanc de la fin des années 1940, la pénétration de la lumière dans la pièce est remarquable. Le mobilier est simple, mais fonctionnel pour le double travail d'Auffray : une grande table de ferme, peut-être davantage destinée aux travaux d'illustration, et un chevalet.



[188] Jean-Claude Delorme, Anne-Marie Dubois et David Boureau, *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 2015.

[189] Après avoir échangé avec un des administrateurs des Monuments Nationaux, il s'avère que cette institution ne possède aucun document sur les locataires des ateliers. Seule la façade est classée, les appartements sont aujourd'hui tous privés.

[190] Les archives recensent moins d'une dizaine de photographies de l'atelier parisien. Seuls les tableaux accrochés permettent de dater les clichés. Une série parait avoir été prise après la Seconde Guerre mondiale, une autre à la fin des années 1950.

[191] L'architecte de l'immeuble est Jean Pelée de Saint-Maurice, le verrier Jean-Marie Barillet. La construction date des années 1930.

[192] D'autres photographies : Ar. 1 et Ar. 2.



Illustration 5 : Page précédente, le 21 de la Rue Gazan en 2024 © C.C. Ci-dessus : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1940. Photographie prise depuis la galerie de l'atelier à l'étage. Sur la photographie : posée sur le chevalet la toile : *Les Deux amies dans le jardin* (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 47) et accroché au mur le tableau *Pêcheur breton* (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 44). Archives ayants droit. © DR.



Illustration 6 : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1950-1960. Les grandes ouvertures donnent sur le parc Montsouris et laissent entrer la lumière. Sur la photographie, au mur la toile *Boulevard Saint-Babel* datée de 1957 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222) et un masque africain. Archives ayants droit. © DR.



Illustration 7 : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1950-1960. Les toiles accrochées au mur permettent de rendre compte de l'accrochage des œuvres telle une galerie. Sur la photographie, accrochés aux murs, les tableaux : *Boulevard Saint-Babel* daté de 1957 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222), *Sonia* de 1960 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 336) et deux toiles sans titre (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 432 et Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 433), un masque africain. Archives ayants droit. © DR.

Les images laissent deviner des murs clairs qui permettent d'accueillir les tableaux. Ils servent d'espace d'exposition.

La galerie haute (visible grâce au cadrage en contre-plongée et aux escaliers sur certains clichés[193]) marque la séparation entre la vie artistique et la vie domestique. Cette galerie permet également de prendre du recul pour voir les toiles. La double hauteur offre l'espace

[193] Ar. 1.

d'accrochage pour de grands tableaux et la lumière des verrières permet de présenter au mieux les œuvres exposées.

C'est ce choix que la peintre fait : modeler l'espace comme une galerie, un lieu de présentation de son travail. Les photographies montrent bien que l'ensemble des murs est recouvert de toiles. Un seul objet, autre que des peintures, est accroché au mur : un masque africain (Ill. 7).

Toutefois les photographies ne montrent pas d'objets personnels de l'artiste, hormis les toiles et quelques meubles, il ne semble pas que les lieux soient très investis.

Un courrier daté du 3 février 1950 de Madame Souhami ainsi qu'un brouillon de réponse de Marie-Thérèse Auffray du 5 février 1950 montre l'affection que porte la peintre à ce lieu. Les informations de ce courrier permettent de dire que le logement semble peu occupé par la peintre au début des années 1950, mais que la peintre y reste attachée[194]. À ce moment-là, Auffray passe peu de temps à Paris, mais se concentre plus sur sa vie ornaise avec le café restaurant dancing d'Échauffour, qui, à cette période, est en activité. Si Auffray habite peu le logement, elle ne souhaite pourtant pas le quitter. Elle y reviendra plus fréquemment dans les années 1958 et 1959 lorsque Noëlle Guillou, sa compagne, est hospitalisée à la Salpêtrière[195].

Peindre son lieu de vie : la Rue Gazan

En 1947, l'État fait l'acquisition de la toile, *Paysage* de 1946[196]. Elle représente la rue Gazan où habite Marie-Thérèse Auffray. Il existe une seconde version de cette toile peinte la même année : *Le Café à la cascade, rue Gazan*[197]. *Le Café à la cascade rue Gazan* pourrait être une toile préparatoire à *Paysage*. Auffray précise les lieux dans le titre. Le nom du café vient du fait qu'une cascade coule au 2, rue Gazan[198].

Ces deux toiles datent de 1946. La guerre vient de se terminer et Auffray opte pour des vues assez paisibles et lumineuses de ce lieu où elle demeure. Ce type de paysage urbain est peu fréquent dans l'ensemble de la production de l'artiste. Elle ne choisit pas n'importe quelle rue ou n'importe quel café, mais « sa » rue. Il s'agit peut-être d'une vue prise de son atelier parisien même si, vu le cadrage, l'artiste ne parait pas placée en hauteur. Ce dernier est d'ailleurs proposé pour une exposition permettant de remporter le Prix Antral[199].

---

[194] Ar. 303, extrait de la lettre : « Soyez persuadée Madame que si un jour j'avais l'intention de quitter cet atelier je serais trop contente de faire plaisir et de rendre service a un de mes amis peintres pour favoriser a leur détriment un quelconque affairiste ou marchand ! ou fonctionnaire. » *(sic)*.

[195] Ar. 2, une photographie de Noëlle Guillou dans l'atelier de la Rue Gazan, alitée et amaigrie, est prise dans l'atelier. Malgré sa maigreur, elle sourit au milieu des tableaux.

[196] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 74.

[197] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 75. La principale différence entre les deux versions tient dans le personnage présent sur le tableau *Paysage* et le choix des couleurs, plus lumineuses et colorées dans la version achetée par l'État.

[198] Cette cascade est aussi appelée cascade du parc Montsouris. Elle est encore visible aujourd'hui, le café n'existe plus.

[199] Dossier d'achat par l'État : Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 74. Auffray n'a pas remporté le prix.

La toile *Paysage* permet à Marie-Thérèse Auffray d'entrer dans les collections de l'État français qui fait l'acquisition du tableau en 1947 à la suite de son exposition. La toile est mise en dépôt en 1950 au ministère de l'Éducation nationale[200].

Le départ de l'atelier de la rue Gazan en 1971 est vraisemblablement lié à des soucis financiers. La peintre doit à ce moment-là financer seule (Noëlle Guillou décède en 1959) son logement parisien et sa maison ornaise. C'est cette même année que la dernière peinture recensée au catalogue est datée. La peintre a alors 59 ans.

Habiter Paris c'est pour elle se nourrir des œuvres des artistes de l'entre-deux-guerres, mais aussi des libertés que ce quartier lui offre.

Paris pour Auffray est à la fois un lieu d'apprentissage, de créations et d'expositions. Trois éléments essentiels à la construction d'une artiste.

b. Les artistes de l'École de Paris.

En analysant l'œuvre d'Auffray, apparaissent quelques liens stylistiques avec certains artistes de l'École de Paris. La peintre visite peut-être les ateliers, voit des expositions ou même, a des échanges avec les artistes. Les ateliers de Montparnasse étaient souvent ouverts et servaient de lieux d'exposition, tout comme les cafés et les restaurants.

Les artistes de l'École de Paris reprennent les codes des grands artistes comme Rembrandt pour Soutine ou les maniéristes italiens pour Modigliani. Quelques années plus tard, c'est Chaïm Soutine et Amedeo Modigliani qui se distinguent en filigrane dans l'œuvre de Marie-Thérèse Auffray. L'histoire de l'art est parfois une succession de filiation et d'héritages d'artistes qui construisent à partir de plusieurs résonances leur propre style. Auffray construit sa peinture autour d'artistes avant elle, comme ceux de L'École de Paris.

Les références aux artistes Amedeo Modigliani ou Chaïm Soutine se retrouvent lors de l'apogée de son œuvre dans les années 1950 et 1960.

- #### Amedeo Modigliani

Marie-Thérèse Auffray n'a pu connaître l'artiste Amedeo Modigliani. Elle a huit ans quand celui-ci meurt, elle ne l'a donc probablement pas côtoyé, mais elle connait son œuvre. Amedeo Modigliani est une figure importante de l'École de Paris implantée surtout à Montparnasse. Son style caractéristique se distingue parfois dans les portraits peints par Marie-Thérèse Auffray.

[200] Le tableau n'a pas été retrouvé lors des deux récolements, pourtant aujourd'hui il est connu de l'association MTA. Après contact avec les propriétaires, ces derniers ont acquis la toile par un site de vente en ligne d'objets d'occasion. Il n'est pas fait mention sur le châssis de la toile qu'il appartient à l'État Français.

Les deux peintres ont des particularités stylistiques communes dans leur peinture du portrait :

- Un allongement des cous et des corps.
- Une forme de visage très ovale.
- Des épaules tombantes, voire absentes.
- Des yeux en amande.

Pour Amedeo Modigliani, ce sont les portraits féminins peints dans les années 1917-1918 qui présentent ces caractéristiques. Chez Marie-Thérèse Auffray, les portraits féminins ayant une résonance avec ceux de l'artiste italien sont datés des années 1950-1960.

Visage et corps : allongement et étirement des formes

Les portraits peints par les deux artistes montrent des personnages au cou allongé, étiré, voire démesuré. Les proportions ne correspondent pas à la réalité. Cet aspect élancé, cet allongement, est complété par le choix de présenter des personnages sans épaules ou plutôt aux épaules très tombantes, créant presque une ligne du corps continue. Les hauts des corps sont donc construits d'une même ligne : un visage allongé, un cou élancé et des épaules quasi absentes.



Illustration 8 : À gauche, Amedeo Modigliani*, Madame Zborowska,* 1918, huile sur toile, 64 x 46 cm, Tate Modern Londres, © Tate Images / Marie-Thérèse Auffray, *Femme au corsage blanc,* 1948. Vol 2, cat. rais. Fig. P. 89. © DR.

La toile intitulée *Femme au corsage blanc* d'Auffray, présenté en comparaison avec la toile *Madame Zborowska* de Modigliani (Ill. 8) est l'un des tableaux les plus marquants de cette ligne unique du corps. Le visage et le cou n'offrent pas de décrochement vers le buste. Cette caractéristique se voit essentiellement dans des portraits de femme entre 1948 et 1959 avant qu'Auffray n'entre dans sa peinture des garçonnes. Les yeux en amandes sont aussi des caractéristiques communes aux deux toiles.

Le personnage féminin du tableau *Jeune femme à la robe noire* de 1956 a une position de trois-quarts, mais un visage de face[201]. Cette position accroît la longueur du cou.

Les deux figures des toiles *Jeune femme* (1)[202] de 1958 et *Jeune femme de profil à droite* de 1959[203] ont la particularité d'avoir les cheveux courts qui mettent ainsi bien en avant cette ligne qui va du visage, au cou et à l'épaule. Il en est de même pour *Justine* de 1959[204] au long visage ovale, au cou élancé et aux épaules absentes.

D'autres éléments du visage se retrouvent empruntés par Auffray à Modigliani, par exemple la tête, légèrement penchée, qui se retrouve dans certains portraits comme dans le tableau intitulé *La Chevelure noire* dit aussi *Jeune fille brune assise*[205] et chez Auffray avec la toile, *Jeune femme* du milieu des années 1950 (Ill. 9) [206].



Illustration 9 : Amedeo Modigliani, *La Chevelure noire* dit aussi *Jeune fille brune assise,* 1918, huile sur toile, 92 × 60 cm, musée national Picasso Paris, © GrandPalaisRmn (musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean et Marie-Thérèse Auffray*, Jeune femme,* milieu des années 1950, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 161. © DR.

Ces exemples révèlent bien l'effet d'élongation et d'allongement des formes qui se retrouvent dans le maniérisme italien et plus tard chez Modigliani.

[201] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 190.
[202] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 255.
[203] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 306.
[204] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 315.
[205] 1918, huile sur toile, 92 × 60 cm, musée d'Art moderne de la ville de Paris.
[206] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 161.

Chez les deux peintres, la mélancolie est très présente, cela est dû aux têtes penchées et aux visages peu souriants. La forme des yeux accentue ce sentiment. Chez Auffray les yeux, de grandes dimensions, mangent le visage, ce qui impriment et accentuent l'effet de tristesse.

La forme des yeux

Il existe un second rapprochement stylistique entre les deux artistes : la forme particulière des yeux, en amande. Amedeo Modigliani traite les yeux avec cette forme identifiable et particulière : il y ajoute parfois un aspect de « cécité » provoqué par l'absence de pupille et une asymétrie[207]. Dans plusieurs portraits Marie-Thérèse Auffray reprend la forme en amande, mais pas l'aspect de cécité. Les yeux ont l'iris coloré et le fond blanc. Cette caractéristique est aussi bien présente chez les femmes comme dans les toiles intitulées *La Veuve italienne* de 1958 ou *Jeune femme* (4) de 1958 que chez les hommes avec *Homme à la moustache* de 1959[208].

Comme Modigliani, Marie-Thérèse Auffray est une portraitiste, surtout après la Seconde Guerre mondiale. À la fin des années 1950, elle laisse une large place à la caricature et l'humour alors que cela ne fait pas autant partie de l'univers artistique de Modigliani.

Outre les similitudes évoquées précédemment pour les figures, tous deux placent souvent leurs figures sur des fonds neutres.

Les fonds

Les figures occupent une place importante de la toile, le cadrage est recentré sur les personnes.

Les fonds sont brossés, les intérieurs indéfinis. Les couleurs sont neutres, principalement grises.

Prenons l'exemple des tableaux *Femme assise à la robe bleue* peint en 1918[209] par Modigliani et deux figures d'Auffray sur des fonds proches (Ill. 10).

[207] Marc Restellini (dir.), *Modigliani : l'ange au visage grave*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg du 23 octobre 2002-2 mars 2003, Milan, Skira, 2002, p. 34.

[208] Plusieurs tableaux peuvent être cités. Afin de ne pas alourdir le texte seuls quelques-uns sont indiqués ici. Le catalogue raisonné permet de voir ces caractéristiques. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 262 ; P. 268 ; P. 308.

[209] *Femme assise à la robe bleue* ou *La Jeune fille à la frange* 1918, huile sur toile, 92 × 60 cm, Stockholm, Moderna Museet.







Illustration 10 : En haut : Amedeo Modigliani*, Femme assise à la robe bleue,* 1918, Stockholm, Moderna Museet © Moderna Museet ; Marie-Thérèse Auffray*, Écolier de trois quarts à gauche,* Vol. 2. Cat. rais., Fig. P. 87 et *Portrait,* Vol. 2. Cat. rais. Fig. P. 82. © DR.

Auffray se concentre sur le haut du buste des femmes alors que Modigliani peint des portraits en pied.

Nous retrouvons aussi des évocations de Jeanne Hébuterne, compagne de Modigliani et Anna (ou Hanka) Zborowska, épouse du marchand d'art Léopold Zborowski, dans des peintures aux tons chauds comme *Jeanne Hébuterne au grand chapeau* ou la toile *Hanka Sborowska* qui rappelle le tableau *Portrait de jeune femme* de 1961 d'Auffray[210].

[210] *Jeanne Hébuterne au grand chapeau*, 1918, huile sur toile, 46 × 29 cm, collection privée et *Hanka Zborowska,* 1919*,* huile sur toile, 55 × 39 cm, collection privée.



Illustration 11 : En haut, Amedeo Modigliani : *Jeanne Hébuterne au grand chapeau,* 1918, collection privée ; *Hanka Zborowska,* 1919, collection privée ; Marie-Thérèse, *Portrait de jeune femme,* 1961, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 372. © DR.

Dans ces trois peintures (Ill. 11), la gamme de couleur chaude est proche. Les visages, à la forme ovale allongée et les yeux en amande, sont des points communs entre Auffray et Modigliani.

Chez les deux artistes, le dessin est travaillé avec soin. Les lignes ne sont pas floues, mais leurs contours présents, même si le dessin des figures est précis.

Pourtant la comparaison des œuvres des deux artistes exprime un style très différent, mais ce sont des détails, des points précis des portraits qui permettent d'établir un lien stylistique entre eux.

Des résonances sont présentes avec un second artiste de la Ruche : Chaïm Soutine.

- Chaïm Soutine

Les rapprochements entre des œuvres de Chaïm Soutine et de Marie-Thérèse Auffray ont été un peu abordés dans la partie sur la matière[211]. Ils se font à la fois par le choix des genres peints, mais surtout par la déformation des lignes et le travail de la matière.

Des déformations dans les paysages

Dès les premières toiles, Auffray déforme certaines lignes, notamment dans les paysages. Les effets de déformation peints par Soutine donnent parfois un sentiment angoissant à l'œuvre qui n'est pas aussi présent chez Auffray. Les quatre toiles présentées (Ill. 12) donnent à voir ces lignes déformées.



Illustration 12 : En haut : Chaïm Soutine*, Paysage avec personnage,* 1933 et *Paysage,* entre 1922 et 1923, Paris, musée de l'Orangerie. © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski ; en bas : Marie-Thérèse Auffray*, Le Clocher de Plouha,* 1930 (Vol. 2, cat. rais. P. 12) et *Village breton,* 1930 (Vol. 2, cat. rais. P. 13). © DR.

Soutine donne libre cours à son imagination, alors qu'Auffray a plus de mal à quitter la réalité. Seuls quelques éléments sont un pas vers la déformation au travers des rues qui ondulent dans la toile, *Le Clocher de Plouha* et des lignes des architectures pour *Village breton*[212].

[211] « Une utilisation de la couche picturale », *Supra*, p. 48.
[212] Vol. 2, cat. rais., Fig. 12 et Fig. 13.

Les figures

Chaïm Soutine et Marie-Thérèse Auffray sont des peintres de la figure, même si le travail de la peintre est plus dessiné que celui de Chaïm Soutine, qui, lui, dissout davantage les contours des personnages. Tous les deux présentent certaines similitudes, ils utilisent la déformation, mais de façon différente. Le peintre met à mal les proportions de ses personnages, il va vers une déformation extrême des corps. Auffray accentue des parties du visage ou du corps pour tendre vers le caricatural (*Infra*, p. 104).

Chez les deux artistes, les cadrages des portraits sont aussi osés, avec une frontalité des figures et une sobriété des fonds qui sont souvent indéfinis, sans contexte ou décors, comme le fait aussi parfois Modigliani. Les fonds bleus des toiles de Soutine *Madeleine Castaing*[213] ou *Portrait de Maria Lani*[214] font échos à certains portraits peints par Auffray dont le bleu du fond permet de faire ressortir les figures (Ill. 13), comme nous venons également de le démontrer chez Modigliani.



Illustration 13 : Chaïm Soutine, *Portrait de Maria Lani,* New York, MoMA © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / *ADAGP, Paris* ; Marie-Thérèse Auffray, *Portrait de femme au chapeau,* 1966. Vol 2, cat. rais. Fig. P. 330. © DR.

Les deux artistes présentent des sujets communs : tous deux peignent des enfants de chœur, des communiantes ou des veuves[215]. Chaïm Soutine leur donne davantage d'individualité là où la peintre tend à les intégrer à un groupe social. À la différence de Soutine, Auffray contextualise ses figures. Si elles sont parfois seules, comme chez Soutine, elles sont aussi en groupes lors de temps de vie sociale comme le mariage ou les enterrements.

[213] *Madeleine Castaing,* vers 1929, 100 × 73,3 cm, New York, The Metropolitan museum of Art.
[214] *Portrait de Maria Lani,* 1929, 73,3 × 59,7 cm, New York, MoMA.
[215] Chaïm Soutine : *La Veuve de Soutine*, 1922, 119 x 56 cm, Collection du Dr et Mrs Daniel B. Drachman, Stevenson, Maryland ; *Enfant de chœur*, entre 1927 et 1928, 63,5 × 50 cm, musée de l'Orangerie ; *La Communiante*, vers 1925, 81 × 48 cm, New York, collection John C. Whitehead.

Les peintures d'objets et les écorchés

Les catalogues raisonnés des deux artistes présentent des peintures d'objets, des animaux morts et des animaux décharnés.

Chaïm Soutine peint plusieurs fois des poissons, des poulets ou des pintades. Ces sujets se retrouvent chez Auffray. Tous deux travaillent ces thèmes de la même façon : d'après nature.

Dans les motifs les plus fréquents de Soutine, le lièvre et le lapin sont mis en avant[216]. L'animal mort est au centre de la toile, selon les tableaux, il est pendu ou posé sur une table (Ill. 14 et 15).

Des éléments de la toile *Le Lapin écorché* de 1921[217] comme la chair de l'animal et le torchon blanc immaculé, se retrouvent dans la version du lièvre peinte par Auffray en 1956[218].

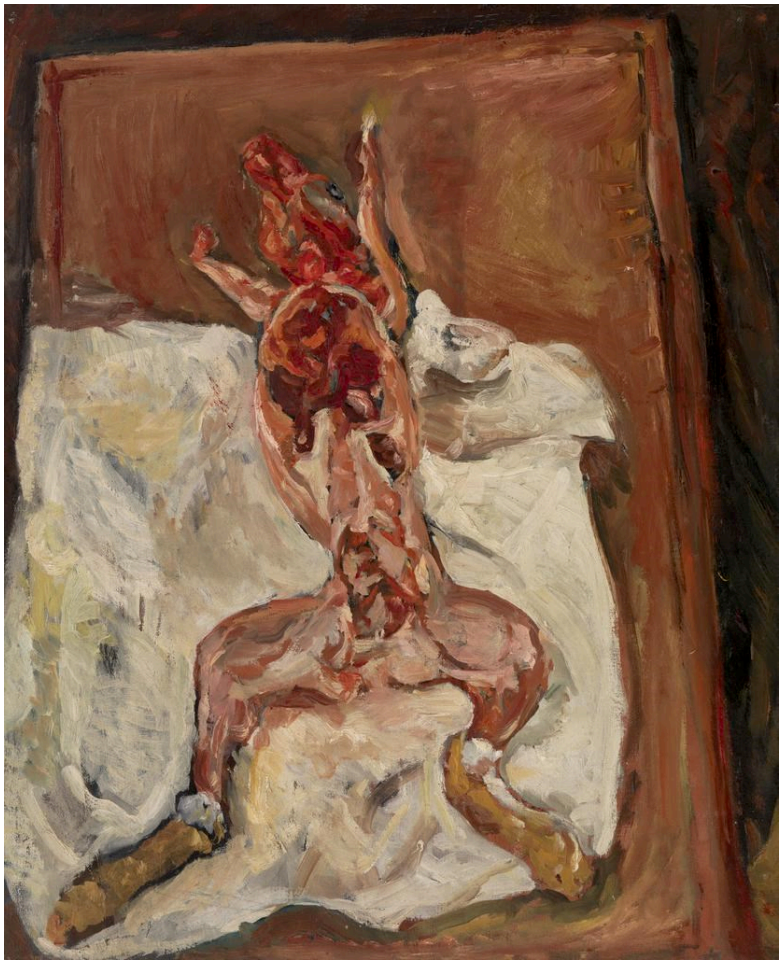


Illustration 14 : Chaïm Soutine, *Le Lapin écorché, 1921,* Philadelphie*, Barnes Foundation (BF 333), Philadelphie. © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris.*

[216] Citons entre autres : *Le Lièvre au volet vert*, vers 1924-1925, 81,5 × 54,5 cm en dépôt au musée d'Art moderne de Troyes. *Le Lapin* vers 1923-1924, 73 × 36 cm, Paris, musée de l'Orangerie.

[217] *Le Lapin écorché,*1921, huile sur toile, 73 × 60 cm, BF 333, Fondation Barnes, Philadelphie.

[218] Vol. 2. Cat. rais. Fig. P. 216.



Illustration 15 : Marie-Thérèse Auffray*, Nature morte au lièvre,* 1956, Vol. 2. Cat. rais. Fig. P. 216. © DR.

Parfois Soutine, comme Auffray, ajoute un gril ou une fourchette, ces objets peints permettent « une évocation rassurante de préparatifs de cuisine »[219]. La palette des couleurs est aussi empruntée à Soutine avec des rouges vifs et carmin, des blancs et des bruns, parfois des noirs. Mais, à l'inverse de Soutine, les corps ne sont pas déformés, s'attachant plus à un réalisme certain. L'animal d'Auffray, dans la toile *Nature morte au lièvre*[220]*,* garde des proportions proches de la nature. Pour rendre le tableau plus expressif, Soutine met les viscères plus en avant, là où Auffray lui a ôté la tête, mais joue sur les couleurs de la chair très foncée et cette position, avec les quatre membres de gibier qui font songer à un enfant, un nouveau-né allongé sur le dos.

Il y a une relation anthropomorphique avec ce lièvre dépouillé de sa peau et installé sur le dos.

Auffray emprunte aussi à Soutine un travail de la matière picturale.

Empâtement de la matière et place de la couleur

Charles Sterling précise, en parlant de Soutine : « La tradition française lui enseigna à fouiller la réalité et à chérir la matière picturale. […]. Les préoccupations réalistes et le goût d'une pâte nourrie distinguent Soutine de la plupart des Fauves »[221]. Les notions de « tradition française » et de « matière picturale » ont déjà été analysées dans notre recherche et font un lien artistique supplémentaire entre Soutine et Auffray.

---

[219] *De Cézanne à Matisse : chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 6 septembre 1993-2 janvier 1994, Paris, Gallimard/Électa : réunion des musées nationaux, 1993, p. 214.

[220] Vol. 2, cat. rais. Fig. 216.

[221] Sterling Charles, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition, paris, musée de l'Orangerie des Tuileries, avril-juin 1952, Paris, Pierre Tisné, 1952, p. 106.

L'utilisation de la couleur avec des pigments très vibrants, principalement les rouges très vifs, se retrouve sur les toiles des deux artistes. Cette utilisation dans les chairs crues des écorchés et des viandes en est l'exemple le plus significatif.

Enfin, les historiens de l'art et les critiques ont recours au terme d'expressionnisme quand ils parlent de Chaïm Soutine, qualificatif que nous retrouvons dans les écrits sur Auffray (*Infra,* p. 79).

La peinture d'Auffray présente plusieurs résonances avec les deux artistes de l'École de Paris que sont Modigliani et Soutine, pour certaines de ses œuvres. Auffray emprunte aux peintres reconnus de l'École de Paris, de *première ligne,* qui ont marqué l'histoire de l'art.

- Une présence discrète d'autres artistes de l'école de Paris

Quatre autres figures du milieu artistique parisien sont présentes dans les archives conservées par Auffray. Leurs liens avec la peintre ne sont pas explicités puisque ces artistes sont présents soit par une gravure, soit par un dessin hommage ou des articles de presse. Ce ne sont que des évocations au travers de traces conservées, mais cette conservation indique tout de même un intérêt de la peintre pour ces artistes.

Jules Pascin : un dessin chez Auffray

Lors d'une des ventes aux enchères[222], à la suite du décès d'Auffray, un dessin de Jules Pascin est mis en vente[223]. L'œuvre porte le titre *Cavaliers et Amazones.*

Jules Pascin a deux muses : Hermine David, son épouse, et Lucy Krohg, son amante. Les deux femmes sont des connaissances de Marie-Thérèse Auffray. Il est peu probable que la peintre ait échangé directement avec Jules Pascin puisqu'il décède en 1930 et que le lien avec les deux femmes date lui de 1945.

À la mort de Jules Pascin, Hermine David donnera à Lucy Krohg la gestion de l'œuvre de son époux. Lucy Krohg ouvre alors une petite galerie au 10 bis, place de Saint-Augustin à Paris, pour défendre la mémoire de Jules Pascin. Il est donc plus probable que le dessin soit un cadeau de Lucy Krohg et Hermine David ou un achat de Marie-Thérèse Auffray, plus qu'un don de Jules Pascin lui-même. La peintre accorde une valeur sentimentale à cette œuvre de Pascin, puisqu'elle la conserve jusqu'à sa mort.

Autre lien avec la peinture d'Auffray, ce dessin porte dans son titre le mot « Amazone ». Le visuel de cette œuvre sur papier n'est pas connu. Toutefois, un rapprochement peut être envisagé avec un autre dessin vendu aux enchères le 6 juillet 2010 et qui porte le titre *Cavalières ou Amazones* (Ill. 16).

[222] Vente aux enchères du 22 septembre 1992 à L'Aigle (61).

[223] Annexe 55. Catalogue de vente du 22 septembre 1991 : *Cavaliers et Amazones*, dessin au crayon noir portant le timbre de l'atelier en bas à droite, 9 × 14,5, s.d. Pas de numéro de lot.

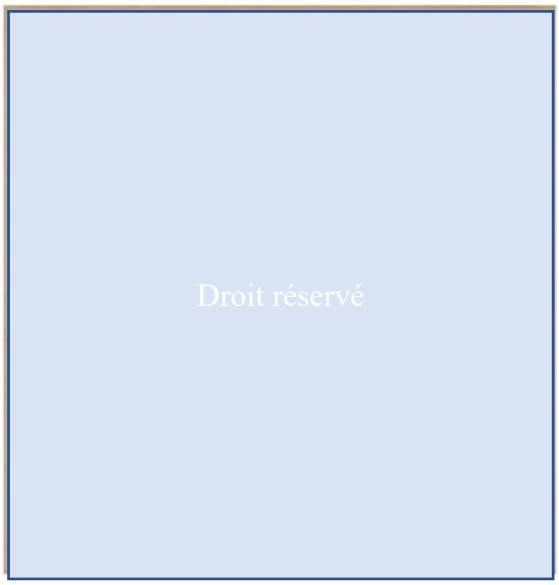


Illustration 16 : Jules Pascin, *Cavalières ou Amazones,* encre, s.d., Collection privée.

Les dessins de Jules Pascin sur ce thème sont souvent des œuvres érotiques. Dans cette version, des cavalières nues montent à cheval, comme dans la peinture *Amazones* de Marie-Thérèse Auffray. Dans les deux reproductions, il y a plusieurs figures féminines même si Pascin donne plus de place aux cavalières alors qu'Auffray représente ses amazones aussi en train de courir, de nager… (*Infra*, p. 166)

Il est difficile de dire si le dessin de Pascin a inspiré la peintre puisque la peinture A*mazones*, réalisée par Auffray, est datée de la fin des années 1930[224].

Un autre couple d'artistes de Montparnasse est présent dans les archives d'Auffray : Ossip Zadkine et Valentine Prax.

Ossip Zadkine et Valentine Prax : des connaissances ?

En 1967, Marie-Thérèse Auffray expose à la biennale de Conches (Eure), à une cinquantaine de kilomètres d'Échauffour. Cette année-là, les organisateurs de la biennale rendent hommage à Ossip Zadkine, décédé cette même année. Un livre d'or est illustré par les artistes exposants. La peintre le complète avec deux dessins. L'un est un bouquet de fleurs, et l'autre un portrait d'Ossip Zadkine[225]. Ce dessin est accompagné d'un court texte.

> Dec. 67.
> Mon cœur est triste l'un de nous est parti.
> Zadkine
> Voici des lumières, des auréoles pour que le bleu de son regard reste dans notre esprit.

Dans le texte Auffray écrit « l'un de nous » se plaçant comme une peintre qui appartient soit au même milieu artistique que Zadkine, soit simplement comme une artiste.

[224] La date n'est pas inscrite sur le châssis. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 06.
[225] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 55. 1 et A. 55. 2.

La suite du texte est à comprendre grâce au dessin qu'Auffray fait de Zadkine[226]. Il s'agit d'un portrait à l'encre où le sculpteur est auréolé d'une couronne de bougies. Derrière lui, ce qui est nommé « des lumières » sont de hauts flambeaux. Le dessin en noir et blanc ne permet pas de rendre les yeux bleus mentionnés dans la dernière phrase. Cela signifie que la peintre a dû rencontrer le sculpteur. Comme elle, Ossip Zadkine habite le quartier de Montparnasse. Son atelier est installé au 100 bis, rue d'Assas, aujourd'hui devenu le musée Zadkine[227]. Marc Vaux (qui a photographié quatre toiles d'Auffray et est ornais. *Infra,* p. 345) est son voisin.

Ossip Zadkine est l'époux de Valentine Prax. Auffray colle dans son texte *La Bêtise en peinture* de 1951[228] plusieurs articles de presse, dont l'un concerne une des peintures de Valentine Prax : *Le Poète assassiné* de 1950[229].

Il n'y a pas de liens stylistiques entre Zadkine et Prax, mais ces petites informations indiquent sa connaissance des artistes de Montparnasse. Il en est de même pour d'autres artistes de L'École de Paris : Moïse Kisling, Marc Chagall et Maurice Utrillo[230], dont Auffray conserve des coupures de presse les concernant[231].

Paris, à la fin des Années folles, est le territoire de construction artistique d'Auffray comme l'indiquent les différentes résonances avec les artistes de L'École de Paris. Les relations ne sont visibles que pas des rapprochements stylistiques, des dessins ou des coupures de presse. Cela indique seulement qu'Auffray connait ces artistes, mais pas qu'elle construit une relation artistique solide, avérée avec eux.

Un second groupe artistique, plus récurrent dans la presse, qualifie la peinture d'Auffray : l'expressionnisme.

2. L'expressionnisme d'Auffray

La notion d'« expressionnisme » dans la peinture d'Auffray est à comprendre et analyser au travers de la presse, mais surtout à partir des éléments qui caractérisent ce mouvement. Il fait référence ici aux œuvres en lien avec la guerre et ses traumatismes, mais pas seulement.

Jean Cassou, dans *Panorama des arts plastiques contemporains* en 1960, précise que ce courant est « particulièrement vif parmi la génération qui a débuté dans l'enfer des tranchées de 1914-18 et s'est manifestée dans les années de l'immédiate après-guerre »[232]. C'est souvent à cette Première Guerre mondiale que le courant

---

[226] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 55. 2.
[227] Nous avons contacté le musée en 2020. Notre demande est restée sans réponse.
[228] Ar. 10.
[229] Valentine Prax, *Le Poète assassiné*, 1950, huile sur toile, 150 × 195,5 cm, Centre Pompidou-musée National d'Art moderne, Paris. Ar. 10.
[230] Maurice Utrillo est un ami de Maurice de Vlaminck, il vient lui rendre visite à La Tourillière dans l'Eure. (voir : Damien Chantrenne, *Vlaminck, le tumulte de la matière*, *op. cit.*, p.31). Auffray l'a peut-être côtoyée à cette occasion.
[231] Ar. 295, Ar. 10, Ar. 294 et Ar. 7 (Utrillo est cité dans le texte *Les Reflets* d'Auffray). Les articles ne sont pas datés, mais les informations du texte le permettent. Le titre du journal n'est pas indiqué.
[232] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains, op. cit.*, p. 622.

expressionniste est rattaché en Allemagne comme en France. Pourtant l'expressionnisme d'Auffray naît lui de la Seconde Guerre mondiale. Chacun des conflits a engendré un expressionnisme, différent, mais bien présent. Dans les deux cas, il s'agit d'une « transcription d'un monde intérieur »[233]. Les organisateurs de l'exposition *50 ans d'art moderne* au Palais International des Beaux-Arts de Bruxelles en 1958, résument le mouvement expressionniste dans leur catalogue : « Bien plus qu'un style, c'est une conception de vie et une vision du monde, conçues "par le dedans". C'est la projection de l'homme sur la nature, sur les événements, sur lui-même ».

Les deux conflits ont conduit certains artistes à l'expressionnisme avec la peinture des angoisses et des malheurs de leur temps, qu'il soit abstrait ou figuratif dans le cas du second conflit.

a. La place de l'expressionnisme allemand

Différents points communs se retrouvent dans le mouvement allemand du début du XX^e^ siècle et chez Auffray. Les peintres Otto Dix, Max Beckmann et Ernst Ludwig Kirchner, figures emblématiques du mouvement, cherchent à exprimer le monde plus qu'à le montrer véritablement. C'est « l'expression d'une conception de la vie ressentie par une jeune génération qui était uniquement unanime quant au rejet des structures sociales et politiques dominantes »[234]. La figure humaine est souvent représentée avec une forte charge psychologique et sociale des deux côtés. Les artistes expressionnistes de *Die Brücke* considèrent l'art non seulement comme une démarche esthétique, mais aussi comme un instrument de protestation morale et sociale. Ils offrent le plus souvent la vision pessimiste et négative d'un univers déshumanisé[235]. Cela se voit particulièrement chez Auffray dans la peinture d'histoire en 1965. Les liens avec quelques artistes sont palpables, Otto Dix et Max Beckmann en particulier. Les techniques picturales, utilisées par certains peintres du mouvement et déjà évoquées, se retrouvent dans certaines toiles comme les matériaux collectés qui ont « une fonction référentielle et exemplificatrice » [236]. Ces éléments collectés existent chez Auffray (tabac, allumettes, poils d'animaux…). Enfin, la couleur est choisie pour sa valeur émotionnelle et non pour sa correspondance avec le réel (notamment dans le cas de la représentation de la peau humaine).

Chez certains des artistes du mouvement expressionniste comme George Grosz et Otto Dix, la « veine caricaturale et la critique sociale de la *Nouvelle Objectivité* infiltrée par la virulence du dadaïsme chez l'un et une tension incisive empruntée aux grands maitres chez

[233] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains, op. cit.*, p. 622.
[234] Elger Dietmar, *L'expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, Köln, Taschen, 1988, p. 9.
[235] Itzhak Goldberg, *L'expressionnisme : une esthétique européenne*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « Les Grands mouvements et tendances », 2017, p. 35.
[236] Derouet Christian (dir.), *Otto Dix : dessins d'une guerre à l'autre*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 15 janvier - 31 mars 2003, Paris, Gallimard : Centre Pompidou, 2003, p. 33.

l'autre »[237] sont établies. Comme il est évoqué dans cette recherche, ces notions de caricature, de critique sociale, mais également de virulence et de lien avec les grands maitres sont très présentes dans l'œuvre d'Auffray. Grosz se présente souvent comme un satiriste, un accusateur public. Les dessins d'Auffray sont aussi des supports de dénonciation, principalement dans la *Gazette d'Échauffour* pour la peintre.

Des thématiques communes ressortent entre les peintres de l'expressionnisme et Auffray comme la mort, l'angoisse, les blessures et traumatismes liés à la guerre : la Première Guerre mondiale pour les artistes allemands et la Seconde pour Auffray. À l'instar d'Otto Dix, Auffray met du temps à représenter la guerre. Comme l'explique Annette Becker : « Pour Dix, commençait le temps de l'exil intérieur. Il ne reparlerait de sa guerre que dans les années soixante. Il ne la représenterait plus, sinon métaphoriquement peut-être, à travers sa peinture religieuse »[238]. Pour la peintre, cela sera plutôt au travers de ses natures mortes comme le montre cette recherche[239].

Chez les artistes de *La Nouvelle Objectivité*, il existe une forme de transgression. En Allemagne, la nouvelle position des femmes dans la société (percée sur le marché du travail après la guerre) conduit certaines d'entre elles à adopter une apparence androgyne en s'appropriant des codes de la masculinité[240]. Cette figure de la garçonne est également présente dans la peinture d'Auffray.

La composition de la toile *La Danse* rappelle un tableau de Max Beckmann[241]. Le tableau du peintre allemand porte aussi le mot « danse » : *Tanz in Baden-Baden* (« *Danse à Baden-Baden* »). Auffray, comme dans la plupart de ses toiles, a ignoré le décor pour favoriser les deux couples. Elle reprend cette idée vue chez Beckmann de deux couples, un au premier plan, l'autre au second. Les corps sont très proches, se touchent dans les deux tableaux. Chez la peintre, l'un des deux couples hétérosexuels est remplacé par un couple lesbien au premier plan. Il ne se cache pas, c'est lui qui est mis en avant (Ill. 17).

---

[237] *Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939,* catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, Paris, Paris musées Flammarion, 1997, p. 105.
[238] Philippe Dagen et Annette Becker, *Otto Dix : « La guerre »*, Milano Péronne, 5 Continents Historial de la Grande guerre, 2003, p. 34.
[239] Voir les écorchés (p. 215) et les éléments collés (p. 225).
[240] Angela Lampe (dir.), *Allemagne. Années 1920. Nouvelle Objectivité. August Sander*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 11 mai - 5 septembre 2022, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2022. Chapitre « Transgressions », p. 221-228.
[241] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 334.





Illustration 17: Max Beckmann, *Tanz in Baden-Baden,* 1923, huile sur toile, 108 × 66 cm, Bavarian State Painting Collections, Munich, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen. En bas : Marie-Thérèse Auffray*, La Danse,* 1960, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 334. © DR.

Une des grandes différences entre les expressionnistes allemands et Auffray touche à la place du dessin. Chez Auffray les contours des figures et des objets sont précis alors que chez les expressionnistes, ils sont plus flous, ce contour n'est pas « lié à un contour fixe » et il « se libère de sa fonction descriptive »[242].

Ce contour flou, Auffray le réalise dans un portrait du début de sa production. L'exemple le plus représentatif est le portrait de la toile *Femme de trois quarts à gauche*[243]. Les lignes sont sinueuses et marquées dans la matière. Ce portrait de Marie-Thérèse Auffray n'est pas sans rappeler ceux d'Oskar Kokoschka. Les deux artistes ont des codes communs : le choix de représenter les portraits en buste, les expressions des visages, les mains, qui ont souvent des proportions exagérées, les dessins dans la matière (*Supra*, p. 45).

Les critiques dans la presse et notre étude mettent en évidence des liens avec James Ensor, Chaïm Soutine, Jules Pascin ou Georges Rouault. L'expressionnisme est aussi un qualificatif utilisé pour ces artistes même s'ils ne sont pas des membres à part entière de ce mouvement[244].

b. L'expressionnisme d'Auffray dans la presse

Plusieurs journalistes utilisent les qualificatifs « expressionniste » et le terme d'expressionnisme en parlant des toiles d'Auffray. Cet expressionnisme est qualifié de « violent »[245], « elle sait traduire plastiquement le drame de la comédie humaine avec une virulence implacable »[246], de « barbare »[247]. Auffray y est comparée à James Ensor[248].

Dans les Salons (Indépendants, Tuileries, d'Automne…), les peintres sont parfois classés selon leur mouvement, dans les différentes salles, comme en témoignent les journalistes qui écrivent des revues de presse générales sur leur visite. Une étiquette collée au dos des châssis des tableaux le rappelle, comme pour l'œuvre *La Femme à l'écharpe*[249].

L'expressionnisme en question n'est pas lié directement aux artistes du début du XX^e^ siècle. Raymond Cogniat précise en 1959 : « Le Salon des Indépendants par exemple, qui groupe ses expositions par écoles, voit se réunir le plus grand nombre et les meilleurs d'entre eux sous ce vocable depuis une dizaine d'années ». C'est l'aspect expressif des œuvres qui est mis en avant et non pas le mouvement expressionniste.

Ce classement chez les expressionnistes semble convenir à la peintre puisque le mot est inscrit dans le catalogue de l'exposition à la galerie du Colisée en 1962 : « L'œuvre réalisée par elle depuis son

---

[242] Itzhak Goldberg, *L'Expressionnisme : une esthétique européenne, op. cit.*, p. 34.
[243] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 02.
[244] Jacques Lassaigne, *Du symbole à l'expression XIX^e^ et XX^e^ siècle. La grande histoire de la peinture*, Genève, Skira, 1979, n. p.
[245] Ar. 122, Maximilien Gauthier, « Le Salon des Indépendants », *Les Nouvelles Littéraires*, 9 avril 1964.
[246] Ar. 123, « Au Salon des Indépendants », *La Galerie des arts*, 15 avril 1964.
[247] Ar. 124, « 76^ème^ Salon des Indépendants », *Art*s, 21 au 27 avril 1965.
[248] *Ibidem*.
[249] Étiquette sur le châssis, voir Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 339.

exposition chez Lucy Krohg en 1945 atteste le remarquable développement de son talent orienté vers la puissance expressive et même, au bon sens du mot, expressionniste »[250].

Israël-Mayer va même jusqu'à utiliser le terme de « nouvel expressionnisme »[251]. Si la peinture d'Auffray est « nouvelle » dans ce mouvement, des liens avec le premier expressionnisme sont donc importants. Pour Raymond Charmet, Auffray est « l'expressionnisme aujourd'hui »[252].

Selon nous, toutefois, le terme ne saurait être utilisé sans réserve pour caractériser le travail d'Auffray. En effet, si « expressionnisme » renvoie à un mouvement artistique précis, le mot a également un sens plus large, qui « échappe à l'histoire de l'art […] contaminé par son utilisation dans le langage courant […]. La création artistique n'a pas attendu le XX^e siècle pour prendre des accents expressionnistes »[253]. Son usage implique donc une grande prudence, en ce que la critique journalistique contemporaine d'Auffray tend, visiblement, à utiliser le terme « expressionniste » dans ce sens élargi, aux « artistes dont l'intention est d'exprimer une émotion et une passion »[254].

Si Auffray a pu se confronter à des œuvres expressionnistes avant la Seconde Guerre mondiale, nous nous demandons où cette confrontation a pu avoir lieu.

Une exposition *Peintres allemands* à la Galerie Bonjean en 1931 présente des œuvres d'Oskar Kokoschka, Otto Dix et George Grosz, mais pour ces deux derniers ce sont seulement des dessins, ce qui ne permet pas de voir le travail de la matière[255]. Max Beckmann expose en 1931 à la galerie de la Renaissance à Paris[256]. Une toile *Dancing* de 1923 est indiquée dans le catalogue au numéro 5. Elle peut correspondre au tableau *Tanz in Baden-Baden*[257]. Pour l'historien et critique d'art Yves Kobry « le public français n'avait découvert l'expressionnisme allemand que deux ans plus tôt et n'avait pas encore eu le temps d'assimiler véritablement ce mouvement esthétique si étranger à ses goûts[258] ». C'est peut-être aussi pour cela qu'Auffray ne s'engage dans une peinture expressionniste qu'après la guerre. En 1937, tous sont accrochés dans l'exposition *Entartete Kunst* (« L'art dégénéré ») organisée par les nazis et qui condamne l'art moderne. Elle se déroule à Munich de juillet à novembre 1937. La presse française fait mention de cet événement, mais les articles ne sont pas illustrés[259].

---

[250] Ar. 139.
[251] Ar. 141, Israel-Mayer, « Auffray nouvel expressionnisme », *Arts*, 26 septembre 1962.
[252] Ar. 142, Raymond Charmet, « L'expressionnisme aujourd'hui », *Arts*, 10 au 16 octobre 1962.
[253] Itzhak Goldberg, *L'Expressionnisme : une esthétique européenne*, *op. cit.,* p. 8.
[254] *Ibidem*, p. 9.
[255] Pierre Berthelot, « Les expositions », *Beaux-Arts*, 1 janvier 1931, p.7.
[256] Puis en 1932 à la Galerie Bing et en 1939 à la Galerie Alfred Poyet. *Beckmann*, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 10 septembre 2002 - 6 janvier 2003, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002, p. 394.
[257] Le site du musée ne donne pas la liste des expositions de cette œuvre.
[258] *Beckmann*, *op. cit.,* p. 100.
[259] Nous avons feuilleté plusieurs journaux d'époque mentionnant l'exposition (*Beaux-Arts*, *L'Œuvre, Arts*).

René Huyghe résume à la fois cette conjugaison de misérabilisme et d'expression forte lorsqu'il utilise les mots « d'intensité expressive »[260], notamment lorsqu'il évoque le travail de Gruber. L'historien de l'art parle d'un art « âpre et tendu », d'inquiétude, de fièvre, de violence. Violence que nous retrouvons moins chez Auffray. La matière est aussi mentionnée dans un chapitre de l'ouvrage *Les contemporains* sur l'intensité expressive : « une pâte riche et savoureuse ». Les déformations et les angoisses de certaines des figures d'Auffray sont aussi dans ce tourment.

Nous venons de montrer les rapprochements entre l'expressionnisme allemand et la nouvelle objectivité et la peinture d'Auffray. Pourtant, ces mouvements du début du XX^{e} ne sont pas ceux de son temps. C'est avec des groupes figuratifs d'après la Seconde Guerre mondiale, tels que *La Jeune peinture* ou le *Manifeste de l'homme témoin,* que d'autres liens sont possibles au travers, entre autres choses, de la notion de misérabilisme.

3. Le misérabilisme

La lecture de la revue de presse sur Auffray rend compte de la manière dont sa peinture a pu être perçue comme « misérabiliste ».

Dans le mouvement de *La Jeune Peinture* des années 1950, la figure de l'artiste Francis Gruber est importante, car il peint le drame de l'homme, sa solitude[261]. Le traitement de la souffrance humaine qu'il montre est qualifié de misérabilisme, un courant dont il est souvent considéré comme le créateur[262].

Les figures, les compositions y sont dépouillées à l'extrême. Éric Mercier précise que l'emploi du mot misérabilisme est sujet à caution, car il qualifie la peinture du début des années 1950[263]. Il est utilisé pour légitimer la filiation des artistes figuratifs de cette période avec Francis Gruber. Le peintre n'est pas mentionné par Auffray dans les documents d'archives. Elle ne revendique pas de filiation avec lui. Pourtant tous deux habitent le quartier de Montparnasse et vivent à quelques rues l'un de l'autre dès les années 1930. Gruber habite rue d'Alésia[264], première adresse connue à Paris de la peintre. Malgré le déménagement rue Gazan, elle reste proche de ce secteur. Autres liens : les deux peintres expriment, dans certaines de leurs œuvres, une vision tragique de l'être humain, avec des sentiments de tristesse, de souffrance, des émotions sombres.

Cette dénomination est aussi utilisée pour qualifier les œuvres de deux artistes figuratifs d'après-guerre, Jean Jansem et de la peintre, moins connue, Françoise Adnet[265], tous deux membres de *La Jeune Peinture*. Chez eux, comme chez Auffray, les figures sont amaigries, un sentiment de « misère » est présent sur la toile, les tons gris beige

---

[260] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.,* p. 110.
[261] Éric Mercier (dir.), *Années 50 : la jeune peinture*, Vaumarcus, ArtAcatos, 2010. Introduction du Tome 1, p. 33-47.
[262] Raymond Cogniat, *Dictionnaire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 125.
[263] Eric Mercier (dir.), *Années 50*, *op. cit.*, p. 254.
[264] Guy Vignoht, *La Jeune peinture : 1941-1961*, Paris, Ed. Terre des peintres, 1985, p. 13.
[265] Mustapha Chelbi et Louis Pauwels, *Françoise Adnet : splendeur du misérabilisme*, Tunis, Les Mureaux, Éd. Finzi, 2004, n. p.

sont dominants. Le misérabilisme d'Auffray, à la même période, est plus coloré, la matière picturale plus présente. Là encore, elle se démarque des artistes de la figuration d'après-guerre tout en gardant des liens construits par les critiques.

Le « misérabilisme » est associé aux personnages qualifiés de misérables comme l'exprime le critique Raymond Charmet en 1962 :

> « Une exposition particulière, chez Lucy Krohg en 1945, marquait sa découverte de l'expressionnisme, son goût pour les visages populaires, aux yeux torves, inquiets, menaçants, son attention à l'horreur cocasse des ivrognes, des misérables, à leurs grimaces et à leur maigreur. Tout cela la situait dans le courant du misérabilisme. »[266]

Dans *Les Annales,* Gérald Gassiot-Talbot, en 1962, la compare au misérabilisme de Bernard Buffet et Bernard Lorjou, cependant il précise que chez Auffray « le misérabilisme s'y fait plus revendicatif et plus agressif » [267]. Auffray peint la colère, l'angoisse avec des corps tendus comme sur la toile *Mourir pour vivre*[268]. Les critiques soulignent ce terme qu'ils associent à la maigreur, l'horreur, l'agressivité, mais aussi à des sujets : les ivrognes et les figures du petit peuple. Des personnages qui se retrouvent dans la peinture d'Auffray.

Allocation vin

La toile la plus représentative de cette notion de misérabilisme, chez Auffray, est *Allocation vin* (1946), tant par son sujet que par les choix de représentation[269].

Le misérabilisme est ici pris en charge par l'atmosphère de la scène et la représentation du corps même des membres de cette famille. Par exemple : la mère assise sur un petit tabouret, les seins pendants, asséchés, qui allaite un rachitique bébé à la tête disproportionnée. Elle a les yeux rougis, le regard vide. Une des enfants, une jeune fille, regarde vers sa mère. Elle parait apeurée comme un petit animal, au sol. Les personnages sont comme vidés. Il n'émane des enfants que de la tristesse et de la peur. La souffrance de ces êtres humains est visible et palpable.

Le vin, seul aliment du tableau (même la mère n'a pas de lait) est la boisson qui fait oublier, celle qui enivre. Pour signifier l'alcoolisation et ses effets, le visage du père est peint de façon floue. La pièce, telle une boite enfermant la famille, est composée de murs gris et d'un sol rouge. Pas de décoration, pas de chaleur, une simple ampoule éteinte descend du plafond. Au travers de la pièce, deux morceaux de tissu pendent sur un fil, dégoulinants. Un tel dépouillement dans la composition est caractéristique du misérabilisme.

Ce tableau, peint juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1946, est également une expression des épreuves imposées par le

---

[266] Ar. 142, Raymond Charmet, « L'expressionnisme d'aujourd'hui », *Arts*, 10 au 16 octobre 1962.
[267] Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, n° 145, novembre 1962.
[268] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 40.
[269] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 67.

conflit, telles que le manque de nourriture et la précarité. Les figures peintes portent les stigmates de la guerre, elles sont faméliques, osseuses. Le regard de la peintre sur l'humain est ici sévère, elle porte un jugement sur les parents en ajoutant cette bouteille de vin et le verre plein. Ils sont des ivrognes au centre d'une pauvre famille.

Cette ambiance lugubre se traduit chez Auffray par les choix de la gamme chromatique utilisée qui influence la palette avec des tons évoquant la guerre, la perte… comme les gris, les bruns ou les verts, voire le rouge associé symboliquement au sang. Cela correspond principalement aux tableaux peints avant 1960.

L'écriture griffée, les traits anguleux, étirés, ajoutent à cette ambiance pesante, source de malaise. Les figures amaigries, notamment le corps nu de la femme *Allocation vin*, se retrouve chez Francis Gruber. Chez les deux peintres, l'ajout de couleurs intenses, virulentes avec le rouge est présent tout comme les corps maigres.

La peinture de choses s'inscrit aussi dans cette veine misérabiliste, par des toiles très pauvres en objets évoquant par-là les privations des années de guerre. Les fonds uniformes, de couleur neutre – souvent des murs et donc des endroits clos – accentuent ce côté sinistre et triste comme *Nature morte au camembert*[270] avec une forme de solitude avec cet unique couteau, ce fromage mangé à même le papier d'emballage. Pas d'assiette, pas de verre, un simple quignon de pain et une bougie, flamme éteinte, qui symbolise seule la lumière. L'austérité et la misère de la guerre sont ici bien résumées.

C'est un ensemble d'éléments présents dans la peinture d'Auffray qui encourage à utiliser le mot « misérabiliste » pour qualifier sa production de la fin de la guerre aux années 1950. Bernard Ceysson évoque lui aussi le misérabilisme de Francis Gruber. Ses remarques correspondent pleinement à la peintre :

> « Le terme bien forcé de misérabilisme avancé par une certaine presse pour qualifier l'œuvre de Francis Gruber et celle d'artistes qui lui sont tant redevables comme Bernard Buffet ou André Minaux, essaie-t-il en vain, de "fixer", dans un courant bien artificiel, une démarche qui reste en tout point singulière. Malgré son succès médiatique, une telle appellation ne saura rendre compte de ce que furent les cruciales interrogations de l'artiste. […] Le suffixe ajouté à l'adjectif misérable laisse deviner un goût pour les images de détresse, une inclinaison à la morbidité, une propension à un réel contaminé par la déchéance. »[271]

Si nous considérons certaines des figures vertes *(Infra*, p. 204), la morbidité, la détresse ou l'aspect tourmenté qu'elles expriment peuvent correspondre à la notion de misérabilisme. La toile *Mourir pour vivre* peinte en 1945 ou 1946 ou *Anxiété* de 1947 en sont de bons exemples[272].

---

[270] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 321.

[271] *L'Écriture griffée : Antonin Artaud, Brassaï, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Fautrier*, *op. cit.*, p. 122-123.

[272] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 40 et Fig. P. 78.

Ce misérabilisme morbide avec des figures de personnages asséchés, maigres est bien sûr présent dans certains tableaux. Ce qui vaut de nombreuses fois à l'artiste des comparaisons avec Bernard Buffet alors que l'étude précise de sa peinture montre bien comment elle se démarque de son confrère. Cette comparaison est facilitée par la popularité même de Bernard Buffet, qui est une des références du grand public de la figuration d'après-guerre[273]. Elle permet au journaliste de se faire comprendre du plus grand nombre, car la médiatisation du peintre a permis de le faire connaitre plus que les autres artistes figuratifs. Cette comparaison n'est pas entièrement injustifiée, puisque des points communs entre la production de Buffet et d'Auffray sont à noter : les œuvres de l'un et l'autre montrent un graphisme incisif, nerveux, griffé, mais aussi les rouges très flamboyants. Ce sont aussi dans les bouquets que le style des deux artistes se retrouve et sur certaines thématiques dans les natures mortes comme la peinture de la raie ou des chouettes. Toutefois les personnages d'Auffray sont plus en chair, sa palette n'est pas aussi terreuse et austère.

Le misérabilisme est souvent employé pour Bernard Buffet avec les personnages émaciés et tristes. Les toiles d'Auffray sont plus humanistes, les expressions des personnages plus variées. Le travail de la matière picturale est également différent à plusieurs titres : elle est plus épaisse, plus travaillée chez Auffray dans le rendu des textures des animaux et des objets. Buffet s'attache à des rendus moins réalistes, plus épurés. Les portraits de femmes de Marie-Thérèse Auffray, à partir des années 1960, sont bien différents de ceux de Bernard Buffet. Le choix des coloris et l'utilisation des contrastes, le travail de la matière l'éloigne encore plus de ce peintre.

Auffray quitte rapidement, à la fin des années 1950, le misérabilisme pour peindre sa « comédie humaine ».

L'étude des œuvres d'Auffray appelle à la comparaison avec un autre mouvement artistique : le réalisme.

[273] Cette référence est encore fréquente aujourd'hui et reflète un problème soulevé dans cette recherche qui est le manque de connaissance du grand public des artistes figuratifs d'après-guerre. Seul Bernard Buffet est une référence connue et permet ainsi à chacun de projeter à partir de ces œuvres des connaissances sur celles d'Auffray. Ar. 124, Ar. 141, Ar. 143 (Buffet y est cité plusieurs fois) et Ar. 155.

4. Le réalisme

L'utilisation du mot réalisme est complexe comme l'écrit Bertrand Tillier en citant Jean Clair : « le mot " réalisme " est vague et insatisfaisant, signifiant peu et mal »[274]. Ce qualificatif est présent dans les écrits des critiques sur Auffray[275].

Notre analyse se confronte à la complexité du mot réalisme en art. Il fait à la fois référence à un courant artistique du XIX^e^ siècle, mais aussi à un mouvement du XX^e^ avec des œuvres qui renvoient au réalisme social que rejette Auffray et à un souci de peindre les détails de la réalité. Auffray est liée à ces trois temps de la notion de réalisme.

Il est vrai que la peintre observe la réalité et en donne un compte rendu peint et, à l'occasion, écrit. Elle exprime à la fois son regard dur, sombre sur le monde et l'humanité. Tout est soigneusement observé et elle n'épargne pas ses modèles. Il en est de même pour les objets et les animaux morts.

La peintre cherche à représenter la réalité d'un quotidien.

Jean Cassou dans *Panorama des arts plastiques* en 1960 accorde un chapitre à la tradition réaliste. Il écrit :

> « mais on peut concevoir des artistes chez qui ce sentiment de la vie se manifeste de façon plus modérée et plus prudente et à travers des complexités, des réticences et des interrogations. Ceux-ci, moins démoniaques de tempérament, moins possédés de leur fatalité, moins sujet à la spéculation impérative et absorbante, il se peut que l'autre perspective des choses de l'art leur convienne, à savoir celle de l'observation et non de l'expérimentation, la perspective dans laquelle les choses de l'art se produisent sous un aspect établi et configuré. Elles n'y sont plus en devenir, mais y constituent un âge et un état. L'artiste, dès lors, n'est plus ce type d'homme qui modifie, mais ce type d'homme qui fait son métier et exerce son art. Dans une telle perspective statique, il pense tout simplement qu'il peint *comme* on peint dans ce moment. Ce qui, par un léger glissement, en arrive à : *comme* on a toujours peint. Je souligne ce *comme*, exclusif de toute initiative et, au contraire, significatif d'implicite quiétude. »[276]

C'est probablement le sens du détail et de l'observation d'Auffray, qui lui valent le qualificatif de « réalisme » pour certaines de ses toiles. La notion de « comme on a toujours peint » sous-entend dans le figuratif et sur un chevalet. Lien que nous retrouvons dans le réalisme évoqué par Jean Cassou.

---

[274] Jean Clair, *Les Réalismes, entre révolution et réaction (1919-1939)*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1980 dans Bertrand Tillier, « L'invention française du réalisme », *Faire l'histoire de l'art en France, 1890-1950 : pratiques, écritures, enjeux*, Paris, INHA / Presses universitaires de Strasbourg, 2023, p. 315.

[275] Ar. 95, Ar. 101, Ar. 142, Ar. 149.

[276] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques*, *op. cit.,* p. 640-641.

a. Le réalisme d'Auffray : à l'exemple de Courbet

La figure phare du réalisme reste Gustave Courbet. Plusieurs des toiles d'Auffray ont des résonances avec certaines des peintures de son prédécesseur du XIX^e^ siècle comme *La Truite* ou de façon plus diffuse, car au style très différent, *Le Sommeil.*

Courbet est le peintre du quotidien du peuple, avec sa toile *Un enterrement à Ornans* il met en avant les figures de son village. Il donne un autre titre à sa toile lors de son exposition : *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, ce qui indique l'intérêt qu'il porte aux personnages peints dans ce tableau. Il représente un sujet banal dans un grand format (315 x 668 cm), caractéristique de la peinture d'histoire ou religieuse. Mais surtout ses personnages sont peints avec leur laideur, leur trivialité. Sur ce même tableau se côtoient le clergé, un maire… des hommes et des femmes de différentes conditions sociales. Précisément, nous identifions une volonté similaire chez Auffray, celle de peindre les figures de son quotidien sans chercher à les idéaliser (à la différence de Courbet qui lui ne cherche pas à enlaidir), dans ce qu'elle va nommer les figures de sa « comédie humaine » elle cherche plutôt à les enlaidir (*Infra*, p. 117).

Nous attirons l'attention sur le fait que le motif de l'enterrement est aussi représenté dans l'œuvre d'Auffray. Toutefois, contrairement à Courbet, elle ne représente pas la cérémonie, le temps au cimetière. Elle figure les personnages qui se déplacent pour assister à la cérémonie.

Des toiles plus anciennes de Gustave Courbet, *La Vague*[277] et *La Mer orageuse*[278], correspondent un peu plus aux tableaux des ports de pêche d'Auffray. La gamme chromatique est proche, la présence des barques est peinte par les deux artistes, mais l'œuvre de Courbet est plus axée sur la peinture de la mer et de la vague en particulier qui donne une force particulière à ces toiles. La violence de la tempête et les forces naturelles ne sont pas rendues par Auffray. Nous y verrons aussi des thématiques communes comme les baigneuses.

Le sujet des truites est commun aux deux peintres (Ill. 18). Pourtant, même si le poisson est le sujet central des deux toiles que nous reproduisons ici, celle d'Auffray est morte, sur une table de cuisine, alors que celle de Courbet vit ses dernières minutes hors de l'eau.

[277] Gustave Courbet, *La Vague*, 1869, huile sur toile 71,5 × 116,8 cm, musée d'Art moderne du Havre.
[278] Gustave Courbet, *La Mer orageuse*, 1870, huile sur toile 116,5 × 160 cm, musée d'Orsay.





Illustration 18: En haut, Gustave Courbet, *La Truite,* 1873, huile sur toile, 65,5 × 98,5 cm, musée d'Orsay, Paris. © musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. Marie-Thérèse Auffray, *La Truite*, 1962, Vol 2, cat. rais., Fig. P. 382. © DR.

L'analyse faite de l'œuvre par un conservateur ou une conservatrice du musée d'Orsay, où elle est conservée, indique un lien dramatique avec la vie du peintre. L'aspect dramatique n'est pas prégnant dans les deux tableaux, mais il l'est dans les deux histoires de vie des artistes. Les animaux morts chez Auffray sont à la fois dans la lignée de la tradition (ici des maîtres hollandais du XVIII^{e} siècle qui peignent des retours de pêches) et font aussi écho à la Seconde Guerre mondiale (*Infra*, p. 215).

D'autres sujets sont communs aux deux artistes, pourtant les choix de composition et du style sont très différents.

Un sujet se démarque et questionne : le couple de femmes. *Le Sommeil* de Courbet et *L'Amour* d'Auffray (Ill.19) présentent deux femmes enlacées. Chez Courbet elles sont nues, chez Auffray, la transparence du vêtement laisse apparaitre leur nudité[279].

La composition, avec les corps imbriqués et enlacés, est différente, mais la sensualité et l'érotisme sont bien présents. Un couple est

[279] Composition reprise par Bernard Buffet dans sa toile *Le Sommeil d'après Courbet* de 1955. Autre sujet commun aux deux figuratifs d'après-guerre.

endormi, alors que l'autre se regarde. Chez Courbet les chevelures sont différentes, la couleur des carnations également ce qui fait se différencier les deux femmes. Auffray fait le choix de représenter deux femmes presque identiques, comme en miroir, leur langage corporel le confirme.





Illustration 19: En haut, Gustave Courbet, *Le Sommeil,* 1866, huile sur toile, 135 × 200, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski ; Marie-Thérèse Auffray, *L'Amour ou Les Deux amies,* 1961, Vol 2, cat. rais., Fig. P. 351. © DR.

Dans le cas des deux femmes d'Auffray, si nous nous attachons à un réalisme qui sous-entendrait une représentation précise de la réalité, nous voyons que ce n'est pas le cas dans le corps de ces deux femmes, qui n'est pas celui de la réalité : l'anatomie des corps, avec ces bras très longs, un enlacement complexe, presque impossible. Il n'est donc pas question ici de représenter la réalité *stricto sensu,* mais une

représentation d'un couple dans l'intimité du quotidien. Et c'est cela que peint Courbet aussi.

Les liens entre les deux tableaux sont ténus si ce n'est par le sujet. Toutefois, ce thème de deux femmes enlacées est suffisamment rare pour que le lien soit indiqué. La comparaison des sujets est-elle suffisante pour établir un lien entre les deux artistes ? Auffray ne mentionne jamais Courbet dans ses écrits. Il ne semble pas être une référence pour elle.

Peut-être Auffray a-t-elle vu deux expositions parisiennes qui présentaient des toiles de Courbet. La première en 1934 et 1935 : *Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle* conçue par Paul Jamot et Charles Sterling[280]. Dans sa préface du catalogue Les peintres de la réalité, Jamot précise :

> « Un courant de réalité circule à travers toute l'histoire de la peinture française […]. C'est lui qui empêche les imaginatifs et les poètes de se perdre dans l'abstraction […] il répand une poésie subtile de l'art simple et franc des Le Nain, des Chardin, des Corot, des Courbet […]. »[281]

La seconde exposition de Courbet à Paris est monographique. L'exposition *Gustave Courbet* se déroule du 12 janvier au 28 février 1955 au Petit Palais de la ville de Paris. Si Auffray ne l'a pas vue, elle a peut-être lu le catalogue d'exposition dans lequel figure *Le Sommeil* et *La Truite*[282].

Ces rapprochements peuvent questionner puisque le style d'Auffray, ces caractéristiques picturales, sont très différentes de celles de Courbet, mais à ce réalisme, il ne faut pas oublier l'utilisation du mot réalisme en opposition à l'abstraction. Les critiques d'art ont recours parfois à ce mot pour parler d'une opposition à l'abstraction au lieu d'utiliser le terme de « figuratif ».

b. Le réalisme dans les années 1950-1960

Le mot « réalisme » est également réutilisé dans les années 1950-1960 à la fois dans la presse pour qualifier quelques éléments de l'œuvre d'Auffray et dans un de ses écrits[283]. Jean Cassou l'utilise aussi lorsqu'il parle des peintres figuratifs d'après-guerre.

---

[280] Exposition au musée de l'Orangerie, à Paris, de novembre 1934 à mars 1935.
[281] Paul Jamot, *Les Peintres de la réalité*, catalogue d'exposition, Paris, musées nationaux, 1934 dans Bertrand Tillier, « L'invention française du réalisme », *op. cit.*, p. 319.
[282] Exposition *Gustave Courbet*, 12 janvier - 28 février 1955, Petit Palais, Paris. *Le Sommeil* est reproduit Pl. 51 du catalogue ; *La Truite*, Pl. 69.
[283] Ar. 142, Raymond Charmet, « L'expressionnisme d'aujourd'hui », journal *Arts* du 10 au 16 octobre 1962 ; Ar. 149, Michel Ragon « Figuratifs », pas de titre de journal, 27 septembre 1962 ; Ar. 10, Marie-Thérèse Auffray, *La Bêtise en peinture*, 1951. La mention « réalisme » dans ce texte ne renvoie pas à son travail.

C'est la presse qui attribue le mot de réalisme à la peinture d'Auffray. Cela débute dès les premières expositions parisiennes avec le journal *Ici Paris* en 1945 : « Certaines scènes d'étable montrent des dons de réalisme et de sincérité qui renferment les meilleures promesses »[284]. Le réalisme est qualifié de don comme une compétence particulière à pouvoir rendre la réalité. Le réalisme d'Auffray est à rapprocher de son sens de l'observation, de précision, et de sa transcription par le souci du détail dans la peinture.

La notion de réalité est ici peut-être à opposer à celle de l'abstraction. Il ne faudrait pas oublier qu'à cette période l'abstraction est fortement présente. Selon nous, les journalistes confondent parfois figuratif et réalisme. Comme nous venons de le voir, ce réalisme est aussi lié aux peintres figuratifs d'après-guerre.

Dès 1945, un journaliste dans *Les Lettres françaises* lui reproche ce réalisme. Il conclut avec cette phrase « sa peinture se développera en se libérant davantage de la réalité immédiate »[285]. Qu'entend-il par « réalité immédiate » ? Une simple approche du motif sans sentiment ou ressenti de la peintre, puisque les peintures exposées chez Lucy Krogh sont essentiellement des paysages, des marines ou des animaux de la ferme ? À moins qu'il ne soit question que de forme, c'est-à-dire des contours et d'un dessin trop précis. Pour nous, ce sont les deux reproches qui sont possibles si nous étudions le catalogue raisonné des œuvres présentées chez Lucy Krogh.

En 1962, le critique d'art Michel Ragon, lors de sa visite de l'exposition *Rétrospective*, écrit dans son article « Figuratif. Auffray »[286] : « Images lucides et cruelles de la société ; peinture aiguë d'un réalisme presque caricatural ». Son réalisme est associé à la notion de caricatural. En associant réalisme et caricatural, l'auteur crée presque une ambiguïté puisque pour rendre la caricature Auffray déforme, transforme certaines parties des visages, s'éloignant d'un réalisme proche de la photographie. Chez Auffray le réalisme évoqué vient d'un rapprochement à la réalité des sentiments, d'expressions qui évoquent les personnages peints, plus qu'à un réalisme physique. Michel Ragon utilise la notion de « réalisme caricatural » pour indiquer qu'Auffray force le trait du réalisme.

Le réalisme social

Dans son texte *La Bêtise en peinture*, Marie-Thérèse Auffray écrit sur cette notion de « réalisme ». Le texte fait référence au scandale du Salon d'Automne de 1951[287]. La police fait décrocher des tableaux « réalistes ». Il est clair qu'elle ne soutient pas cette peinture et qu'elle n'associe pas son travail à celui du « nouveau réalisme français » :

> « Pourquoi s'attaquer à ces basses platitudes des peintres du prix Staline. Ça ne dérangeait personne au contraire, il était mieux de laisser le « nouveau réalisme français » politico

[284] Ar. 95, *Ici Paris*, 20 au 27 juin 1945.
[285] Ar. 101, *Les Lettres françaises*, 14 juillet 1945.
[286] Ar. 149, Michel Ragon « Figuratifs », pas de titre de journal, 27 septembre 1962.
[287] Ar. 217 et Ar. 218.

> plastique sombrer dans le ridicule de ses œuvres, que d'être obligé de défendre cette atteinte à la liberté de tous. »[288]

Le réalisme évoqué par Auffray est celui du courant de peinture du réalisme social. Ce style se retrouve chez certains artistes de *La Jeune peinture* dont André Fougeron qui en est le chef de file ; lequel Fougeron s'inspire directement de Courbet[289].

Le *réalisme socialiste* ou *Nouveau réalisme* met l'accent sur le contenu social[290]. Auffray fustige ici cette ramification du réalisme plus que le « réalisme » lui-même.

Jean Cassou évoque lui la notion de réalisme pour les artistes figuratifs d'après la Seconde Guerre mondiale. Il écrit en 1960 :

> « Nul doute qu'il ne faille aussi considérer, dans cette permanence du classicisme français, un courant toujours vivace, celui du Réalisme proprement dit, expressément déclaré, affirmé, revendiqué, en quelque sorte héritier du Naturalisme de combat. Il apparaît chez quelques très jeunes peintres, surgis dans les années qui ont suivi la Libération […] et pour qui le Réalisme s'accompagne d'idées sociales, sans pour autant faire de leurs tableaux des manifestes politiques. Ils trouvent assez de ressources dans la grande tradition artistique française pour ne pas se croire obligés d'imposer à leur art la moindre affectation, ni d'imaginer que la bonne peinture soit inconciliable avec la liberté. Leur peinture, donc, est tout naturellement saine, robuste et authentique ; elle prétend être de la peinture, ce qui ne la dispense ni d'être vraie, ni d'être humaine. Il y a chez ce groupe d'artistes un souffle indéniablement vigoureux et qui leur inspire de grandes pages amères, cruelles, émouvantes. »[291]

Dans cet extrait, Jean Cassou évoque des artistes qui se réclament de la « tradition artistique française » ou de la « bonne peinture ». La liberté est très présente, les idées sociales également. L'humain est précisé ainsi que les liens avec la période difficile que ces artistes viennent de vivre. Tout cela concourt à ce que les critiques associent Auffray au réalisme.

La complexité du mot « réalisme » pour qualifier Auffray se retrouve aussi dans les notions de misérabilisme et d'« expressionnisme » que les journalistes et critiques accolent facilement à sa peinture dans leurs articles. Pour nous, Auffray est tout cela, misérabiliste, expressionniste, réaliste mais à sa façon. Elle est difficilement classable. Aucun de ses écrits n'indique qu'elle ait critiqué le fait que les journalistes l'associent tant au misérabilisme,

---

[288] Ar. 10, novembre 1951. Dernière version.
[289] André Fougeron et Bernard Ceysson, *André Fougeron, 1913-1998 : à l'exemple de Courbet, 1913-1998*, Paris, Somogy, 2005.
[290] Francis Parent et Raymond Perrot, *Le Salon de la jeune peinture : une histoire 1950-1983*, [1983], Arcueil, Éditions Patou, 2016, p. 6.
[291] Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, *op. cit.,* p. 648.

expressionnisme ou réalisme (qu'elle critique pour le réalisme social). Elle n'entre pas dans une unique catégorie, elles se les approprie toutes et retravaille ses peintures par leur prisme. Auffray est misérabiliste si nous considérons sa peinture juste après la Seconde Guerre mondiale, elle est expressionniste dans ses figures vertes, dans les sentiments forts qu'elle fait exprimer à ses figures, mais elle est aussi réaliste quand elle s'attache à peindre les figures et les moments de vie de son village et en empruntant à Courbet quelques-uns de ses sujets. Dire qu'Auffray relèverait d'un seul de ces mouvements est une erreur, dire qu'elle a construit sa peinture en puisant dans les grandes idées de ces mouvements est plus juste.

Il en est de même pour ses liens avec les peintres figuratifs d'après-guerre.

5. L'indépendance et le rapprochement des groupes figuratifs

Marie-Thérèse Auffray, après la Libération, va développer sa peinture en quittant son travail dans l'illustration et en exposant pour la première fois. Son travail se rapproche des groupes de peintres figuratifs.

a. La peinture figurative après 1945

L'histoire de l'art après la Seconde Guerre mondiale se concentre essentiellement sur l'abstraction (abstraction lyrique…), sur des groupes qui ont inventé un nouveau langage (groupe CoBrA) ou des artistes comme Jean Dubuffet ou Jean Fautrier qui ont repensé la matière. Les supports sont aussi reconsidérés avec Alberto Burri, Manuel Rivera qui travaille le fil de fer, Jacques Villeglé et ses affiches lacérées. La liste peut être longue. Pourtant, à côté de ces artistes, la peinture figurative, peu étudiée, persiste. C'est ce chemin que choisit Auffray.

- La Nouvelle École de Paris

Les groupes figuratifs sont souvent intégrés sous le groupe de la « Nouvelle École de Paris ». Julie Verlaine explique :

> « Les essais, les catalogues et les chroniques artistiques publiés à Paris dans les années 1950 emploient généreusement l'expression de "Nouvelle École de Paris", pour désigner collectivement les artistes et pour qualifier leurs œuvres. Les historiens de l'art ont souligné les nombreux travers de cette expression : elle est à la fois insuffisante et globalisante, imparfaite et artificielle, source de confusions et de manipulations. » [292]

[292] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2012, p. 369.

Ces propos de Julie Verlaine renvoient, entre autres, aux écrits de Bernard Dorival[293] ou Natalie Adamson[294] qui présentent bien la complexité de cette dénomination.

> « L'usage critique de l'expression "École de Paris" sert d'abord à la célébration rétrospective du bouillonnement créatif qu'a connu la capitale dans la première moitié du siècle. Non sans nostalgie, elle évoque pêle-mêle Montmartre et Montparnasse, le Bateau lavoir et la Ruche, Bonnard, Picasso, Matisse et Léger. »[295]

Ce « bouillonnement créatif », présent dans les années 1920, résonne chez Auffray (*Infra*, p. 174, 296). Elle le vit dans son art, avec un décalage de trente ans, dans les années 1950. À cette période le vocable « École de Paris » réapparait dans le milieu artistique pour qualifier la Nouvelle École de Paris :

> « Si la création parisienne des années 1950 est en effet évaluée à l'aune du passé, la valeur référentielle de l'expression "École de Paris" se transforme peu à peu, en prenant ses distances avec les maîtres d'avant-guerre. »[296]

En 1954, la puissante Galerie Charpentier accorde à cette *École de Paris* une exposition[297]. Raymond Nacenta, propriétaire de la galerie, organise chaque année jusqu'en 1963 une exposition bilan qui porte le titre de L'École de Paris[298]. Certains documents révèlent que Marie-Thérèse Auffray connait cette galerie[299]. Pourtant, elle n'expose pas auprès de ce groupe à Charpentier, mais participe au prix Greenshields, qui se déroule dans ce lieu, en 1957. Cela indique qu'elle se place dans des lieux communs aux artistes des groupes de la figuration d'après-guerre et donc qu'elle les connait puisqu'elle expose parfois à leur côté. L'absence de liens avérés ne signifie pas qu'Auffray ne les connaissait pas[300]. Leur style est proche.

Pour se repérer dans les différents groupes et les appellations alors que tous ces artistes de la figuration d'après-guerre sont dans une recherche commune de la représentation de l'homme, Georges Limbour résume dans *L'Œil* en octobre 1957 :

---

[293] Daniel Abadie et Centre Georges Pompidou (dir.), *Les Années 50*, *op. cit.*, p. 52-55.
[294] Adamson Natalie, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham (GB), Ashgate, 2009.
[295] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.*, p. 389.
[296] *Ibidem*, p. 389.
[297] Galerie qualifiée de « puissante » par Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XXe siècle », 1993, p. 148.
[298] *Paris 1937-Paris 1957 : arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 28 mai - 2 novembre 1981, [Nouv. éd.], Paris, Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1992, p. 381.
[299] *Gazette d'Échauffour*, n° 6, *À la Galerie Charpentier* et Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61 et annexe 24.
[300] Nous n'avons trouvé aucun échange entre Auffray et des artistes de la peinture figurative d'après-guerre. Nous ne savons donc pas quel est le degré de connaissance d'Auffray de ces artistes, mis à part qu'ils ont exposé ensemble (à la Galerie Charpentier mais aussi dans certains Salons des Indépendants).

> « L'École de Paris, c'est donc avant tout, un centre de passion, un climat, plus ou moins fiévreux ou exalté, de recherches, d'inspiration, de suggestions et d'échanges d'idées ; un foyer d'ardeur et d'émulation. Cette grandeur est entretenue par la multitude et la diversité des galeries, grandes ou petites […]. »[301]

La notion de *Nouvelle École de Paris* est, comme le soulignent les historiens de l'art mentionnés jusque-là, confuse, c'est pourquoi nous avons préféré être plus précise et analyser l'œuvre d'Auffray au regard de deux groupes (dont parfois les artistes se recoupent) que sont *La Jeune peinture* et les membres du groupe du *Manifeste de l'homme témoin*.

Si Auffray n'a appartenu à aucun de ces groupes artistiques, son travail s'en rapproche. Elle ne peint pas avec eux, mais ces artistes figuratifs d'après-guerre présentent des idées communes. Ils partagent parfois aussi quelques cimaises notamment dans les Salons.

- Le lien fort avec la Seconde Guerre mondiale

Ces artistes n'ont pas tous le même vécu de la Seconde Guerre mondiale. Par exemple, André Fougeron plus âgé, fera partie de la Résistance en transformant son atelier en imprimerie clandestine. Les membres du *Manifeste de l'homme témoin* dont Bernard Buffet, Bernard Lorjou, André Minaux, Yvonne Mottet et Michel Thompson sont pour certains plus jeunes qu'Auffray. Cette différence d'âge explique peut-être la non-appartenance de la peintre à ces groupes.

Ils ont tous pour intention de témoigner de leur temps et de mettre l'homme au centre de leur question. Les mêmes préoccupations se ressentent dans la peinture de Marie-Thérèse Auffray, même si elle garde son indépendance face à ces groupes figuratifs. C'est ce que résume Pierre Francastel en 1946 :

> « Ce qui m'intéresse dans les essais de la jeune peinture c'est leur variété […]. Si quelqu'un cherche en regardant leurs œuvres à les ramener à l'unité, il n'y parviendra pas […] voir un groupe d'artistes explorer, chacun à sa manière, les voies tracées par le travail des générations précédentes. »[302]

Auffray propose une peinture qui la rattache, puisque figurative, à ces deux groupes que sont *La Jeune Peinture* et le *Manifeste de l'homme témoin*, mais Pierre Francastel le souligne bien dans ce passage, il n'y a pas unité de style entre eux. Auffray a son propre style. Notre analyse explicite également les liens de la peinture d'Auffray avec les générations précédentes, fait que signale le critique d'art.

---

[301] Raymond Nacenta, *École de Paris. Son histoire. Son époque*, Paris, Éditions Seghers, 1960, p. 54.
[302] Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture : l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946. p. 25.

b. Le groupe de *La Jeune Peinture*

Les idées développées par *La Jeune Peinture* ont déjà été en partie exprimées avant la guerre en 1935 dans *Le Manifeste* du groupe des *Forces Nouvelles*[303]. Les membres du groupe demandent un retour au métier et au dessin. Le sujet, surtout l'humain, domine les recherches.

A partir des années 1940, Marie-Thérèse Auffray développe de façon exponentielle les portraits peints, ce qui indique un fort intérêt de la peintre pour le sujet humain[304].

Ces prémices des idées des *Forces Nouvelle*s chez *La Jeune Peinture* comme chez Auffray se retrouvent plastiquement dans un style réaliste dépouillé, visible dans l'œuvre de Robert Humblot, un des membres fondateurs du groupe, avec des formes nettes sur des fonds unis.

Sarah Wilson précise que le groupe *La Jeune Peinture* exprime une communauté de pensée, de pratique et d'aspiration dans les années 1950 et 1960[305]. Toutefois, malgré l'individualisme de Marie-Thérèse Auffray, nous trouvons plusieurs similitudes avec les réflexions et la peinture de ces groupes figuratifs, comme :

- des lieux de vie et d'exposition
- les thèmes similaires et la place du dessin
- l'interprétation des maîtres anciens
- le cheminement autodidacte[306]

- #### Des lieux communs de vie et d'expositions

Les artistes de *La Jeune Peinture* s'installent également dans les lieux de vie que fréquente Auffray puisqu'ils habitent le quartier de Montparnasse, là où la peintre a toujours son atelier dans les années 1950 et 1960.

Auffray et les artistes du mouvement de *La Jeune Peinture* exposent parfois dans les mêmes lieux. Par exemple, les peintres de *La Jeune Peinture* participent à de nombreux prix comme le prix Drouant-David. Auffray expose le 25 mai 1945 à la galerie Drouant-David où, d'après les indications manuscrites de la peintre, la toile *La Maison du Bourrelier* est envoyée.

Si les archives d'Auffray indiquent très peu de liens avec ses homologues peintres, celle-ci conserve, toutefois, un catalogue d'une exposition d'Yvonne Mottet[307]. L'ouvrage traite de l'exposition monographique de mai et juin 1959 à Paris où Mottet présente des dessins et des peintures. Le catalogue est illustré de reproductions d'œuvres et de photographies en noir et blanc.

---

[303] Guy Vignoht, *La Jeune Peinture 1941-1961*, *op. cit.*, p. 10.
[304] Par exemple Auffray peint entre 1930 et 1944 trois portraits alors qu'elle réalise, seulement pour les années 1945 et 1949, déjà vingt-trois portraits.
[305] Sarah Wilson, « La Jeune peinture nous appelle… », *Les Insoumis de l'art moderne : la Jeune peinture, Paris 1948-1958*, Flassans-sur-Issole, Un certain regard, 2009, p. 7.
[306] *Ibidem*, p. 41.
[307] Ar. 313.

Les artistes ont aussi parfois des parcours similaires. C'est le cas de Jean Jansem, membre de *La Jeune Peinture* qui travaille avant la guerre dans l'illustration. Comme Auffray, il peint en grands formats des personnages du peuple, notamment du lieu où il vit[308]. Il va participer au prix Antral qu'il remportera en 1953. Un article de presse est conservé dans les archives d'Auffray et mentionne le prix Antral[309].

Auffray fréquente les mêmes quartiers, les mêmes galeries et travaille l'art figuratif autour du portrait et des peintures de choses comme les membres de *La Jeune Peinture* ou du *Manifeste de l'homme témoin.* Elle présente aussi des liens par le style de sa peinture.

La peintre n'appartient pas directement à ce groupe, elle n'est pas dans les réseaux proches, mais des rapprochements picturaux au même moment avec eux sont existants, comme la place du trait, les sujets peints ou le rapport aux ainés.

- Des recherches communes

Les peintres figuratifs d'après-guerre travaillent les mêmes thèmes que ceux présents dans la peinture de Marie-Thérèse Auffray, en premier lieu des portraits, des peintures animalières et des peintures de choses. Des sujets comme : les poulets morts, la raie, les lapins écorchés ou le crâne de mouton sont communs[310].

La place du dessin

Pierre Francastel dans *Nouveau dessin, nouvelle peinture*[311] se questionne sur la technique et le style des artistes durant la guerre et jusqu'en 1946. Il analyse la question de la place du dessin et de leur technique. Il explique :

> « Je ne prétends pas que toutes les œuvres qui seront louées dans cet ouvrage aient une égale qualité ni qu'elles représentent des essais dignes d'une admiration éternelle. Mais je suis convaincu, dans l'ensemble, de la valeur absolue des œuvres produites récemment par l'École de Paris. »[312]

L'auteur reprend deux notions précédemment explicitées, celle de « l'éternel » et celle de « l'École de Paris »[313]. L'historien et critique d'art précise :

> « Cependant il apparaît qu'il existe une nuance précise entre les derniers venus et leurs aînés en ce qui concerne l'idéal comme la technique. Il est manifeste qu'ils accordent plus de place dans leur art à la représentation des objets sous une forme sinon

[308] Issy-les-Moulineaux pour Jean Jansem, Échauffour et Paris pour Marie-Thérèse Auffray.
[309] Ar. 197 et Ar. 199.
[310] Annexe 9 : tableau comparatif des peintures de choses de 1945-1960.
[311] Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture : L'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.
[312] *Ibidem*, p. 17.
[313] Pierre Francastel s'attache à expliciter son propos avec, entre autres, trois artistes de la figuration : André Fougeron, Maurice Estève et Léon Gischia.

> classique, plus exactement concrète et qu'ils s'inspirent d'un point de vue plus statique, moins fugitif. Ils réintroduisent dans leur métier plus de détail et plus de matière. De toute façon, ils s'efforcent de conserver les enseignements de leurs ainés tout en se rapprochant du réel. »[314]

Dans cet extrait, Pierre Francastel reprend des notions de l'œuvre d'Auffray : le retour à des formes « concrète » c'est-à-dire au dessin, la place du détail et de la matière. Du point de vue de la technique, Marie-Thérèse Auffray rejoint ces artistes par le travail de la « matière abondante domptée par un dessin fort qui y véhicule la vie »[315]. La peintre s'inscrit pleinement dans ce constat de l'auteur au moment où elle quitte son travail dans les arts appliqués pour devenir peintre. Il mentionne aussi les « ainés », le rapport entre les générations d'artistes appelant à présent une analyse plus précise.

- Un rapport aux ainés

L'intérêt pour les maitres anciens se ressent dans l'analyse de sa peinture animalière et de choses particulièrement.

La Jeune Peinture a pour volonté de perpétuer une tradition qui est inscrite dans les maîtres du Louvre (avec des artistes comme Chardin, Goya, Delacroix…), redécouverts. Les photographies d'Auffray la montrent dans cette position du peintre classique derrière son chevalet, dans la pratique même de l'atelier.

> « Les artistes ont souscrit inconditionnellement à la mystique de l'atelier avec son chevalet, sa multiplication de châssis vides, ses pots de peinture bourrés de pinceaux, et simultanément aux traditions du portrait, du nu, du paysage — les quais de Paris, les banlieues —, et surtout aux natures mortes. »[316]

Associer Auffray aux figuratifs d'après-guerre c'est aussi l'associer à un héritage de la peinture française comme l'indiquent les liens qui sont faits entre des peintres plus anciens (Nous verrons les similitudes avec Chardin, Goya. *Infra*, p. 140-157). La période d'après-guerre a besoin « de cette certitude qu'il y avait une France immuable aux valeurs éternelles qui n'avaient point péri dans la défaite »[317].

- Un suivi timide de la presse

Auffray obtient un petit soutien des journalistes et critiques malgré son cheminement autodidacte. Ce sont les mêmes journaux qui défendent particulièrement le mouvement de *La Jeune Peinture* (à travers le journal *Arts*, mais aussi *Les Lettres françaises*, *Le Figaro*, *Le Monde*, *L'Amateur d'art*) et qui publient des articles sur Auffray. Ces

[314] Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture : L'École de Paris*, *op. cit.*, p. 170.
[315] Pierre Basset et Florence Condamine, *Les Insoumis de l'art moderne*, *op. cit.*, p.16.
[316] *Ibidem*, p. 8.
[317] *L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953*, *op. cit.*, p. 40.

journaux sont aussi ceux présents dans les archives de la peintre[318]. Dans ces articles sur la peinture d'Auffray, il n'est jamais fait référence à *La Jeune Peinture* directement, excepté pour comparer la peintre avec Bernard Buffet (*Infra*, p. 369).

Auffray présente également des similitudes avec le groupe du *Manifeste de l'homme témoin.*

c. Le Manifeste de l'homme témoin

Les idées du *Manifeste de l'homme témoin* écrit par Jean Bouret peuvent trouver des résonances dans la façon de penser la peinture de Marie-Thérèse Auffray[319]. Certains des artistes de *La Jeune Peinture* adhèrent aux idées du groupe du *Manifeste de l'homme témoin*[320]. À la différence qu'Auffray a déjà atteint une forme d'expérience d'artiste puisqu'elle est âgée de 35 ans au moment de la parution du manifeste. Le travail très individuel d'Auffray, l'écart générationnel et géographique (Auffray habite ces années-là en partie en Normandie) expliquent vraisemblablement la non-appartenance à ce groupe malgré des idées communes.

L'humain, l'humanité sont au centre de leurs recherches. Pour cela ils peignent la quotidienneté humaine exactement comme le montre une grande partie des tableaux de Marie-Thérèse Auffray.

Les membres du *Manifeste de l'homme témoin* protestent contre l'art abstrait jugé superficiel, car incapables d'avoir force de témoignage[321], autant d'idées partagées par la peintre. À partir de 1958, à la suite du discours d'André Malraux[322] : « l'abstraction triomphe alors au détriment d'une figuration assimilée à un réalisme passéiste. *La Jeune Peinture*, confinée à l'hexagone, privé de cimaises, disparait de la scène artistique. » [323] Si Malraux indique une disparition de la peinture figurative, ce n'est pas le cas pour Auffray (et pour d'autres comme Jean Couty, André Minaux et d'autres qui persistent dans la figuration). La peintre ne disparait pas, puisqu'elle présente sa dernière grande exposition monographique en 1962 même si la galerie du Colisée n'est pas de premier ordre. Les années suivantes sont encore très productives, cependant il y a peu d'expositions.

Marie-Thérèse Auffray développe sa peinture et s'affirme peintre dans un Paris où la création est importante et riche après la guerre. Une forme d'émulation, de vitalité et d'envie de créer naît après la période plus que difficile que les peintres viennent de vivre. En faisant le choix de la figuration, elle se rapproche de ces deux groupes que sont *La Jeune Peinture* et les artistes du *Manifeste de l'homme témoin*. Ces rapprochements picturaux sont possibles, car après la guerre ce sont les seuls à persévérer dans la figuration comme le rappelle Michel Ragon :

---

[318] Volume 3, Archives, documents liés aux expositions, p. 470-475.
[319] *Le Manifeste de l'homme témoin* est à la fois un texte (un manifeste sur les idées du critique Jean Bouret et du peintre Bernard Lorjou) et une exposition. Le premier manifeste est écrit en 1948. La première exposition a lieu la même année.
[320] comme Bernard Lorjou, Yvonne Mottet, Simone Dat, mais aussi Paul Rebeyrolle.
[321] Éric Mercier (dir.), *Années 50 : La jeune peinture*, *op. cit.*, p. 56.
[322] Discours d'André Malraux alors ministre de la Culture.
[323] Pierre Basset et Florence Condamine, *Les Insoumis de l'art moderne, op., cit.* p. 48

> « Le misérabilisme de Bernard Buffet n'est plus qu'un souvenir anecdotique. Le réalisme socialiste n'apparaît plus que comme un goût douteux. Le Salon des Peintres Témoins de leur temps fait sourire. Et pourtant, dans les années 1945-1953, la figuration, c'était seulement cela. Exclusivement. »[324]

Des liens d'époque, de lieu de création et même stylistique existent entre la peintre et les membres de *La Jeune Peinture* et de la seconde École de Paris même si aucun document n'atteste d'expositions communes ou d'échanges écrits. Plusieurs facteurs font qu'elle ne montre pas une filiation plus claire : la peintre habite entre Paris et la province, elle est plus âgée que les membres du groupe, et surtout d'un caractère fort, il nous semble difficile de l'imaginer dans un groupe.

Dans ce paragraphe qui introduit « l'éternel » d'Auffray, nous avons cherché à montrer comment la peintre, inconnue de beaucoup, s'inscrit à la fois dans un style : écriture griffée, travail de la matière, des fonds, et dans une époque avec la peinture figurative d'après-guerre. Pour la référencer, les journalistes et critiques lui associent des mouvements comme le misérabilisme, l'expressionnisme ou le réalisme.

Ce qui différencie Auffray des autres artistes figuratifs à partir de 1945 et qui fait « l'éternel » de la peintre, ce pourquoi nous la retenons, ce sont, entre autres, ses portraits caricaturaux et son regard sur le quotidien.

[324] *L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953*, *op. cit.*, p. 19.

Auffray accorde une place importante à la figure humaine comme beaucoup de peintres figuratifs après la Seconde Guerre mondiale. Elle a la particularité d'avoir un style très caricatural que nous ne retrouvons presque que chez elle à cette période. Elle décide de désigner cet ensemble des portraits caricaturaux sa « comédie humaine », comme si elle avait pour ambition de réaliser, à l'inspiration de Balzac, une fresque sur la société de son temps. Comme l'écrivain, elle a un œil précis sur le quotidien, notamment au travers des objets.

Ce sont 219 tableaux sur 464 toiles référencées[325] qui ont pour sujet des hommes, des femmes ou des enfants. Soit plus de la moitié de la production artistique de Marie-Thérèse Auffray. À partir de 1945, le chiffre de 207 portraits sur 398 toiles est référencé[326].

Il y a trois formes de portraits dans l'ensemble de la production : le groupe des figures vertes que nous étudierons dans un second sous chapitre, sa « Comédie humaine » et ceux plus personnels, des figures féminines plus en sensibilité et tendresse[327].

Chez Auffray la présence de l'homme prend deux formes : par la peinture de portrait et par la peinture de choses.

A. Une galerie de portraits sans concession

Dans *Orientations de la peinture française de David à Picasso*, les conservateurs et critiques d'art qui participent à l'ouvrage en 1960 indiquent plusieurs thématiques. Même si leurs analyses ne dépassent pas les années 1950, une des entrées étudiées concorde avec les toiles d'Auffray : « L'homme dans son temps » par Louis Cheronnet[328].

Louis Cheronnet explique la volonté de « donner une image de ses contemporains dans les mille aspects de leur vie. C'est-à-dire d'évoquer des caractères individuels ou collectifs dans le cadre des mœurs ou de certains faits. »[329] Cette intention de représenter les personnages par leur intériorité est une volonté claire d'Auffray. Elle choisit pour cela de donner une vision caricaturale de la société. Les peintres cherchent à peindre « l'actuel d'un monde ambiant. »[330] Pour Auffray, cet actuel est celui du petit monde bourgeois de Paris et de la campagne normande.

[325] Toiles avec des visuels.
[326] Vol. 2, cat. rais., p. 387 (répartition des sujets par période).
[327] Annexe 5.
[328] Louis Cheronnet, « L'homme dans son temps », dans Raymond Cogniat (dir), *Orientations de la peinture française de David à Picasso, op. cit.*, p. 68-95.
[329] *Ibidem*, p. 75.
[330] *Ibid.*, p. 76.

1. La caricature peinte et dessinée

Auffray utilise les codes de la caricature à la fois dans ses dessins et dans sa peinture. Bertrand Tillier parle de « déterritorialisation » de la caricature au cours du XIX[e] siècle[331]. Auffray passe de l'un à l'autre sans qu'il soit permis de savoir par quelle technique elle a commencé.

Dans sa peinture, elle se place tantôt chez les fauves, tantôt chez les expressionnistes. Bertrand Tillier rappelle :

> « Les fauves ont compris l'expressivité du trait caricatural, apte à saper les formes par ses moyens abréviatifs et par les voies complémentaires de la couleur. Rémi Labrusse a montré comment, dans leur quête de "lignes essentielles", ces artistes avaient annexé le dessin caricatural hérité de Daumier et de Toulouse-Lautrec, pour s'ériger contre la conception du dessin […]. On peut ainsi considérer la valeur caricaturale du dessin fauve comme une critique plastique des "arts du dessin", mettant en œuvre des caricatures de contours, de cernes, de traits ou de modelés, destinés à disloquer formes et sujets ainsi émancipés de la représentation mimétique. »[332]

Or Auffray emprunte aux fauves le travail de la couleur tout en maintenant son travail sur le dessin. Elle construit son propre style de caricature peinte en conjuguant ses inspirations fauves et expressionnistes, mais aussi par sa technique de l'écriture griffée et son dessin. Elle s'émancipe de la « dimension mimétique », pour reprendre les mots de Bertrand Tillier.

a. Le kaléidoscope des habitants d'Échauffour

Dans son ouvrage *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : l'invention de la silhouette,* Ségolène Le Men parle de « kaléidoscope humain »[333] pour désigner les figures peintes par ces trois artistes. Cette appréciation correspond parfaitement aux portraits caricaturaux tels que les pratique Auffray. Les attitudes sont nombreuses, très diverses, les expressions variées. Tous les types de personnages construisent la galerie des portraits.

Les laideurs et les transformations de certaines parties du corps sont fréquentes. Il y a une exagération des traits les plus saillants comme pour les mâchoires ou les pommettes qui deviennent très anguleuses. À l'inverse, certains visages sont très ronds, avec des joues rebondies, et affublés d'un double menton. Le tableau *La Noce* présente les deux types de visage[334]. Sur cette toile qui reprend les codes de la photographie de mariage, Auffray, pour se moquer des personnages,

---

[331] Bertrand Tillier, *Dérégler l'art moderne : de la caricature au caricatural*, Vanves, Hazan, coll. « Bibliothèque Hazan », 2021, p. 145.
[332] Bertrand Tillier. « Du caricatural dans l'art du XX[e] siècle » In *Perspective*, actualités de la recherche en histoire de l'art, 2009, 4, p. 538-558.
[333] Ségolène Le Men, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : l'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010, p. 41.
[334] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 76.

allonge le cou de la mariée et les oreilles de l'invité à droite. Le personnage à gauche au premier plan a un œil plus grand que l'autre.

L'observation de la physionomie se ressent par l'attention portée aux détails, c'est ce qui donne ce sentiment de vie aux personnages. Les rides sont marquées. Le visage pincé de certaines femmes, non avenant, s'accorde avec le vêtement qui les engonce.

L'intention de ces portraits est de faire ressortir le caractère de la personne « en faisant rire, mais plaisamment donc non tendancieusement et la satisfaction que goûte le spectateur serait un plaisir de reconnaissance de l'objet » [335] . Ces déformations étirent ou rétrécissent les différentes parties du visage. Dans les portraits peints par Auffray, ce sont surtout le nez, le menton, les mâchoires et les oreilles qui sont modifiés. Très peu de visages délivrent un sourire[336].

En peinture, les portraits d'Auffray sont psychologiques et humanistes. La peintre cherche à rendre une réalité liée aux caractères de ceux qui sont peints. Cependant, ce réalisme n'implique pas nécessairement la précision physique, car ce n'est pas seulement l'apparence des êtres qui est peinte, mais leur caractère profond, qui ne saurait être révélé qu'en accentuant divers traits. Elle quitte la représentation réaliste du corps pour accentuer le caractère des personnes peintes.

Certaines toiles témoignent de cette exagération des parties du corps avec une volonté de moquerie qui tend vers le laid. Mais cette déformation ne doit pas transformer totalement le sujet, celui-ci doit rester reconnaissable. Le spectateur doit pouvoir identifier la personne pour savoir exactement de qui la peintre se moque. Dans *Le Maire et l'épicier* Auffray peint des figures d'Échauffour[337] : ici le maire, homme politique emblématique d'une commune et là l'épicier qui fait lui aussi partie du conseil municipal. Le maire est présenté comme joufflu alors que l'épicier est grand et maigre avec un visage allongé. La caricature joue sur l'antinomie : beauté et laideur, jeunesse et vieillissement, ce qui est une des entrées de la caricature pour faire rire[338]. Ici Auffray joue sur l'antinomie : gros / maigre. Dans *Fin de carrière*, l'homme représenté est l'ancien maire de la commune[339]. La maigreur du personnage est accentuée par le choix du format de la toile, tout en hauteur. Auffray ne se moque pas d'un maire et d'un épicier anonymes, mais bien de ceux de son village, en reprenant les caractéristiques physiques des deux hommes.

Les protagonistes des tableaux sont des habitants du village, des personnes qu'elle côtoie. Elle accentue les traits marqués. La famille de l'ancien maire nous a confié une reproduction d'une photographie du vieux monsieur[340]. Cette image et le tableau permettent de bien voir qu'Auffray reprend bien les lignes du visage et qu'elle en accentue

---

[335] Alain Deligne, « Comment penser ensemble peinture et caricature ? », *Ridiculosa. Peinture et caricature.* Actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, Brest, EIRIS, coll. « Ridiculosa », nº 11, 2004, p. 15.
[336] Annexe 2, corpus portrait.
[337] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 131.
[338] Jean-Claude Gardes, « Le recours à des procédés de la caricature dans l'œuvre d'Otto Dix », *Ridiculosa. Peinture et caricature, op. cit.*, p. 139.
[339] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 253.
[340] *Ibidem*.

certains éléments comme les oreilles. Nous pouvons voir qu'elle utilise les objets, ici la casquette, pour bien rendre identifiable le personnage.

Les hommes comme les femmes ne sont pas épargnés. Auffray s'attaque aux personnes de son quotidien, elle va chercher ses modèles parmi ceux qui fréquentent le café restaurant ou ceux qui passent sous ses fenêtres.

Elle révèle une grande capacité de mémoire, car il est fort probable qu'aucun ou aucune des protagonistes n'aient posé devant Auffray pour commander un tel portrait.

Le terme de « caricature » est employé par plusieurs journalistes et critiques de presse à la suite de différentes expositions ou Salons.

Cette association de l'œuvre à un genre particulier vient en partie de l'exagération des défauts des personnes peintes[341]. Même si cette transformation est présente dans de nombreux portraits, elle n'est pas obligatoirement associée à la caricature[342]. Les journalistes font cependant parfois référence à Honoré Daumier.

b. Les échos à la tradition : De Daumier à *La Nouvelle Objectivité*

Les caricaturistes avaient pour domaine plutôt le dessin que la peinture. Toutefois, Honoré Daumier ou Henri de Toulouse-Lautrec offrent une caricature peinte.

À la fin de sa vie, les critiques diront d'Honoré Daumier qu'il a une haute qualité expressive[343]. Daumier comme Auffray sont au départ des dessinateurs-illustrateurs. À leurs observations se mêlent dérision ou humour. Ils savent observer toutes les classes de la société[344]. Marie-Thérèse Auffray réalise aussi bien le portrait d'une mercière, d'ouvriers, d'écoliers, d'un coiffeur pour dames que celui d'un paysan, d'un militaire ou d'une femme en robe de soirée, d'un visiteur de galeries parisiennes ou même du pape. Aucune classe sociale n'échappe à son coup d'œil.

Cette caricature parfois sombre peut aussi se rapprocher du mouvement allemand de l'Expressionnisme, déjà évoqué, et plus particulièrement du groupe de *La Nouvelle Objectivité* qui a plutôt « une posture idéologique, alors que nombre d'entre eux renouaient avec l'image satirique et critique à des fins de propagande »[345]. Comme les peintres de *la Nouvelle Objectivité*, Auffray est critique sur les personnes qui l'entourent, mais avec plus de retenue que les artistes allemands. Ces peintres y dévoilent « une forme d'humour hideusement romantique, un aspect monstrueux et automatique des choses et des personnages »[346]. Il y a aussi ici une distorsion des formes. Auffray ne

---

[341] Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, n. p.

[342] Prenons pour exemple les corps distordus des personnages en résonance avec l'œuvre de Modigliani. Il n'y a pas dans ces personnages une forme de caricature mais plutôt un choix esthétique.

[343] Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso*, Vienne, Somogy, 1958, p. 51.

[344] Pierre Cabanne, *Honoré Daumier : témoin de la Comédie humaine*, Paris, L'Amateur, 1999, p. 20.

[345] Bertrand Tillier, *Dérégler l'art moderne : de la caricature au caricatural*, *op. cit.*, p. 180.

[346] *Paris 1937-Paris 1957*, *op. cit.*, p. 74.

pousse pas sa caricature peinte jusqu'à proposer des figures monstrueuses. Elle accentue les traits pour amener à sourire, à la moquerie sans non plus complètement défigurer ses figures avec des expressions trop fortes, presque inhumaines.

L'humour est un trait de l'esprit essentiel pour la peintre. Elle écrit en 1951 dans *La Bêtise en peinture* : « Plus un être est bête plus il est sérieux. Le rire, le sourire, l'ironie c'est déjà une lucarne qui s'entrouvre à l'intelligence. »[347] L'humour est, pour elle, une riche qualité qu'elle déploie dans sa correspondance, dans sa peinture et dans ses dessins.

c. La caricature peinte après la Seconde Guerre mondiale

Peu de peintres figuratifs d'après-guerre ont un style caricatural dans leur peinture. Certaines œuvres d'un second artiste, contemporain d'Auffray, présent dans une archive, expriment quelques traits caricaturaux dans sa peinture : Bernard Lorjou[348]. Toutefois, son style est très différent d'Auffray.

Lorjou, par l'observation de ces personnages, présente « un premier aspect humoristique et caricatural qui se découvre, une humanité exceptionnelle et coutumière »[349]. La remarque faite de l'œuvre de Lorjou fait écho à certaines toiles de la peintre. L'ironie de la peintre accentue l'humanité des portraits en leur offrant une forme de faiblesse, une imperfection parfois. Derrière chaque figure, chez Lorjou ou chez Auffray, c'est bien l'humain qui est mis en lumière. Un des exemples est la femme à gauche au premier plan de la toile *Enterrement : la famille*[350], peinte par Auffray en 1951. Pour accentuer son air hautain, froid, Auffray opte pour des lignes de visage droites, un nez pointu, une bouche fine, pincée, un menton en galoche. Les traits sont intensifiés, peu valorisants, et laissent ainsi percevoir le caractère de la personne : une femme sévère, peu aimable et antipathique.

Le journaliste Gérald Gassiot-Talbot compare Auffray aux peintres Buffet et Lorjou : « Son style incisif se situe entre Buffet et Lorjou (pour les portraits), mais le misérabilisme s'y fait plus revendicatif et plus agressif, la dérision, à l'égard des valeurs bourgeoises, plus violentes »[351]. Pour lui Auffray va plus loin que ces deux artistes dans la représentation caricaturale des figures. Lorjou et Auffray sont, semble-t-il, les seuls à proposer une œuvre caricaturale peinte à ce moment. Qui plus est la caricature peinte n'est que peu utilisée par les femmes, ce qui démarque fortement la production d'Auffray des autres artistes de son temps.

---

[347] Ar. 10.
[348] Ar. 155. Gérald Gassiot-Talbot : « son style incisif se situe entre Buffet et Lorjou ». *Les Annales*, « Le mois à Paris », 1962.
[349] Florent Fels, *L'Art vivant de 1900 à nos jours*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1956, p. 187.
[350] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114.
[351] Ar. 155.

d. La satire et la caricature dessinée

Marie-Thérèse Auffray poursuit l'ironie dans le dessin dont certains datent de 1970, période à partir de laquelle la peintre ne va plus beaucoup réaliser de toile.

Son dessin prend deux formes, il est tantôt caricatural, tantôt satirique. Le dessin satirique se moque, sans déformer les corps.

Le trait piquant d'Auffray se retrouve dans une série de trois dessins qui présente des femmes seules ou en couple[352]. La volonté de la dessinatrice avec ces trois dessins est de faire rire ou sourire, ce qui reste un élément fondamental de la caricature.

Dans ces dessins l'aspect comique est recherché de plusieurs façons. Dans le dessin de couple, l'homme est peu caricaturé, légèrement ventru. À son bras, une femme extravagante à tête d'oiseau reconnaissable à son long bec. Elle a les cheveux hirsutes. Elle présente un large décolleté et une poitrine généreuse. Sa démarche parait chaloupée, perchée sur des talons hauts et fins qui contrastent avec ses jambes épaisses et droites sans chevilles. Ses doigts sont chargés de bagues. Sa tenue à pois, rayures et dentelles ajoute de l'excentricité au personnage. Auffray reprend l'antinomie (comme en peinture), pour ce couple : la sobriété du personnage masculin contraste avec l'excentricité de celle qui l'accompagne.

Sur le second dessin, un personnage féminin presque similaire est de dos. La forme de son visage et la façon dont elle regarde le spectateur offrent un effet comique. La largeur de son bassin est disproportionnée par rapport au reste du corps et à ses jambes très fines.

Ce choix d'accoutrement est grotesque pour accentuer l'image exubérante, futile, de ces femmes. Auffray en dessinant ces femmes perchées sur des talons aiguilles, tel un échassier, les compare-t-elle à des bécasses ? Des poules de luxe ? D'où l'idée de mettre un bec sur le visage d'une des femmes. Le troisième dessin de la série reprend les codes des premiers, avec moins d'humour et de caricature (une attitude moins marquée, pas de bec d'oiseau). Elle tient un yoyo dans sa main, un jeu d'enfant.

La question est de comprendre pourquoi l'artiste exécute ces peintures et dessins. Ce qui la conduit à cette représentation. Elle cherche à faire sourire le spectateur de ce qu'elle juge être des imperfections de ces personnages. Il y a dans ces œuvres une forme de dérision et de critique.

En 1958, Werner Hofmann écrit que la caricature est comme « une protestation contre le grand art »[353]. Cette remarque sous-entendrait qu'en choisissant la caricature, Auffray s'éloigne du grand art et qu'elle s'inscrit donc plus avec les artistes de seconde ligne. La caricature sert à montrer les mœurs d'une époque. C'est une forme d'esprit, une attitude possible.

Elle va d'ailleurs adopter un regard cinglant sur la création artistique dans un dessin satirique.

---

[352] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 20, A. 21, A. 22.

[353] Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso, op. cit.*, p. 33.

Railler la création artistique

Un des dessins humoristiques d'Auffray traite de la création artistique[354]. La dessinatrice ne l'a pas titré.

La composition en est complexe ; elle est construite de plusieurs saynètes. Il faut lire ce dessin comme une satire du milieu artistique. L'ambiance générale du dessin est très festive avec des personnages s'amusant, verres à la main, mais se fait plus inquiétante avec au premier plan à gauche une femme assise devant une table, les yeux cernés avec devant elle, une arête de poisson dans une assiette, un verre et une arme.

Plusieurs objets de ce motif évoquent certaines toiles de Bernard Buffet comme le pistolet sur une table, écho à une série de toiles avec des revolvers peints par l'artiste dans *Nature morte au revolver*[355]. Un second tableau, du même, artiste *Le Buveur assis*[356], montre un personnage amaigri derrière une table, songeur. Un verre se retrouve sur les deux œuvres. Enfin le peintre réalise plusieurs toiles avec des poissons dans une assiette[357] (Ill. 20).



Illustration 20 : Bernard Buffet*, Nature morte au revolver,* 1949 *; Le Buveur assis,* 1948, huile sur toile ; *Nature morte au poisson* 1948, musée d'Art moderne de la ville de Paris, © Adagp, Paris, Eric Emo / Parisienne de photographie

[354] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 18.
[355] Bernard Buffet, *Nature morte au revolver,* 1949, huile sur toile, 60 × 41 cm, musée d'Art moderne de la ville de Paris.
[356] Bernard Buffet, *Le Buveur assis*, 1948, huile sur toile, 100 × 65 cm, musée d'Art moderne de la ville de Paris.
[357] Bernard Buffet, *Nature morte au poisson*, 1948, huile sur toile, 54 × 65 cm, musée d'Art moderne de la ville de Paris,



Illustration 21 : Détail du dessin de Marie-Thérèse Auffray sur la satire de la création artistique. Vol. 2, cat. rais., Fig. A. 18. © Droits réservés

Le détail du dessin d'Auffray est un mélange de ces toiles. Une forme de synthèse de Bernard Buffet. Si Buffet a peint un homme, Auffray a dessiné une femme, elle reprend des éléments de différents tableaux : un personnage triste, regard dans le vide, seul derrière une table avec quelques objets ; un revolver, une assiette ovale dont elle ne conserve que l'arête centrale du poisson.

Par ces liens, Auffray fait elle écho à l'œuvre de Bernard Buffet pour représenter l'artiste, ses choix d'artiste ? Puisqu'elle choisit une femme comme personnage, se représente-t-elle elle-même ? Il est certain en tout cas que la vision de cette figure ne reflète pas des sentiments positifs.

D'autres figures du milieu artistique sont représentées dans ce dessin. Au centre, une femme, vêtue d'une robe bustier et fumant la pipe, est allongée sur une méridienne. Elle tient un verre à pied et regarde des livres. Elle est placée sous un grand lustre à pampilles, derrière elle, un rideau, au sol, un tapis. Le décor très riche, la position indolente de la femme et les livres au sol connotent une nonchalance, une légèreté bourgeoise. Une femme de Salon littéraire ou une écrivaine ? Auffray dessine ici le lien entre bourgeoisie et art.

La question du modèle et de sa représentation est présente par deux fois : en haut à droite, une femme en lingerie est installée dans une voiture décapotable, elle peint un tableau au motif abstrait alors que son sujet est une fontaine. De même, en haut à gauche : un homme, tube et pinceau à la main, réalise une marine alors que le modèle est une femme nue installée debout sur une chaise et tenant un objet indéterminé dans la main. Auffray joue ici sur l'écart entre le modèle et le sujet peint, la différence entre eux.

Sur la longueur droite du dessin, un homme sur une échelle peint un cadre au plafond. Auffray dénonce ici la question du support, elle qui reste très traditionaliste pour sa peinture à l'huile avec des peintures de chevalet.

Enfin, en bas, un couple, probablement deux femmes (Marie-Thérèse Auffray et sa compagne ?) s'amusent, un verre à la main, tandis qu'un autre couple, élégant en tenue de soirée, se découvre au travers

d'une porte ouverte. Ils sont assis devant un comptoir. Ces moments évoquent les vernissages qu'Auffray dénonce dans la toile titrée *À la Galerie Charpentier*[358] de 1956 avec des personnes qui déambulent dans ces lieux d'exposition, se regardant les uns les autres.

Cet ensemble de dessins sur une même page échappe à la compréhension immédiate. Il est possible d'y voir autant une satire de la création contemporaine avec les œuvres abstraites, les différents modèles, qu'une satire de la bourgeoisie. Cette bourgeoisie est représentée à la fois par le personnage central, les figures en costumes et en robe de soirée. Une charge contre l'esprit des galeries parisiennes.

Le personnage au premier plan avec le revolver contraste avec la richesse et la joie des autres figures. Est-ce l'image de l'artiste dans la misère qu'a voulu représenter Auffray en opposition à la richesse ? Ou directement Bernard Buffet, artiste reconnu et omniprésent dans les expositions des années 1950 ?

Ce dessin reste obscur dans sa signification globale et son but.

Le caricatural et l'humour noir de certaines peintures de Marie-Thérèse Auffray sont aussi remarqués par les critiques d'art.

e. L'humour et les portraits caricaturaux : deux traits soulignés par la presse

L'humour et l'aspect psychologique des portraits caricaturaux sont les sujets les plus fréquemment repris dans la presse à propos de la peinture d'Auffray.

- L'humour pour dénoncer

Auffray fait le choix de l'humour pour dénoncer certains traits humains. Franck Évrard, dans son ouvrage sur l'humour en littérature, rappelle que pour André Breton, auteur de l'*Anthologie de l'humour noir*[359] : « l'humour apparaît comme une tentative pour rendre la souveraineté à l'homme dépecé et dépossédé de sa totalité. »[360] La peintre, en choisissant une peinture caricaturale, redonne à une partie de l'humanité sa place par la dénonciation d'une autre partie de la société (les bourgeois, le clergé…). L'humour permet donc une critique sociale et politique. Il « permet de bouleverser l'ordre habituel en libérant l'esprit des fausses valeurs et en développant un sens de la réalité par l'exercice du doute. »[361]

Une longue critique rédigée par le journaliste et critique d'art Marcel Espiau[362] traite de cette question de la caricature et de l'humour chez l'artiste qu'il qualifie de « peintre d'une ironie percutante. »[363]

---

[358] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 183.
[359] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, [1940], Paris, Le Livre de Poche / Jean-Jacques Pauvert, 1966.
[360] Franck Évrard, *L'Humour*, Paris, Hachette, 1996, p. 19.
[361] *Ibidem*, p. 85.
[362] Marcel Espiau (1899-1971) : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb10948993s
[363] Dossier réalisé par Marie-Thérèse Auffray avec en couverture le courrier du 11 mars 1963 de la secrétaire de *Mode et Lingerie*, probablement de 1962. Article de

Il compare Auffray à de nombreux artistes ayant eu recours à la caricature :

> « De Léonard de Vinci à Caran d'Ache, en passant par Annibal Carrache, Pietro Belloti, le Holbein de l'*Éloge de la folie*, les *Songes drôlatiques* que Rabelais inspira, les pamphlétaires du crayon de la Révolution, comme Debucourt et Duplessis-Bertaux puis les Cham et autres André Gill, la liste est longue de ces dessinateurs et peintres habiles à conformer leur esprit satirique à l'événement ou au caractère des puissants qui l'animaient. »[364]

Avec cette entrée par la caricature, il la compare et la place dans la lignée de très grands artistes. Est-ce justifié de sa part ? Auffray propose une caricature peinte, rare dans les années 1950-1960. Bien sûr la caricature n'est pas nouvelle, son style caractéristique à son temps. Mais aucun autre artiste, à notre connaissance, ne propose une telle fresque de personnages en peinture.

Marcel Espiau regrette d'ailleurs que les artistes contemporains aient perdu cette verve :

> « Et c'est sur ce point que le cas de Marie-Thérèse Auffray apparaît dans sa singularité. […] Marie-Thérèse Auffray, elle, va au fond de l'être humain pour saisir sa vérité intérieure, elle ajoute alors la touche impitoyable et "narrative" et plaque sur ses traits physiques cette expression, parfois menue, par quoi transparaissent des mobiles, des intentions, des sentiments, qui le plus souvent ne sont guère beaux. »[365]

Cette caricature est une charge personnalisée, l'artiste s'attaque aux travers de l'être humain. Son aigreur vis-à-vis de quelques personnes est visible. Elle joue avec les comportements, les vêtements, les attributs. Elle souligne les expressions, les regards. C'est aussi la norme académique de la beauté qui est rejetée avec ces figures. Certaines de ses figures font partie d'un ensemble qu'elle nomme : « comédie humaine ». Auffray avec son regard critique révèle l'absurdité des situations.

Auffray, selon ses tableaux ou ses dessins, peut utiliser parfois différentes formes d'humour comme l'ironie (dire le contraire de ce que l'on pense), la satire (qui vise plus à agresser voire à convertir l'interlocuteur, à grossir ou déformer la réalité pour la présenter sous un jour absurde) mais aussi, le plus relevé par les critiques : l'humour noir.

- L'humour noir

Les critiques Raymond Charmet et Marcel Espiau parlent respectivement d'« humour noir » et de « comique noir » dans leurs articles sur l'exposition *Rétrospective* de 1962 à la Galerie du Colisée.

Marcel Espiau, « Un peintre d'une ironie percutante, certes, mais nuancée : Auffray » dans *Mode et lingerie*, s.d. Ar. 160.

[364] *Ibidem.*

[365] *Ibid*.

Cette qualification fait référence à l'ouvrage d'André Breton *Anthologie de l'humour noir*. Dans la préface de l'édition de 1966, l'autrice Nicole Chardaire écrit :

> « L'humour noir est subversif. Il transgresse les tabous, renverse les privilèges. Il a le pouvoir de la contestation. Il met en question la littérature, l'art, le monde […]. On éprouve alors l'expérience de la plus grande lucidité, de l'absolue rigueur et, par cette distanciation, se dévoile une sagesse inaltérée née de l'amertume et de l'inquiétude face au monde. »[366]

Raymond Charmet écrit qu'Auffray : « élève la laideur crue de l'existence à une sorte de furieuse grandeur. »[367] Il souligne ensuite que « la satire est grinçante » et parle « d'humour noir » tout en accordant un certain « charme troublant » aux œuvres.

Marcel Espiau résume cet humour :

> « L'éclat d'un œil, la moue d'une lèvre, la position même d'une main, expriment, chez elle, toute l'hypocrisie humaine, avec un comique noir qui parait d'une prodigieuse simplicité. Mais, croyez-moi, ce n'est pas si simple. Pour arriver, en peinture, à cette hauteur comique. »[368]

Ce que cherche à faire Auffray en utilisant l'humour noir c'est à tourner « en dérision le monde » et mettre à jour les travers sociaux.

Deux citations retenues par Breton évoquent certaines toiles d'Auffray. La première, de Jonathan Swift : « Celui qui observe en marchant dans les rues verra, je crois, les visages les plus gais dans les voitures de deuil. »[369] Les veuves d'Auffray, au large sourire, correspondent à cette description.

Le second texte, recensé par Breton, est de Pétrus Borel :

> « Le haut commerce détrousse le négociant, le négociant détrousse le marchand, le marchand détrousse le chambrelan, le chambrelan détrousse l'ouvrier et l'ouvrier meurt de faim. Ce ne sont pas les travailleurs de leurs mains qui parviennent, ce sont les exploiteurs d'hommes. »[370]

C'est ici au dessin *La Très haute compétence* que cet extrait fait particulièrement écho, avec ces manifestants écrasés par une étrange machine conduite par des figures de la bourgeoisie et des militaires, mais il renvoie aussi aux petites gens que peint Auffray[371].

---

[366] André Breton, *Anthologie de l'humour noir, op. cit.,* n. p.
[367] Texte repris dans une archive vidéo en noir et blanc de 1962, tournée autour de l'exposition monographique *Rétrospective* à la galerie du Colisée à Paris en 1962. Annexe 48, retranscription de la vidéo.
[368] Ar. 153. Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible » dans *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962.
[369] André Breton, *Anthologie de l'humour noir, op. cit*., p. 35
[370] *Ibidem*, p. 112
[371] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 11.

L'utilisation de l'humour noir est pour Auffray un exercice de libération, sa critique de la société se retrouve également dans certains écrits et poèmes.

Pour l'universitaire Mireille Rosello, André Breton dans l'*Anthologie de l'humour noir* « semble implicitement se faire le porte-parole des petits, des pauvres, des faibles, des non-conformistes opprimés par un système. »[372] L'humour noir qui émane des peintures d'Auffray est une réponse à la négativité de l'existence. Comme l'écrit Franck Évrard, l'humour « exprime les mécanismes de défense contre la souffrance humaine. »[373]

C'est de cela dont il est question dans cette peinture caricaturale d'Auffray, et que la critique relève : la mise en lumière d'une certaine partie de la société.

- Des portraits psychologiques

Les idées de caricature et de satires sont présentes dans les articles de presse comme chez Israël-Mayer : « avec une grande acuité elle relève les défauts et les travers des gens sans aucune indulgence : "l'enterrement", les "juges" sont de violentes satires à l'égard des "figures de circonstance" »[374]. Pour May Tamisa « ses grandes toiles "L'Enterrement", "La Noce" sont de violentes satires contre l'hypocrisie humaine »[375] ou encore dans le journal *Paris-presse L'Intransigeant :* « Attachée à fixer tout ce qui touche au drame humain, elle en trouve surtout l'expression dans des visages qui, pour être caricaturaux, demeurent néanmoins ce que nous demandons, "de la vraie peinture". »[376]

L'aspect psychologique des personnages est observé par plusieurs critiques : « On est frappé par la profondeur à la fois visuelle et psychologique (qu'il s'agisse des pantins mondains ou de travailleurs déracinés) »[377]. Les mots des critiques et journalistes cités sont un champ lexical de l'aspect psychologique des portraits peints par Auffray. Il est question entre autres : des « défauts », « des travers des gens », de « l'hypocrisie humaine », de « drame humain », ou de « l'intérieur de ses modèles ».

H. Adam pour *Les Lettres françaises* complète cette idée :

> « Mais le gros de ses toiles présente des personnages […] ou des groupes — des enterrements ou noces — d'un humour tragique. Dans sa verve caricaturale, on se défend de trouver de la charge. Ce ne sont pas des masques, mais des personnages

[372] Mireille Rosello « "Suite de membres" de Gisèle Prassinos. Comment mettre en boîte la liberté et le public », *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes de colloque de Cerisy-la-Salle, Champs des Activités Surréalistes, Paris, Lachenal et Ritter, 1993, p. 70.
[373] Franck Évrard, *L'Humour*, *op. cit.*, p. 113.
[374] Ar. 158, Israël-Mayer, *Arts*, article du 26 septembre 1962.
[375] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[376] Ar. 147, *Paris-presse l'Intransigeant*, 22 septembre 1962.
[377] Ar. 121, Georges Giraudon, *Nouveaux Jours*, 17 avril 1964.

> dont les attitudes et les expressions sont d'une profonde vérité psychologique. Parmi ses œuvres pleines de hardiesse, d'une grande densité expressive, on remarque tout particulièrement "La femme au collier", "À la Galerie Charpentier" d'un humour féroce et surtout "L'Église" […]. »[378]

Pour Frank Elgar :

> « Ce qu'elle dénonce, en des images cocasses, ironiques, caricaturales, c'est la comédie humaine, ce sont la bêtise, l'égoïsme, la suffisance, l'orgueil, le pharisaïsme de ceux qui nous jugent ; le grand bourgeois, la fille effrontée, le bellâtre, la vieille chipie, le malabar, la punaise de sacristie, le guerrier, que le peintre réussit à camper avec une jovialité, un humour et une férocité fort réjouissants. »[379]

Le critique a retenu les portraits psychologiques au-delà des tableaux peints. Ce que Frank Elgar relève ici est clairement la volonté d'Auffray quand elle propose des œuvres caricaturales. Chaque personnage a une attitude qui le qualifie.

Dans son long texte, Marcel Espiau est le seul à utiliser le terme de laideur :

> « Mon Dieu que ses humains sont laids ! Non pas d'une laideur physique, comme chez les monstres de Goya, mais par ce qui frémit de sournois dans leur regard et sur leur peau ; dans la façon même de boutonner un veston ou de fermer un sac : le comportement habituel de l'individu — son caractère — nous est ainsi révélé […], tous ces personnages affublés de leur suffisance, gourmés d'imbécilité, de vices. Tricheurs permanents, hypocrites, vertueux ou farfelus quelconques, plus émouvants dans leur vérité rendue limpide, qu'un idiot de village. »[380]

Une laideur qui n'est pas ici physique, mais psychique.

Tous les auteurs ne soulignent que des personnages qui transmettent des émotions négatives.

Pour arriver à rendre cet aspect caricatural, ses qualités d'observatrice sont aussi soulignées : « Une petite toile "À la Galerie Charpentier" est un poème de fine observation […], elle a un don extraordinaire pour voir l'intérieur de ses modèles, rien ne lui échappe »[381] et dans un autre article : « il s'agit surtout d'une galerie de portraits où Auffray témoigne […] d'un sens de l'observation hors du commun. »[382]

---

[378] Ar. 148, H. Adam, « AUFFRAY », *Les Lettres françaises*, 1962.
[379] Ar. 152, Frank Elgar, « Marie-Thérèse Auffray », *Carrefour*, 24 octobre 1962.
[380] Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible », *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962.
[381] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[382] Ar. 150, « AUFFRAY », *Le Peintre*, 1er octobre 1962.

Marcel Espiau remarque particulièrement que :

> « […] tout chez elle est dans le détail, dans la subtilité de l'observation, dans la minutie à fixer le trait fugace qui éclairera le personnage et lui assurera sa singularité. Elle a le don d'apercevoir, mieux que nous, ces grimaces difficilement perceptibles et qui sont souvent le reflet sordide de nos plus ténébreuses pensées. »[383]

Point de portraits caricaturaux pour Auffray sans souci du détail et précision.

La place des figures dans les écrits de la presse se concentre parfois sur le côté sombre des peintures (car les articles de presse dans les archives concernent surtout l'exposition *Rétrospective* de 1962) : « la saveur acide de cette fresque de la laideur et du grotesque dans une certaine vie, qui saisira plus d'une à la gorge »[384] ; « C'est une critique dure, violente — hélas, exacte ! — de la société actuelle. C'est puissant et terrible »[385] ou encore : « Images lucides et cruelles de la société ; peinture aigüe d'un réalisme presque caricatural. »[386]

Ce sont deux traits, l'humour noir et les portraits psychologiques qui font partie de « l'éternel » de la peintre. Cela constitue son identité artistique pour la période de la fin des années 1940 au début des années 1960. Raymond Charmet précise : « mais plusieurs visites sont nécessaires pour détecter les talents qui surgissent au détour des panneaux. Ainsi on doit souligner […] le naturalisme humoristique. »[387] L'humour libère Auffray et lui permet de mettre à distance ce qu'elle veut exprimer de la société.

2. Une « comédie humaine » : des liens avec l'œuvre de Balzac.

Une référence à *La Comédie humaine*, ensemble de différents romans écrits par Honoré de Balzac entre 1829 et 1854, apparaît notée de la main de Marie-Thérèse Auffray au dos d'une photographie représentant la toile *L'Enterrement* de 1957[388] :

> AUFFRAY n° 7
> Salon des Indépendants 1961
> L'enterrement (St Pierre du Gros Caillou)
> Peinture faisant partie des 1000 visages de la Comédie humaine de 1947 à 1961

[383] Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible », *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962.
[384] Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, n°145, novembre 1962.
[385] Ar. 165, Journal *Masques & Visages*, août septembre et octobre 1962.
[386] Ar. 149, Michel Ragon, « Figuratifs », pas d'information sur le journal, 27 septembre 1962.
[387] Ar. 120, Raymond Charmet, *Arts*, n° 958, du 15 au 21 avril 1964.
[388] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 223.

La date de 1947 correspond à la toile *La Noce*[389]. Le cadrage très particulier avec des personnages à la tête coupée fait clairement référence à la photographie de groupe faite en fin de cérémonie. Le lien avec *La Comédie humaine* fait penser aux scènes du quotidien, à la vie sociale et aux interactions entre les individus d'une société donnée.

Auffray précise bien dans son texte : « 1000 visages », lesquels sont les miroirs d'une société, avec sa « Comédie humaine ». Ici, il n'est pas question de portrait idéalisé. Cette « Comédie humaine » est autant constituée de visages des villageois d'Échauffour que de mondains et mondaines parisiennes.

Sur le châssis de la toile *L'Enterrement*, une seconde étiquette est collée : « les obsèques auront lieu aujourd'hui lundi [mot découpé manquant] à 10 h. 30, en l'église Saint-Pierre du Gros-Caillou. 1956. »

Les mots découpés sont ceux qui indiquaient le nom de la personne décédée. Nos recherches sur cet enterrement, à partir de la date et du lieu, nous font penser qu'il pourrait s'agir de l'enterrement de la peintre Marie Laurencin[390]. Si tel est le cas, pourquoi Auffray a-t-elle choisi spécifiquement cette cérémonie ? Était-elle proche de Marie Laurencin ? Aucune des archives ni aucun des textes ne fait mention de cela. Auffray enlève le nom et prénom de la défunte (s'il s'agit bien de Marie Laurencin) car elle ne semble pas souhaiter que les personnes présentes à l'enterrement soient identifiables. Une photographie en couleurs montre Auffray devant sa toile, elle fait un geste de la main vers deux figures. L'un des personnages peints est une femme blonde. Auffray s'est-elle représentée dans le tableau ? La forme du visage ne permet pas une identification évidente, la coupe de cheveux n'est pas la même (mais nous ne connaissons pas la date de la prise de vue). Difficile d'aller au-delà de la supposition.

Ces figures, de tous les âges (femme, vieille dame, enfant…) font partie d'un ensemble de personnages du quotidien d'Auffray, des personnes qui l'entourent ou qu'elle croise. Ici ce sont les membres de ce qui semble être un cortège funéraire. C'est le seul tableau avec une indication écrite par la peintre qui fait référence clairement à la « Comédie humaine » même si elle y précise que cette galerie de personnage est débutée en 1947. Elle n'en fait pas mention avant.

Balzac et *La Comédie humaine* comme référence

Auffray présente des thématiques communes par rapport aux écrits de Balzac. Des trois ensembles[391] : les études de mœurs, les études philosophiques et les études analytiques. C'est la première étude qui se retrouve dans l'œuvre d'Auffray :

> « Les *Études de mœurs* forment la plus importante : elles sont divisées en six ensembles de romans, qualifiés de "scènes" ; les scènes de la vie privée, les scènes de la vie de province, les scènes

[389] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 76.

[390] Marie Laurencin est décédée le 8 juin 1956, la cérémonie s'est déroulée le 11 juin 1956 (un lundi) en l'église Saint-Pierre du Gros-Caillou à Paris (7e).

[391] Alexis Karklins-Marchay, *Notre monde selon Balzac : relire La Comédie humaine au XXIe siècle*, Paris, Ellipses, 2021, p. 479.

de la vie parisienne, les scènes de la vie politique, les scènes de la vie militaire et les scènes de la vie de campagne. »[392]

Toutes ces scènes se retrouvent dans les œuvres d'Auffray avec plus ou moins de figures. Dans cette étude de mœurs, ce sont des thématiques précises qui expriment des résonances : les scènes de la vie de province, de la vie de campagne et la vie parisienne[393], les scènes de la vie politique et militaire et la vie privée. Chaque personnage décrit ou peint comporte un esprit caricatural, et cela rend unique chacun des personnages.

Auffray décide de donner le nom de « Comédie humaine » à un ensemble de peintures sans préciser lesquelles. La question qui émane de ce choix est de s'interroger sur ce que nous retrouvons de *La Comédie humaine* de Balzac chez Auffray, ce qu'elle lui emprunte.

La double analyse à la fois littéraire de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac et de l'ensemble des portraits peints par Marie-Thérèse Auffray, entre 1947 et 1961, permet de mettre en évidence des liens entre les deux artistes, mais également de comprendre pourquoi la peintre a utilisé cette référence. Les dates déterminées par la peintre peuvent s'étendre sur quelques années, car cette « comédie humaine » perdure jusqu'en 1965 avec des portraits comme *Le Baratineur*[394]. L'homme sous les projecteurs, microphone à pied devant lui, chante. C'est le titre choisi par Auffray qui fait de ce personnage un des visages de sa « Comédie humaine ».

Nous avons donc repris des thématiques présentes chez Balzac et analysé l'œuvre d'Auffray par ce biais. Cela concerne l'espace géographique et les événements de la vie.

a. L'espace géographique : province, ville et campagne

La vie en province, à la campagne et à Paris, est présente dans les toiles d'Auffray. Certains tableaux de cette série de la « Comédie humaine » font référence à des personnes dans les lieux de fêtes, des restaurants. Ces mondanités sont présentes chez les deux artistes.

Dans le chapitre « Penser / voir avec Balzac »[395], Jeannine Guichardet analyse la place de la ville de Paris. L'autrice parle de l'écrivain comme représentant « l'éloge du flâneur »[396] dans cette ville. Celui qui regarde et transcrit ce qu'il voit. Cela convient également à la peintre. Auffray sait retranscrire les personnages de cette ville, ce qu'ils

---

[392] Musée de la Maison Balzac, 47, rue Raynouard 75016 Paris. Salle consacrée à *La Comédie humaine*. Pour compléter le propos : « Les "*Études philosophiques*" cherchent à identifier les causes et les aléas de la vie sociale ; Les "*Études analytiques*" développent les principes théoriques qui gèrent la vie sociale et expliquent la classification ». Ces deux études ne sont pas explicites dans la peinture d'Auffray.

[393] Balzac distingue entre une scène de la vie de province et de la vie de campagne. La vie de province fait référence à d'autres villes que Paris ou de très grandes villes. La campagne est celle des villages et du monde rural.

[394] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 416.

[395] Jeannine Guidarchet dans *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, coll. « Collection Balzac », 2003, p. 83-94.

[396] *Ibidem*, p. 92.

y font, notamment dans des toiles comme *La Loge* en 1947, *Repas de Noce* de 1953, *Le Guichet* de 1955 ou encore *À la Galerie Charpentier* de 1956, *Noir et Blanche* de 1957[397]… Ce sont des morceaux du quotidien parisien qui sont peints dans des théâtres, des galeries ou dans les cafés.

Balzac et Auffray partagent d'autres points communs comme un intérêt pour l'élégance. Honoré de Balzac décrit les dandys là où Marie-Thérèse Auffray peint les femmes en tenues de soirée comme dans *À la Galerie Charpentier*, *La Loge*… Des lieux où le culte de l'apparence est présent[398].

L'écrivain comme la peintre cherchent par le vêtement à décrire une position sociale. Ils s'attachent aux détails. Les diners dans les restaurants sont aussi évoqués. L'espace urbain est bien présent dans les deux œuvres peintes et écrites.

La campagne, particulièrement la Bretagne, ne se résume pas à des descriptions écrites ou peintes des paysages. La région est avant tout celle occupée par ses habitants. L'écrivain et la peintre se montrent sévères envers le caractère de ces Bretons et Bretonnes. Les portraits dans les deux cas sont peu flatteurs. Balzac se moque de leur bigoterie[399], par exemple dans le roman *Une double famille* écrit en 1830[400] là où Auffray peint *La Bigote* en 1952 et en écrit un poème[401].

b. Les événements de la vie : vie politique et vie privée

La famille, thématique chère à Balzac[402], n'est pas si présente dans les peintures d'Auffray. Ce sont plutôt des moments de vie comme les mariages ou les enterrements qui sont évoqués.

Le mariage et les enterrements sont deux moments d'une vie présents dans l'œuvre peinte d'Auffray puisque cinq veuves, trois enterrements et une veillée funéraire sont représentés ainsi que deux noces et trois mariées[403].

Le mariage pour Balzac montre le climat d'une époque et surtout une soif d'argent et une soif de parvenir[404]. Ses textes n'évoquent que des mariages de raison. Ce mariage de raison, Auffray le peint dans *La*

---

[397] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 77 ; Fig. P. 130 ; Fig. P. 175 ; Fig. P. 183 ; Fig. P. 232.
[398] Alexis Karklins-Marchay, *Notre monde selon Balzac*, *op. cit.*, p. 42.
[399] *Ibidem*, p. 96-97.
[400] Voir https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/notices/double_famille.htm et Jean Kaempfer, « Balzac et le « roman de garçon ». Note sur la temporalité narrative dans Une double famille », *A contrario*, 2010/1 (n° 13), p. 37-49. DOI : 10.3917/aco.101.0037. URL : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-37.htm
[401] Ar. 28, p. 84 et *Infra,* p. 237.
[402] Philippe Berthier, *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Paris, Hachette littératures, 1998, p. 73.
[403] Vol. 2, cat. rais. *: La Veuve*, Fig. P. 158 ; *La Veuve italienne,* Fig. P. 262 ; *Veuve américaine*, Fig. P. 271 et *Veuves,* Fig. P. 234 ; *Enterrement : la famille,* Fig. P. 114 ; *Enterrement : les amis,* Fig. P. 496 ; *L'Enterrement*, Fig. P. 223 *; Veillée funèbre*, Fig. P. 120 ; *La Noce,* Fig. P. 76 ; *Repas de noce*, Fig. P. 130 et *La Mariée* (deux fois) Fig. P. 142 et P. 196 ; *Les Mariés,* Fig. P. 231.
[404] Gaston de Zélicourt, *Le Monde de La Comédie humaine*, Paris, Éditions Seghers, 1979, p. 29.

Mariée de 1954 et *La Mariée* de 1956[405]. La tristesse qui émane de ces deux mariées indique le peu d'envie de vivre ce moment. Les yeux sont cernés de bleu et regardent vers le ciel pour la première. La seconde a les yeux clos, aucun sourire ou signe de joie n'est lisible sur les visages. Balzac dénonce les souffrances de la femme mal mariée, Auffray capte un moment de tristesse avec les portraits *La Mariée* ou la photographie de famille de *La Noce*. Cette société qui pèse sur la destinée des femmes est commune à Balzac et Auffray.

Les enterrements sont aussi des épisodes de la vie qui rythment les écrits de Balzac ou les peintures d'Auffray par « la présence du temps qui fait le tragique des romans balzaciens et aussi la paix profonde »[406].

Si la joie n'est logiquement pas présente dans les scènes d'enterrement, les veuves ont souvent le visage marqué d'un léger sourire. Sourire qui ne se retrouve pas dans les portraits des mariées et de leurs époux.

Comme chez Balzac, tout a une suite, tout continue, tout s'enchaîne, le temps ne cesse jamais de tout mûrir, il passe[407]. Cette continuité du temps, la peintre le représente sur ses grandes toiles, où des scènes avec plusieurs personnages sont peintes : tous les âges sont figurés à chaque étape des mariages, des noces ou des repas de famille. Les mêmes personnages ne vieillissent pas dans les toiles, ils ne sont pas représentés plusieurs fois à différents âges de leur vie comme le fait Balzac dans ses romans, mais Marie-Thérèse Auffray représente dans sa « Comédie humaine », des jeunes enfants, des jeunes hommes et jeunes filles, des couples qui se marient, des mères, des hommes qui travaillent, des personnages âgés pour enfin finir avec la mort.

c. Les types de personnages

Les figures de *La Comédie humaine* de Balzac sont nombreuses, elle compte environ 2500 personnages. Il est difficile de déterminer le nombre de personnes exactes chez Auffray, mais sur la période de 1947-1961 (dates déterminées par la peintre, elle-même, au dos de la photographie précédemment citée) ce sont autour de 120 figures qui peuplent les tableaux. Si nous considérons l'ensemble de son œuvre, ce sont plus de 180 personnages qui sont peints (il faudrait y ajouter toute la foule des grévistes de la toile *1964 à Saint-Nazaire)*. Il est question de « type » de personnage. Brigitte Méra, spécialiste de Balzac, rappelle que l'auteur, dans la préface de son roman *Une affaire ténébreuse*, donne une définition de ce qu'est le type : Balzac considère qu'il « résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins »[408]. Ces traits caractéristiques se retrouvent dans plusieurs figures peintes par Auffray comme les veuves, les bourgeoises…

---

[405] Vol. 2, cat. rais., Fig. P. 142 et P. 196.
[406] Judith Robinson, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, Paris, Librairie José Corti, 1958, p. 165.
[407] *Ibidem*, p. 170.
[408] Brigitte Méra, « Balzac et la mythographie », *L'Année balzacienne*, n° 4, 2004, p. 318. [En ligne] : https://shs.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-317?lang=fr

Chez Balzac, une généalogie, présentée dans une des salles de la maison de Balzac à Paris, a été établie entre les différents personnages. Pour la peintre, les filiations sont difficiles à construire car les personnages ne sont pas tous identifiés. Toutefois, certains habitants d'Échauffour sont reconnaissables comme l'épicier, les maires, le curé, certaines femmes et des enfants. Il y a bien des interactions entre eux, mais les liens ne sont pas clairement avérés.

La Comédie humaine de Balzac présente des femmes avec des profils très différents : courtisanes, femmes seules, femmes qui travaillent, androgynes. Certaines sont, chez l'écrivain, « les gardiennes de la sphère domestique bourgeoise et de la famille »[409]. Elles ont le même rôle dans les peintures de Marie-Thérèse Auffray, mais pas seulement. La valorisation du féminin diffère chez l'auteur et la peintre, les cent années qui les séparent en sont peut-être une des explications. La place de la femme a inévitablement évolué en un siècle.

La valeur travail est parfois décrite par Honoré de Balzac. De même Auffray peint plusieurs personnages dans leur fonction ou leur profession : le maire, l'instituteur, le militaire, le curé… Honoré de Balzac est critique sur la société de l'argent, et il décrit l'avarice parmi la petite bourgeoisie. Cette même classe sociale est moquée par la peintre (*Infra,* p. 244).

La vie quotidienne, notamment les repas, est évoquée dans les deux œuvres : diners, déjeuners et soupers. Marie-Thérèse Auffray figure des personnages parfois dans des restaurants[410]. Mais c'est surtout la peinture de vivres dans les natures mortes qui est aussi remarquable : viandes, poissons, œufs sont les trois principales nourritures représentées. Les plats sont simples. Le vin est aussi très présent. La boisson est racontée chez Balzac avec la cave, les grands crus et le vin[411] ; les bouteilles sont fréquentes sur les tables chez Auffray, puisqu'elles sont l'objet le plus présent dans les natures mortes[412].

Justement, le système de classification biologique établi dans *La Comédie humaine* de Balzac dépasse le genre en introduisant le logement, l'habillement ou le mobilier pour déterminer socialement les êtres humains[413]. Auffray ne peint que peu les logements et le mobilier. La majorité des figures sont peintes sur un fond neutre. À l'inverse la peintre porte un intérêt marqué pour l'habillement et les accessoires. Chaque personnage de sa « Comédie humaine » est souvent affublé de différents objets qui le caractérisent : les robes de soirée[414], les

[409] José-Luis Diaz (dir.), *Penser avec Balzac*, *op. cit.*, p. 264.
[410] *Repas de noce* et *Les Juges* (1) et (2) : Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 130 et Fig. P. 247 et P. 248.
[411] Philippe Berthier, *La Vie quotidienne dans la Comédie humaine de Balzac*, *op. cit.*, chapitre "les Nourritures terrestres", p. 174, 179, 213.
[412] Annexe 8, tableau recensant les animaux puis les objets dans les peintures d'Auffray.
[413] Musée de la Maison Balzac, 47, rue Raynouard, 75016 Paris.
[414] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 118 ; Fig. P. 119 ; Fig. P. 183 ; Fig. P. 224 ; Fig. P. 384…

costumes[415], la voilette noire et les gants des veuves[416], le calepin et le crayon de l'épicier[417], les bretelles du paysan entre autres[418].

Ce que Marie-Thérèse Auffray reprend à Balzac, ce sont les relations entre les personnages, un réseau entre les figures peintes. Les personnages dialoguent d'une œuvre à l'autre pour former un groupe. Ces interactions, qu'Auffray représente indirectement dans ces toiles, sont celles que les personnages ont dans leur quotidien du village d'Échauffour. Ils sont peints pour leur fonction dans la société d'Auffray et déterminés comme tels par les titres des tableaux.

La Comédie humaine est un titre décidé par Balzac pour consacrer une unité[419] choisie et celui-ci est repris pour la peinture, car il correspond à cet ensemble de tableaux. À la fois pour les liens entre les œuvres, mais aussi pour les thématiques communes. Malheureusement sans traces de la bibliothèque de la peintre, il est difficile de connaitre les ouvrages de Balzac qu'elle aurait pu lire.

Ce titre de « La Comédie humaine » symbolise pour les deux artistes le fait « que l'homme vit sous un masque, son visage étant déformé par les idées et les passions »[420]. Tous deux représentent une image de la société de la première moitié du XIX^e^ siècle pour Balzac, et la seconde moitié du XX^e^ pour Marie-Thérèse Auffray. Tous deux révèlent, grâce à leurs observations, une connaissance de l'être humain, de leurs pensées et de leurs sentiments intérieurs. Chez Balzac et Auffray, c'est par la description et la représentation du corps que les pensées et les sentiments sont traduits[421]. Chez la peintre, les regards, les sourires, ces interactions sont peintes. Les physionomies, la forme des corps permettent au spectateur de comprendre l'intériorité des personnages.

Les figures de la « comédie humaine » d'Auffray sont très présentes dans l'exposition *Rétrospective* à Paris en 1962[422]. Ce groupe de personnages créait un ensemble avec des figures qui ont des liens entre eux, surtout à Échauffour. Pourtant, elle décide de les exposer à Paris. Le livre d'or[423] indique que quelques amis normands sont venus voir l'exposition, mais il est fort probable que les protagonistes des toiles ne se soient pas déplacés pour voir leur portrait. Auffray présente aux autres ses portraits caricaturaux, mais pas aux personnes concernées. Peut-être le fait-elle pour éviter certaines aigreurs ou ennuis : Auffray a déjà dans les années 1960 quelques soucis avec certains habitants[424].

La mention de la « Comédie humaine » au dos d'une photographie ne se réduit pas à cette annotation. Lors de l'exposition à la galerie du

[415] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 416 ; Fig. P. 230 …
[416] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 158 ; Fig. P. 234 …
[417] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 131.
[418] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 198.
[419] Gaston de Zélicourt, *Le Monde de la Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 223.
[420] *Ibidem,* p. 223.
[421] Judith Robinson, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, *op. cit.*, p. 182.
[422] Dans le catalogue de l'exposition : 30 tableaux (dans ceux connus par leur visuel) sur les 78 présentés.
[423] Ar. 140.
[424] Ar. 296, le conflit concerne l'abattage d'arbres dans la commune.

Colisée en 1962 à Paris, la presse y fait fréquemment référence. C'est donc là un véritable projet de la part d'Auffray.

d. Les échos dans la presse

Les journalistes qui sont venus voir l'exposition monographique *Rétrospective* de 1962 à la galerie du Colisée à Paris font état de cette comédie humaine[425]. Si cette dénomination apparaît dans les archives, cela signifie que l'artiste a communiqué sur cette notion. Ils utilisent la référence probablement car celle-ci figure dans le texte de Raymond Charmet dans le dépliant de l'exposition. Il utilise les mots « comédie humaine » sur le catalogue de l'exposition : « Ses figures surtout, isolées ou en groupes, composent une étonnante comédie humaine d'une impitoyable vérité, empreinte d'un humour profondément dramatique »[426]. Tous les journalistes et critiques soulignent la force des portraits alors que tous les genres sont présentés.

Un article, collé dans le Livre d'Or de l'exposition, et titré *La Comédie humaine*, explicite un peu plus ce qu'est la « comédie humaine » d'Auffray : « une œuvre empreinte d'un humour féroce qui n'épargne aucune classe de la société, galerie impitoyable où voisinent citadins et paysans, riches et pauvres, amis de rencontre, visages pincés de dévotes incomprises et figures figées de noces en goguette. » [427]

Dans l'interview filmée de Marie-Thérèse Auffray, *Les Expositions* (INA) en 1962, le journaliste en voix off explique : « Ces autres visages assez inquiétants pour le moins sont l'œuvre d'une jeune femme peintre, Marie-Thérèse Auffray, que voici passant devant sa comédie humaine exposée en ce moment à Paris, Galerie du Colisée. »[428]

Trente ans plus tard, dans un reportage réalisé pour France 3, intitulé *État Dame*, la journaliste Christiane Lablancherie précise que « Pour 4500 francs, vous pouvez vous offrir un bout de comédie humaine, pour 15 000 francs un peu plus de mascarade »[429]. La terminologie perdure même après la mort de la peintre.

Honoré de Balzac et Marie-Thérèse Auffray exposent, soit par l'écriture, soit par la peinture, un ensemble d'individus de toutes catégories sociales en valorisant leurs défauts, leurs failles et leur caractère. Ces portraits permettent d'étudier l'image de la vie quotidienne, une représentation de toute la société, en proposant une représentation des personnes sans concession. C'est une forme d'extension de leur vision de ce monde qui les entoure, une fresque humaine.

---

[425] Ar. 123, « Au Salon des Indépendants », *La Galerie des arts,* 15 avril 1964 ; Ar. 142, Raymond Charmet « Auffray : l'expressionnisme aujourd'hui », *Arts* du 10 au 16 octobre 1962 ; Ar. 145, « Au long des cimaises », *L'Information* du 22 septembre 1962 ; Ar. 152, Franck Elgar « Marie-Thérèse Auffray », *Carrefour,* 24 octobre 1962 ; Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, 1962 ; Ar. 156, Maximilien Gauthier, « Dans les galeries », *Aux écoutes,* 5 octobre 1962.

[426] Ar. 139, catalogue de l'exposition *Rétrospective,* 1962.

[427] Ar. 159.

[428] *Les Expositions* (INA), 1962. Annexe 46, retranscription de la vidéo.

[429] Christiane Lablancherie, *État Dame*, France 3, 1er mai 1992. Annexe 48, retranscription de la vidéo.

Outre le lien avec Balzac par l'œuvre de *La Comédie humaine*, Auffray porte un intérêt au philosophe Alain[430]. L'auteur a écrit plusieurs ouvrages sur Balzac.

e. Les liens avec le philosophe Alain

De nombreux philosophes se sont intéressés aux idées de Balzac et à sa façon de voir la société. Alain est l'un d'eux. Or Auffray est touchée par la figure du philosophe, comme elle l'indique dans un écrit à la suite de son décès. Il est difficile de déterminer en quoi exactement l'intérêt qu'elle porte à Alain se ressent dans sa peinture. Pourtant, il faut y voir une dimension plus générale de liens culturels entre l'écrivain Balzac, le philosophe Alain et la peintre Marie-Thérèse Auffray.

Griffonner quelques lignes au décès du philosophe

Le 2 juin 1951, le philosophe Alain meurt. Le lendemain, le 3 juin 1951, Marie-Thérèse Auffray colle sur une feuille volante une coupure de presse qui annonce son décès. Elle y inscrit ces lignes, à côté, à la main :

> 3 juin 51
>
> Gide hier
> Alain aujourd'hui
> Vlaminck et Rouault
> Pour Bientôt !
>
> Je les aimais, je les aime.
> J'aime leur vie leur œuvre.
> Moi perdue dans l'immense foule des riens anonymes. Je pleure secrètement des Esprits qui me sont chers.
> Gide, Alain, je ne vous ai pas connus jamais je n'aurai osé vous distraire d'un quart de seconde – dès que j'ai su lire votre écriture m'est devenue familière et si j'aime encore un peu l'humanité c'est grâce a vous, les quatre grandes fleurs de votre génération. Tisons brulants de notre civilisation… je vous pleure secrètement. *(sic)*

Comme le rappelle la coupure de presse, Alain est né à Mortagne-au-Perche dans l'Orne. Ses racines rurales lui font écrire que cette commune « C'est mon pays »[431] . Difficile de savoir pourquoi Marie-Thérèse Auffray place le philosophe parmi les « quatre grandes fleurs de sa génération ». Quel est l'intérêt qu'elle porte au philosophe ? A-t-elle lu certains ouvrages ? Lesquels ? Mais surtout a t-il un lien avec sa peinture ?

Alain publie parfois dans le journal *Arts*. Des numéros de la revue artistique sont conservés dans les archives personnelles de la peintre. Dans le numéro du 15 juin 1951, dans l'article « Alain ou la peinture jugée », Marc Seguin souligne la condamnation de l'art abstrait que fait

---

[430] Ar. 6.

[431] A partir de 1906 et jusqu'en 1914, le philosophe va publier dans *La Dépêche de Rouen et de Normandie* des chroniques hebdomadaires : « Propos d'un Normand ». Ces propos ont été publiés en 1952 chez Gallimard.

le philosophe. Le numéro 393 de la semaine du 9 au 15 janvier 1953 comprend un article « Un inédit d'Alain. Monologue du peintre ». Le papier est illustré d'une photographie du philosophe devant un chevalet au bord de la mer. Une vision classique du peintre, comme la défend Auffray (*Supra*, p. 89).

Outre une condamnation commune de l'art abstrait, dans *Système des beaux-arts* publié en 1920, Alain fait ressortir l'importance déterminante du métier artisanal ou artistique. « Alain enracine les beaux-arts dans les métiers, la poétique dans la technique, la création dans le travail »[432]. Or la valeur travail est importante aux yeux de Marie-Thérèse Auffray. Elle le souligne à plusieurs reprises dans ses textes : peindre est pour elle un vrai métier[433].

Alain redéfinit le lien entre « artiste » et « artisan ». Ces deux notions sont une des formes de dualité de la peintre. Elle se construit d'abord davantage du côté de « l'artisan » lorsqu'elle travaille dans la publicité et l'illustration avec des commandes précises de ses employeurs, puis, après la guerre, c'est du côté de « l'artiste » qu'elle se place, en devenant officiellement peintre.

Alain est un philosophe accessible, rationaliste et attaché à la liberté de jugement. L'accessibilité de ses textes et la liberté de jugement sont des termes qui peuvent aussi correspondre à Auffray. L'accessibilité se ressent au travers des liens qu'elle développe avec tous les milieux ; elle échange et elle peint avec des personnes de toutes les catégories sociales. Ses compositions peuvent paraitre simples, quelques figures sur un fond, peu d'objets, des sujets clairs. Elle ne joue pas de son statut de peintre parisienne quand elle est en Normandie. Elle y développe plutôt un restaurant-dancing avec sa compagne, ouvert à toute la jeunesse des alentours. Auffray ne s'enferme pas dans son métier de peintre de chevalet. Du point de vue de la liberté des jugements, Auffray est très éprise de liberté : dans sa vie privée, en ne cachant pas son homosexualité à une période où il n'est pas facile de vivre une telle sexualité, libre de ses jugements et dans les sujets qu'elle décide de peintre, que cela soit pour mettre en lumière des sujets politiques ou pour caricaturer des personnages de son quotidien. Sa liberté de ton et de parole, qui se retrouve dans certains courriers, indique que le regard des autres la touche peu, mais surtout qu'elle a des avis bien tranchés.

Faute d'archives supplémentaires, il est difficile d'étoffer davantage les liens entre le philosophe et la peintre.

Balzac et son œuvre sont un autre rapprochement entre Alain et Auffray.

Une filiation Balzac, Alain et Auffray

Alain admire Balzac. Le philosophe lui a consacré deux ouvrages : le premier en 1935 : *En lisant Balzac*[434] et le second en 1937, *Avec*

[432] Georges Canguilhem, « Réflexions sur la création artistique selon Alain », *Les Cahiers philosophiques*, n°69, décembre 1996, p. 61-62.
[433] Archives sur les écrits d'Auffray : *La Bêtise en peinture* (Ar. 10) et *Peintre amateur* (Ar. 18).
[434] Alain, *En lisant Balzac*, Paris, Éditions Laboratoires Martinet, 1935.

Balzac[435] réédité, sous le titre *Balzac* et enrichi après la mort de l'auteur en 1999[436]. Alain y explique les rapports entre la littérature et la philosophie. Il est difficile d'affirmer que la peintre ait lu ces ouvrages. Toutefois, l'ensemble de peintures analysées jusqu'ici dans cette recherche fait ressortir des liens.

Tous trois expriment leur méfiance des pouvoirs, leur haine des personnes dites importantes et la moquerie des religieux.

La tendance naturelle de l'esprit de Balzac est donc aux yeux d'Alain de voir l'homme tout d'abord, non pas dans son autonomie individuelle, mais mêlée à tous les autres hommes, confondus avec eux dans les rapports complexes de la structure sociale. Les grandes toiles peintes par Auffray présentent aussi cette idée des individus dans le groupe. Cette place de l'homme déjà évoqué avec les groupes de *La Jeune Peinture* et *Le Manifeste de l'homme témoin* se recoupe ici puisque Jean Bouret, auteur du manifeste, s'appuie, entre autres, sur le philosophe Alain.

Cette notion de l'homme dans un groupe est ce qui intéresse Alain chez Balzac et ce que peint Marie-Thérèse Auffray :

> « Ce qui caractérise le plus le héros balzacien, c'est que […] il n'est jamais vraiment seul devant lui-même, c'est qu'il se trouve toujours pris dans l'immense réseau d'intérêts, de rapports, de liens qui constitue le fond même de la société humaine. »[437]

Les hommes et les choses sont mêlés. Ces rapports sont présents dans la peinture par les jeux de regards entre les personnages représentés par Marie-Thérèse Auffray, les mines fermées, les regards qui jugent. Les toiles figurant les enterrements sont les plus significatives : un être est toujours saisi dans le groupe. Ce n'est probablement pas un hasard si c'est au dos de la photographie de la toile *Enterrement* que l'artiste a inscrit ces mots : « comédie humaine ».

Autres points communs, Alain souligne que les hommes sont liés à leur métier[438]. Chez Marie-Thérèse Auffray, ils sont *le* paysan, *la* poissonnière. Ce choix dans les titres assigne une fonction dans la société. Ils sont des « types » et font référence aussi aux « personnages » de Balzac.

Balzac et Auffray sont des observateurs privilégiés de la société de leur époque. Ils s'intéressent à toutes les classes sociales, à leurs caractéristiques, à leurs comportements, aux interactions entre elles. L'écrivain se moque, souligne les défauts. La peintre fait de même en utilisant entre autres un trait, une façon de peindre proche de la caricature. Ils ont un regard critique sur la société qu'ils transcrivent à leur façon et à des époques différentes.

Pour représenter l'homme avec ses défauts et ses qualités, pour que le spectateur en saisisse l'intériorité, la peintre peint de nombreux accessoires, un peu comme des attributs de figures mythologiques qui

---

[435] Alain, *Avec Balzac*, Paris, NRF Gallimard, 1937.
[436] Alain, *Balzac*, Paris, Gallimard, 1999.
[437] Judith Robinson, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, *op. cit.*, p. 117.
[438] Georges Canguilhem, *op. cit.*, p. 55.

permettent à chacun de mieux comprendre quel est ce personnage qu'il regarde.

Alain traite aussi des moqueries envers les religieux. Dans le chapitre « Prêtres »[439], il dépeint les personnages d'église des œuvres de Balzac, notamment celui du curé du village. Ceci fait écho à la peinture de Marie-Thérèse Auffray, *Curé,* qui reprend ce sujet[440].

Le philosophe vient renforcer l'importance qu'Auffray prête à Balzac. Dans ce sillage, Honoré Daumier joue un rôle.

f. L'illustration d'une « Comédie humaine »

La Comédie humaine a été illustrée par plusieurs artistes dès 1842. Nous avons déjà expliqué les liens entre Daumier et Auffray autour de la caricature (*Supra,* p. 107). S'il existe un autre lien, c'est que tous deux ont illustré une « comédie humaine ». Celle de Balzac pour Daumier et sa propre « comédie humaine » pour Auffray. Honoré Daumier peint un monde ordinaire, mais « formidablement typé. Une autre "comédie humaine" »[441]. Ce terme de « comédie humaine » est employé par Auffray elle-même pour certaines de ses toiles[442]. Dans les deux cas, ce sont surtout les petits bourgeois et les propriétaires à la campagne qui sont dépréciés même si toutes les classes sociales sont présentes. Daumier et Auffray représentent des personnages associés à la politique, à l'autorité (juges, plaideurs…) et à l'église.

Auffray veut exprimer les caractères des personnes. Il y a une forme de tragi-comique chez ces personnages, notamment dans les deux tableaux intitulés *Les Juges*[443], deux grandes toiles qui, disposées côte à côte, présentent six personnages.

Les personnages qu'Auffray qualifie de juges sont sur une des toiles : un homme portant de multiples médailles (il ne porte pas d'uniforme militaire), une femme âgée, de la bourgeoisie, les lèvres pincées et le regard hautain. Un membre du clergé, croix bien affichée devant lui. Sur le second tableau, la peintre a représenté une sœur au visage très ridé, au centre, un homme avec une petite médaille à la boutonnière et une épingle à cravate indiquant son statut d'homme bourgeois et enfin, une femme, au chapeau à voilette, portant une broche représentant une croix rouge. Chacun semble se regarder du coin de l'œil, les visages sont fermés, sans aucun sourire, l'ambiance du moment semble lourde. Le caractère des personnages est visible dans leurs attitudes et leur regard. Auffray offre ici une représentation amère. Pour la peintre ce sont eux les juges : les religieux, les bourgeois, les militaires. Femme ou homme, la peintre ne fait pas de distinction. Pour Auffray les juges viennent de la société civile. Il n'est pas question ici des juges que Daumier a peints.

---

[439] Alain et Robert Bourgne, *Balzac*, Paris, Gallimard, 1999, p. 69.
[440] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 399.
[441] Alain et Robert Bourgne, *Balzac*, *op. cit*., p. 20.
[442] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 223.
[443] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 247 et Fig. P. 248.

Les sujets sont empruntés au monde présent ; ils montrent le ridicule de certains personnages de la classe moyenne. Le spectateur, sauf s'il était présent ou s'il figure sur le tableau, ne connait pas les circonstances des histoires racontées.

Hofmann, dans son ouvrage sur la caricature, rappelle que :

> « Daumier comme chroniqueur de la Société, était l'égal de l'auteur de la *Comédie humaine.* La grandeur et la misère du bourgeois sont notées par l'un et l'autre avec un soin du détail presque encyclopédique, livrant au réalisme de leur siècle la matière des idées et des expériences. […] ils se moquent de tout programme lorsqu'ils créent, non pas une image, mais un véritable scénario du théâtre du monde moderne. »[444]

Dans les mots d'Hofmann ressortent plusieurs caractéristiques de la caricature peinte d'Auffray comme : « le souci du détail », le « réalisme de leur siècle » et l'idée d'un « scénario du théâtre du monde moderne ». Mais quels sont les points communs et les différences de l'illustration à leur manière de Daumier et d'Auffray *des* comédies humaines[445] ?

La différence principale entre les deux artistes est que Daumier se base sur le texte de Balzac pour construire son illustration. Balzac ne donne pas des scènes, mais des noms de personnage à illustrer[446]. Auffray choisit, elle, son quotidien, les figures de son village. Elle ne les présente pas par leur nom, mais par leur fonction : le maire, l'épicier, le professeur... Que cela soit chez Daumier ou chez Auffray, ils s'intéressent en priorité « au caractère individuel et typique des personnages »[447]. Il y a chaque fois une juste observation de l'être humain.

La technique est elle aussi différente, Daumier utilise la gravure, Auffray, la peinture.

Pourtant, tous deux s'attachent au détail. Le dessin de Daumier qui « connaitra la plus belle fortune parmi toutes les illustrations de *La Comédie humaine* est celui représentant le Père Goriot »[448]. Il grave un personnage qui correspond à la description physique, mais surtout « le portrait moral tracé par Balzac »[449]. C'est en cela que les Daumier et Auffray présentent des rapprochements dans la représentation des « comédies humaines », dans l'approche de l'intériorité et du caractère psychique des personnages peints. Citons par exemple, chez Daumier, l'illustration de *Physiologie du rentier de Paris et de Province*, dix petits dessins qui « relèvent de la caricature. Ces vignettes s'insèrent

---

[444] Werner Hofmann, *La Caricature de Vinci à Picasso, op. cit.*, p. 46.
[445] *La Comédie humaine* de Balzac pour Daumier, et la sienne, seulement visuelle, pour Auffray.
[446] *Balzac-Daumier : Comédies humaines,* catalogue d'exposition, Saché, musée Balzac - château de Saché, 26 février - 25 mai 2008, Tours, Conseil général d'Indre-et-Loire, 2008, p. 33.
[447] *Ibidem,* p. 33.
[448] *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, catalogue d'exposition, Tours, 17 mai - 26 juin 1999, Tours, Bibliothèque municipale, 1999, p. 34.
[449] *Ibidem,* p. 34.

dans la typographie et font un écho direct au style satirique et comique de Balzac »[450].

Comme le rappelle Ségolène Le Men à propos des illustrations de *La Comédie humaine*, « l'image structure les volumes […]. Elle achemine le lecteur du réel vers le monde imaginaire du texte, […], le persuade de la réalité et de la vraisemblance de ce monde dont elle montre, l'un après l'autre, les personnages en une longue galerie de portraits »[451] et c'est cela que peint aussi Auffray, une longue galerie de portraits avec ses « 1000 visages de la Comédie humaine » (*Supra*, p. 117).

Daumier : une source d'inspiration ?

S'il y a des rapprochements entre Daumier et Auffray, il n'en est fait aucune mention dans ses archives.

Les œuvres de Daumier présentent des traits caricaturaux, ce que reprend Auffray dans certaines de ses réalisations. Une comparaison des peintures d'Auffray avec un autre art, le dessin animé des années 1950 et 1960, a également pour source initiale Honoré Daumier.

Le caricatural d'Auffray et le dessin animé de Disney

Auffray vient du domaine de l'illustration et nous pouvons voir des relations entre son travail de dessinatrice et certains dessins animés réalisés entre 1950 et 1960. La relation entre ces dessins animés et l'œuvre d'Auffray tient dans le trait caricatural.

L'artiste de référence du dessin animé sur les années 1950 et 1960 est Walt Disney. Disney s'est entouré d'artistes de culture européenne dans ses équipes ; il est lui-même un grand admirateur de Gustave Doré et surtout d'Honoré Daumier[452]. Les sources européennes sont donc présentes dans son œuvre, mais c'est surtout l'aspect caricatural des personnages des dessins animés qui fait écho aujourd'hui à Auffray. Cette caricature est voulue par Disney : il offrait à ses équipes la « liberté d'exagérer les actions et les expressions de leurs personnages pour les rendre crédibles. Le public acceptait les déformations de la silhouette d'un personnage du moment que le volume demeurait inchangé »[453]. Disney insiste d'ailleurs sur l'idée que l'animation est essentiellement un art de la caricature. C'est le talent de caricaturiste de Daumier qu'admire le plus Disney. Cette manière d'utiliser les lignes et les volumes, les déformations se retrouve chez Auffray.

Des personnages de Disney, *Les méchantes*[454], se rapprochent de certaines figures d'Auffray. Prenons l'exemple de Cruella d'Enfer du

---

[450] *Une Comédie inachevée : Balzac et l'illustration*, *op.cit.*, p. 34.

[451] Ségolène Le Men, « L'illustration de la Comédie humaine dans l'édition Furne : l'art de l'observateur », *Une comédie inachevée : Balzac et l'illustration, op. cit.,* p. 16.

[452] *Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney,* catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 septembre 2006-15 janvier 2007, Musée des beaux-arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais, 8 mars-24 juin 2007, Paris Montréal, Réunion des musées nationaux musée des Beaux-arts de Montréal, 2006, p. 18.

[453] *Ibidem*, p. 89.

[454] *The Villains* en anglais.

dessin animé *Les 101 dalmatiens* réalisé en 1962. Sa figure renvoie à l'image stéréotypée de la femme vénéneuse. Elle a la particularité d'être une des seules méchantes sans pouvoir magique dans l'œuvre de Disney, ce qui laisse la possibilité de l'inscrire dans la réalité du quotidien puisque le film animé se déroule en Grande-Bretagne. Certaines figures d'Auffray et particulièrement ses « veuves » s'en rapprochent.

C'est Marc Davis qui dessine ce personnage de Cruella pour Disney. Ce que le dessinateur cherche à faire ressentir, c'est une femme à la fois méchante et drôle[455]. Aussi accentue-t-il les traits, notamment par « une tête grotesque et [un] design caricatural »[456].

Chez Cruella d'Enfer comme chez *La Veuve italienne* d'Auffray de 1958, les mâchoires sont particulièrement marquées : droites, stylisées, piquantes, aigües (Ill. 22). Ce visage anguleux avec une bouche rouge fine au sourire moqueur reflète un caractère froid, méchant, relativement désagréable.



Illustration 22 : À gauche : Marc Davis, *Cruella D'enfer,* 1962, encre et marqueur sur papier ©Alice Estes Davis ; Marie-Thérèse Auffray, *La Veuve italienne,* 1958, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 262. © D. R.

Chez Auffray comme chez Marc Davis, l'aspect caricatural est visible, ils utilisent les mêmes codes, presque au même moment pour faire ressentir aux spectateurs des sentiments proches. Cette comparaison nous conduit à penser qu'Auffray a probablement développé son travail de peintre caricatural grâce à son travail dans l'illustration dont elle ne se cache pas. Ce dessin très graphique, caricatural, fait dire à quelques visiteurs des actuelles expositions que les figures d'Auffray pourraient être animées. Les relations entre les personnages et le style graphique laissent imaginer des saynètes, des échanges entre les figures comme celle du tableau *Enterrement : la famille*[457] où les jeux de regards et les positions des personnages induisent un dialogue, une histoire racontée. Un effet narratif.

[455] Jérémie Noyer, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney : les grands classiques de l'animation*, Paris, Harmattan, coll. « Collection Cinémas d'animations », 2010, p. 58.
[456] *Ibidem,* p. 58.
[457] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114.

La « Comédie humaine » d'Auffray permet, par ce titre qu'elle donne à un ensemble de ses œuvres, de faire des liens avec Balzac, Alain et Daumier. Des liens qui sont pour des deux premiers établis par la peintre elle-même. Pour caractériser ces figures, Auffray va apporter un soin particulier à la peinture des accessoires.

3. Une attention particulière aux accessoires

Avec la caricature les personnages sont peints avec leur caractère et leurs défauts. L'attachement à la représentation des objets qui accompagnent les personnages vient accentuer leur caractère. Ces accessoires permettent d'identifier la position sociale de la personne. Ils sont souvent d'ordre vestimentaire, ce sont des « "emballages" de statut, des complices des figures »[458]. Il faut regarder du côté du chosier à la fin du catalogue d'exposition *Les Choses, une histoire de la nature morte*, et plus particulièrement le texte de Françoise Coblence pour comprendre l'accessoire. « D'abord adjectif puis substantif, l'accessoire désigne dans les deux cas ce qui s'ajoute au principal, le complète, le nuance, le perfectionne. L'accessoire n'a pas d'autonomie, il est dans la dépendance de ce qu'il achève : un costume, un style, une scène de genre, un portrait. »[459] Dans la peinture de Marie-Thérèse Auffray, l'accessoire renseigne le spectateur sur la figure peinte. Il lui donne une identité, une fonction. Il est un choix de la peintre pour représenter avec précision, pour faire comprendre.

a. Les accessoires féminins : mode et fonction sociale

Nous avons recensé, dans un document qu'on trouvera en annexe, l'ensemble des objets peints dans les peintures d'histoire, scènes de genre ou portraits[460]. Ce document se divise en deux recensements, celle des objets du quotidien et des accessoires liés à la mode.

Les objets du quotidien sont rattachés à des métiers ou fonctions spécifiques comme les nasses des pêcheurs, les carnets et crayons des commerçants, le tableau avec le graphique du professeur, l'ardoise de l'écolier. Ces objets sont les éléments qui caractérisent et donnent une identité professionnelle aux personnes peintes.

La liste des objets révèle une majorité d'objets féminins dont vingt et un chapeaux et une dizaine de voilettes. Ensuite les bijoux, colliers, boucles d'oreilles et broches sont fréquemment peints. Ce sont plutôt des accessoires de la bourgeoisie ou liés à la fête comme le port de longs gants. Ils informent d'un rang social, d'une catégorie de personne. Leur diversité est importante.

La présence de la croix est significative (dix-huit fois dans les tableaux, en faisant ainsi un des objets les plus répétés). Cette fréquence de la croix correspond au fait qu'Auffray peint ce qu'elle rejette : la

[458] Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg et Panayota Volti (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 19.
[459] Françoise Coblence, « Accessoire », *Les Choses : une histoire de la nature morte*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 12 octobre 2022 - 23 janvier 2023, Paris, LienArt : Louvre éditions, 2022, p. 284-285.
[460] Annexe 8.

religion, incarnée par des personnes d'Église et des croyants, fait partie des figures qu'elle exècre le plus.

b. Le regard des autres

Chez les personnages féminins, les chapeaux sont les accessoires les plus fréquents avec le sac à main[461]. Dans une société qui attend des femmes qu'elles couvrent leur chevelure par décence, se couvrir n'est pas simplement le moyen de se protéger la tête, mais également celui de maintenir un certain rang, une certaine élégance. Le sac à main, quant à lui, est à la fois un accessoire de mode, mais aussi un objet pratique donc présent. La peintre joue dans certains tableaux avec la forme de ces derniers. La toile *À la Galerie Charpentier*[462] montre deux sacs très différents : un sac baguette et un petit sac porté sous le bras. *La Bigote*[463] s'accroche fermement au sien. Ces objets sont peints avec précision. Cela indique que la peintre ne s'attache pas seulement à la forme ou à la matière des objets, mais également à la façon de les porter, qui accentue ainsi les émotions qui émanent des personnages : l'élégance pour le tableau *À la Galerie Charpentier*, et une forme d'inquiétude, d'angoisse dans la toile *La Bigote*.

Les peintures des scènes d'enterrements avec les toiles *Enterrement : la famille* et *L'Enterrement*[464] sont aussi des scènes riches en accessoires : voilettes, étoles de tulle, broches vaporeuses, chapeaux avec épingles et rubans… Chaque objet est peint avec beaucoup de minutie au moyen de la technique de l'écriture griffée faite à la pointe du pinceau. Ce souci de détail présent dans les portraits se retrouve dans les accessoires avec les jeux des matières des accessoires peints.

Le vêtement

La mode féminine est présente dans les toiles d'Auffray. La peinture habille les femmes des vêtements du quotidien, mais aussi ceux de soirée. Ils reflètent à la fois sa vie rurale et la vie parisienne. *Mercière*[465] et *La Marchande de poissons*[466] portent la blouse alors que les garçonnes sont vêtues de robes bustier comme dans les portraits *La Femme aux bijoux* ou *Mon Faon* de 1961[467].

Un des tableaux les plus remarquables dans la représentation des toilettes des femmes est la toile *À la Galerie Charpentier*[468] de 1956. La très élégante femme de gauche porte à la fois un chapeau travaillé avec ruban, une robe-manteau au col ouvert, des gants et le très chic petit sac baguette. La jeune fille à droite porte, elle, une robe rayée à la coupe travaillée avec un col bateau permettant de découvrir ses épaules, mais également un petit sac noir porté sous le bras. Chaque tenue et

[461] Nicky Albrechtsen, *Vintage fashion la mode féminine des années 1920 aux années 1980*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014, p. 154.
[462] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 183.
[463] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 121.
[464] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114 et Fig. P. 223.
[465] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 160.
[466] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 140.
[467] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 369 et Fig. P. 363.
[468] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 183.

objet est peint avec une attention particulière : matière du chapeau, rayures de la robe, forme du sac à main. Le souci du détail sur les matières, les formes et les couleurs symbolisent bien les personnages peints. Il révèle le regard de l'artiste sur ces objets pour pouvoir les retranscrire. Sont-ils des objets qu'elle possède ? Les archives photographiques ne les montrent pas.

Un parallèle peut être fait entre la peinture de ces accessoires, les vêtements dans les portraits et des photographies de la peintre (Ill. 23)[469].

En analysant les clichés, ils ne montrent pas une femme portant des accessoires de mode. Pourtant, sur certaines, elle porte des vêtements caractéristiques : une vareuse rouge ou bleue qui laisse parfois apparaitre une marinière. Ce vêtement est celui des pêcheurs bretons, des travailleurs. Auffray le porte avec un pantalon. Bien que les femmes ne portent plus seulement des robes ou des jupes dans les années 1950, elles sont peu nombreuses à porter des vêtements masculins et qui plus est de travailleurs. Porter cette vareuse est à la fois un vrai clin d'œil à la Bretagne, surtout quand elle l'accompagne d'une marinière, mais c'est aussi un lien avec le monde du travail, celui des pêcheurs, un métier rude. Ce choix d'Auffray est exempt de toute notion de genre ; c'est l'image qu'elle souhaite donner d'elle.

Sur d'autres photographies (Ill. 23), c'est un accessoire représentant sa fonction sociale qu'elle tient. Il s'agit d'une palette de peintre et de pinceaux. Cette représentation, avec ses outils de peintre, évoque les autoportraits d'artiste femme se représentant avec ces objets caractéristiques du peintre[470].



Illustration 23 : À gauche, Marie-Thérèse Auffray dans son atelier au 21, Rue Gazan, Paris 14e dans les années 1940 (devant la toile *Village vers Trémargat,* Vol. 2, cat. rais. Fig. 59). À droite, dans les années 1950/1960 (devant la toile *Touriste américaine,* Vol. 2 cat. rais. Fig. P. 273). Archives ayants droit. © D. R.

Dès le XIX^e^ siècle « on ne fait plus seulement référence à la palette et aux pinceaux, mais on montre les vêtements de travail, les cheveux

[469] Ar. 1 et Ar. 4.

[470] Comme Catherine Van Hemessen, Artemisia Gentileschi, Marie-Gabrielle Capet, Marie Bashkirtseff pour ne citer qu'elles.

décoiffés, l'absence de maquillage »[471]. La majorité des photographies évoquées présente ainsi la peintre sans maquillage et en tenue de peintre, souvent elle sourit. L'autoportrait peint est remplacé ici par le portrait photographié. Les pinceaux et la palette sont des objets pour la qualifier.

Quand Marie-Thérèse Auffray choisit un objet sur les photographies, elle opte pour celui qui la qualifie le mieux. Elle cherche à apparaitre aux autres comme peintre. Pourtant, dans le seul autoportrait connu, seul le visage de l'artiste est montré.

c. Les objets de séduction et de sensualité

Face aux objets du quotidien se trouvent des accessoires liés à la séduction et à la sensualité comme les robes de soirée, les gants, des bas et les bijoux.

Cette féminité émanant de certains portraits provient de la coupe des robes qui laissent apparaitre la peau des épaules, de la nuque, du dos. Les corps, tous féminins, se dévoilent davantage dans les toiles de la fin des années 1960 que dans celles des années 1950. Les silhouettes féminines se dessinent grâce aux vêtements.

C'est un regard sur les femmes qui émane de ces toiles. Parfois, ce regard prend une dimension érotique. Cette dimension se perçoit par le choix technique de la représentation du tissu qui joue sur la transparence.

Autre accessoire de féminité : les gants. Ils correspondent à un certain sens de l'étiquette et sont aussi synonymes de glamour et de chic dans les années 1950[472]. Dans les peintures d'Auffray, ils sont présents à la fois dans les toiles montrant des enterrements (faisant référence, comme le chapeau, à l'étiquette, aux codes de cette période) et dans les moments de fête comme un mariage et un bal[473], symboles du glamour.

Les portraits où les gants sont présents datent des années 1950. Cette période est l'âge d'or de la ganterie au XX^e^ siècle[474]. Ils font aussi référence aux films américains de cette période[475]. Marie-Thérèse Auffray aime cette vie de fête, elle va au cinéma, sort beaucoup. Il est difficile de savoir si cette image de la femme glamour lui vient de sa vie parisienne, du cinéma ou d'une attirance personnelle.

Le collier est un bijou mettant en valeur la femme, son cou et son buste. Il habille la peau, devenant de ce fait un objet lié à la séduction, à la sensualité. Il attire le regard sur cette partie dénudée du corps.

Cette peinture du corps féminin fait écho à l'homosexualité de l'artiste et à l'attirance pour les femmes. À l'inverse, les hommes peints sont dissociés de toute évocation d'attraction, de séduction ou

---

[471] Cécile Jauneau, « L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^e^ siècle en France » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (éd.), Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX^e^ siècle, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, Consulté en janvier 2021.

[472] Nicky Albrechtsen, *Vintage fashion la mode féminine des années 1920 aux années 1980*, *op. cit.*, p. 165.

[473] Vol. 2, cat. rais *: Femme au gant blanc*, Fig. P. 80 ; *Les Mariés*. P. 231.

[474] Nicky Albrechtsen, *Vintage fashion la mode féminine des années 1920 aux années 1980*, *op. cit.*, p.165.

[475] Avec des actrices comme Audrey Hepburn, Lana Turner, Marilyn Monroe…

d'érotisme. Elle porte aux femmes un regard d'attirance, aimant, qu'elle n'a pas pour les hommes.

d. Les accessoires plus masculins : afficher son statut

Chez les figures masculines, la cravate et le couvre-chef sont les accessoires récurrents. Ces éléments sont caractéristiques de la période des années 1950 et 1960. Les hommes de toutes les classes sociales portent des chapeaux ou des casquettes. À ceux de la petite et moyenne bourgeoisie s'ajoutent des cravates. Les chapeaux masculins n'ont pas l'élégance de ceux des femmes, ils sont beaucoup plus fonctionnels et simples. Quelques hommes plus apprêtés portent des épingles à cravate pour les soirées, ainsi que des costumes sombres. Certains revêtent des uniformes de leur fonction comme les militaires, le gendarme, le parachutiste[476].

L'analyse des accessoires masculins permet de souligner ce contraste entre les deux univers géographiques significatifs dans notre analyse autour de la « comédie humaine ». Le monde rural est représenté, par exemple, dans *Les Bretelles vertes* portées par l'agriculteur ou les vareuses des pêcheurs[477]. Le monde urbain et parisien est évoqué avec les hommes en costume, gilets et épingles à cravate.

Le souci du détail apporté aux portraits féminins ne se retrouve pas dans les portraits masculins.

e. Les accessoires mixtes

Quelques accessoires sont portés par les deux genres, les chapeaux tout d'abord, mais aussi les médailles et les décorations, même si ces dernières sont plus souvent portées par les hommes que par les femmes. Ce sont plutôt des médailles militaires, des décorations non identifiées et, pour une femme âgée, une petite décoration ornée de la croix rouge[478]. Cet accessoire met en lumière les actes qui sont symbolisés derrière ces médailles. C'est une récompense, elle a été décernée pour une action rendue, remarquable normalement. Certaines sont de grandes dimensions et imposantes, indiquant un regard corrosif ou moqueur sur ceux qui les possèdent. Auffray avec la représentation des médailles souhaite montrer les actions de ces personnes ; l'aspect caricatural des personnages contrebalance l'honneur supposé de la décoration qui salue une cause ou un engagement.

La représentation des objets tient une place importante dans les toiles. Pourtant il y a un objet banal qui est très peu représenté : les chaussures. Quand les personnages sont en pied, la très grande majorité d'entre eux sont pieds nus. Il existe seulement cinq tableaux sur l'ensemble des portraits ou scènes de genre dans lesquels des chaussures sont présentes. Une toile se démarque de la production d'Auffray, car dans *Jambes de femme* de 1968[479], comme le titre l'indique, seules les jambes sont peintes. Le cadrage est atypique et

[476] Vol. 2, cat. rais. : *L'Homme au képi*, Fig. P. 331 ; *Para*, Fig. P. 263.
[477] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 198 ; Fig. P. 42 et Fig. P. 43.
[478] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 247.
[479] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 423.

unique. Elle peint ici à la fois des petites chaussures noires, mais aussi des bas en utilisant l'écriture griffée. Les souliers représentés ne montrent aucune élégance à la différence de ceux du tableau *L'Oubli ou Le Strip-tease*[480] de 1965 où la jeune femme porte simplement un soutien-gorge et des bas, mais est chaussée de souliers de type salomé plus élégants, caractéristiques des danseuses latines. Cette absence de chaussures dans les toiles est due au choix de cadrage des portraits puisque le portrait de trois quarts ou en buste est le plus fréquent. Auffray se focalise sur les visages et leur expression. C'est, pour elle, la meilleure façon de représenter les émotions.

Enfin, une dernière toile, plus ancienne *Petite fille aux souliers*[481] attire l'attention sur cet objet à la fois dans le titre et dans la toile même s'ils ne sont pas en son centre. Les souliers ressemblent à ceux peints par Vincent Van Gogh en 1886[482]. Les lacets tombants et la forme ouverte des vieux souliers sont proches. Dans cette peinture, ces deux souliers donnent l'impression d'une nature morte. Auffray y apporte une attention particulière puisque ce sont eux qui donnent le titre à l'œuvre. Elle focalise l'attention par le titre sur l'objet « souliers ». Il n'est pas question de centrer le propos sur la fillette, pieds nus, qui regarde les souliers, mais sur les souliers eux-mêmes. Ils sont le personnage central du tableau[483].

Dans les portraits les accessoires sont des indices, ils caractérisent avec précision et ils communiquent des informations sur la personne peinte. Les accessoires précisent aussi parfois le titre, qui reprend souvent les objets peints. Ce choix permet de distinguer les figures, par exemple *Femme au chapeau de trois-quarts à droite*, *Femme au collier*, *Femme au médaillon*, *Jeune femme au châle*, *Les Bretelles vertes*, *Portrait d'homme aux lunettes*… L'accessoire cité permet d'identifier la personne, de la rendre moins anonyme parmi tous les portraits peints.

Les portraits sont précisés par les accessoires que les personnages portent. Ils ne sont pas futiles, car ce sont souvent les seules informations sur la personne puisque les titres des tableaux d'Auffray sont très peu précis sur les figures peintes, il n'y a pas de nom de famille ou d'identification précise.

B. La question du modèle et sa représentation

Cette galerie de portraits pose la question du modèle. Nous en avons dégagé plusieurs types : les personnes peintes pour leur fonction (le paysan, la poissonnière, le curé, le coiffeur pour dames…), les anonymes dans des moments de vie particuliers (mariées, veuves, communiantes…), et les portraits de femmes (qui reprennent en partie

[480] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 413.
[481] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 430.
[482] Vincent Van Gogh, *Les Souliers*, 1886, huile sur toile, 38 × 45 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.
[483] Ces souliers dans la cheminée sont aussi le sujet de l'ouvrage jeunesse qu'a illustré Auffray : *Les Souliers de Rosette* de 1944 (Mireille Pradier, illustrations Marie-Thérèse Auffray, Paris, Éditions Willeb, 1944. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 139). Un conte de noël avec des souliers, dans la cheminée, similaires à ceux du tableau *Petite fille aux souliers*.

le corpus des garçonnes, *Infra*, p. 174). Elles ne sont pas peintes dans la veine caricaturale. Les deux premiers ont déjà été étudiés dans cette recherche.

1. Les récurrences et les ressemblances

Hormis Noëlle Guillou, qui est une figure récurrente par son statut de compagne, quatre personnages sont peints dans des tableaux différents. Nous avons mis en parallèle sur un même document trois toiles pour bien repérer ces figures[484]. La différence entre les exécutions est fine. Un des hommes porte la cravate dans une version des figures vertes (en haut de la page) et un nœud papillon dans le second tableau (au centre). La jeune femme de *Repas de noce*[485] a une fois les cheveux blonds alors qu'ils sont plutôt roux dans l'autre toile.

Les personnes font-elles partie de l'environnement de la peintre ? Ou les a-t-elle reproduites par besoin de modèle ?

Si quelques figures sont aujourd'hui identifiables parmi les amis ou les habitants de la commune, beaucoup restent des anonymes pour nous.

Des résonances fortes

Certains portraits font référence à des artistes, soit en les représentant, soit en s'en inspirant.

Le tableau *Portrait d'homme aux lunettes*[486] est daté de 1956, année précisée sur le catalogue de vente. La datation du tableau est pourtant à remettre en question : il est bien indiqué 1956 sur le châssis mais après examen avec les propriétaires, une autre toile y a d'abord été fixée. Auffray réutilisait ses châssis en les recouvrant parfois d'une seconde toile mais en les gardant intacts. Le tableau pourrait donc être antérieur à cette date. Le portrait peint par Auffray est assez troublant puisqu'il présente des ressemblances particulières avec un dessin de Bernard Buffet, *Portrait d'Yves Saint Laurent*[487] réalisé en 1958. Le personnage peint est légèrement plus âgé et le costume évoque les photographies de l'artiste, notamment celle de 1957 faites par Irving Penn sur laquelle le créateur de mode est en costume sombre, mais plus jeune (Ill. 24).

[484] Annexe 7.
[485] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 130.
[486] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 200.
[487] Bernard Buffet, *Yves Saint Laurent*, 1958, mine de plomb sur papier, 36 × 27 cm, Musée Yves Saint Laurent.



Illustration 24 : Irving Penn, *Yves Saint Laurent, Paris,* 1957, épreuve argentique, 27,4 × 26,8 cm pour l'image, Metropolitan Museum, New York © The Irving Penn Foundation.

Auffray a, elle, peut-être vu ce dessin dans la presse (Ill. 25). Il est publié dans le journal *Arts* de février 1958[488], une revue hebdomadaire qu'elle lit[489].



Illustration 25 : Première du journal Arts du 3 au 11 février 1958 et détail du dessin de Bernard Buffet représentant Yves Saint Laurent, © photographie personnelle.

Ce dessin de Bernard Buffet était accroché dans les dernières années de la vie du créateur de mode dans son bureau (Ill. 26). Il est encore actuellement présenté dans l'espace recréant son bureau au musée Yves Saint Laurent[490].

[488] Revue *Arts*, du 3 au 11 février 1958, n° 656.
[489] Quelques exemplaires de cette revue sont conservés dans ses archives.
[490] Musée Yves Saint Laurent, 5 avenue Marceau, 75116 Paris.



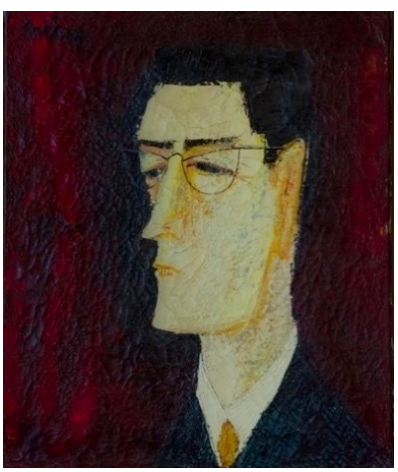




Illustration 26 : En haut : Bernard Buffet*, Yves Saint Laurent,* 1958, mine de plomb sur papier, 36 × 27 cm*.* Portrait exposé dans le bureau du créateur de mode au musée Yves Saint Laurent Paris © Luc Castel (photographie recadrée), ; en bas à gauche, Marie-Thérèse Auffray*, Portrait d'homme aux lunettes,* 1956 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 200) © droits réservés. À droite, le portrait, seul (*Yves Saint Laurent,* 1958) lors de l'exposition, *Bernard Buffet, médiéval et pop*, 8 juin-29 septembre 2024, Abbaye royale de Fontevraud, © photographie personnelle.

Le lien entre le tableau d'Auffray de 1956, mais présentant un doute sérieux de datation, et le dessin de Buffet de 1958 est assez troublant (Ill. 26) : la composition avec un personnage de trois quarts, en buste, la coupe de cheveux proche et surtout la forme des lunettes, accessoire important de ce tableau. Les lunettes présentent une forme précise, arrondie dans le bas et fine à l'embranchement.

Le personnage d'Auffray est plus âgé et est vêtu d'un costume, mais la ressemblance demeure. Avec ce lien se pose alors la question de la datation du tableau à réévaluer, mais sans autre information il est impossible d'être catégorique.

Une seconde étrange ressemblance existe entre un portrait peint par Jacqueline Marval en 1924 et *Jeune femme à la robe rouge* peinte par Auffray en 1956 (Ill. 27).

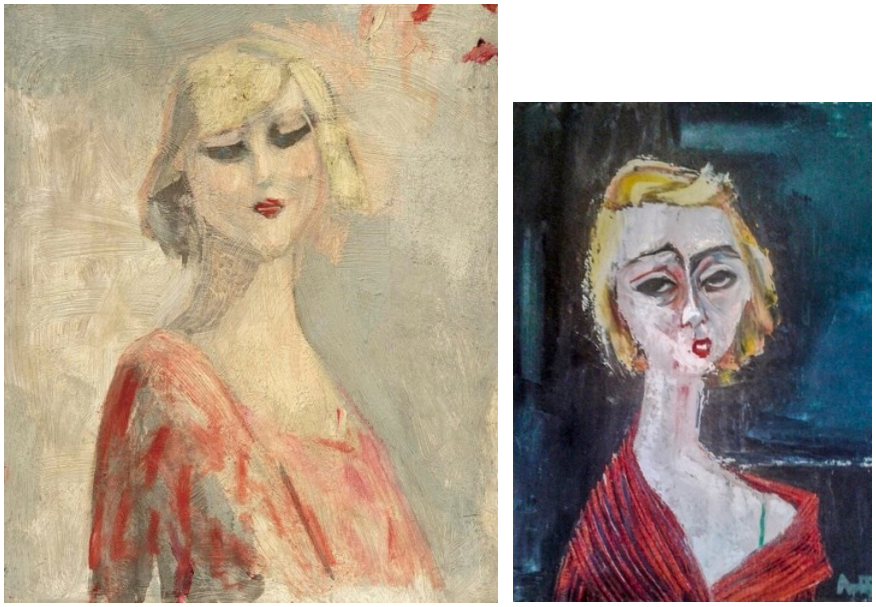


Illustration 27 : A gauche : Jacqueline Marval, *La Blonde au corsage rouge, 1924* © Comité Jacqueline Marval et Marie-Thérèse Auffray, *Jeune femme à la robe rouge,* 1956, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 189. © droits réservés

La facture et le style sont différents, mais plusieurs points communs sont identifiables ; la posture de trois quarts, la forme du visage avec le bas triangulaire, la petite bouche rouge, la coupe de cheveux et leur couleur, même si Marie-Thérèse Auffray change le sens de la frange. Toutes deux ont un regard presque hautain. La robe rouge révèle le cou et le haut du décolleté, elle fait tomber la robe un peu plus sur l'épaule dévoilant une bretelle verte qui contraste avec le rouge du tissu. Auffray offre une réinterprétation, dans son style, de l'œuvre de Jacqueline Marval.

Le fond est quant à lui très différent. Marval opte pour des tons doux, clairs, là où Auffray place sa figure sur un fond très foncé, bleu nuit. Ce changement de couleur enlève à la toile de Marie-Thérèse Auffray la douceur qui émane de celle de Jacqueline Marval. Le titre évoque lui aussi des similitudes : *La Blonde au corsage rouge* pour le tableau de 1924 et *Jeune femme à la robe rouge* pour celui de 1956.

Durant sa carrière de peintre, Jacqueline Marval expose de nombreuses fois à Paris, de même après sa mort son œuvre est plusieurs fois présentée. Il est donc fort probable que Marie-Thérèse Auffray ait vu cette toile lors d'une exposition ou en reproduction. Le comité Marval ne possède pas l'historique de cette toile, ne permettant pas de savoir où le tableau a pu être exposé entre 1924 et 1956. Aucune information ne permet de savoir qui est le modèle.

Les échanges avec le comité Jacqueline Marval n'ont pas permis d'établir d'autres liens entre les deux femmes.

Des portraits de femmes peintres ?

Les portraits de femme sont majoritairement peints autour des années 1960. Les titres des toiles apportent peu d'informations, mais plusieurs ont pour titre (ou dans leur titre) un prénom : *Tamara*[491] (deux toiles en 1960), *Portrait d'Annette au collier*[492] en 1961, *Noëlle*, sa compagne décédée en 1959[493] (cinq toiles, quatre en 1961 et une en 1964), le tableau *Sonia*[494] est réalisé en 1960, *Vanina*[495] en 1961, *Anna*[496] en 1962, *Colette*[497] en 1963. Mais qui sont réellement ces femmes ? Des modèles ? Des amies ou des compagnes ? Pour certains prénoms, aucune archive ne permet aujourd'hui de le savoir. Tous les portraits datent du début des années 1960 (presque une par an). Ils sont aussi peut-être des souvenirs de ses amours.

Colette fait référence à son amie Colette Duval qui apparaît et témoigne lors du reportage *État Dame*[498]. S'agissant d'Esther, le titre exact est *Madame Esther*[499] conférant à la femme peinte un statut différent, mais lequel ? *Anièce*[500] de 1959 pourrait indiquer par le jeu de mots une filiation familiale.

Aujourd'hui, certains de ces prénoms évoquent les noms de peintres célèbres comme Tamara de Lempicka ou Sonia Delaunay.



Illustration 28 : A gauche, photographie de Tamara de Lempicka © akg-images ; Marie - Thérèse Auffray, *Tamara (2),* 1960, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 338. © droits réservés

[491] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 337 et Fig. P. 338.
[492] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 362.
[493] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 329 ; Fig. P. 360 ; Fig. P. 361 ; Fig. P. 367 ; Fig. P. 401.
[494] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 336.
[495] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 371.
[496] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 381.
[497] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 385.
[498] Annexe 48, retranscription de la vidéo.
[499] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 418.
[500] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 307.

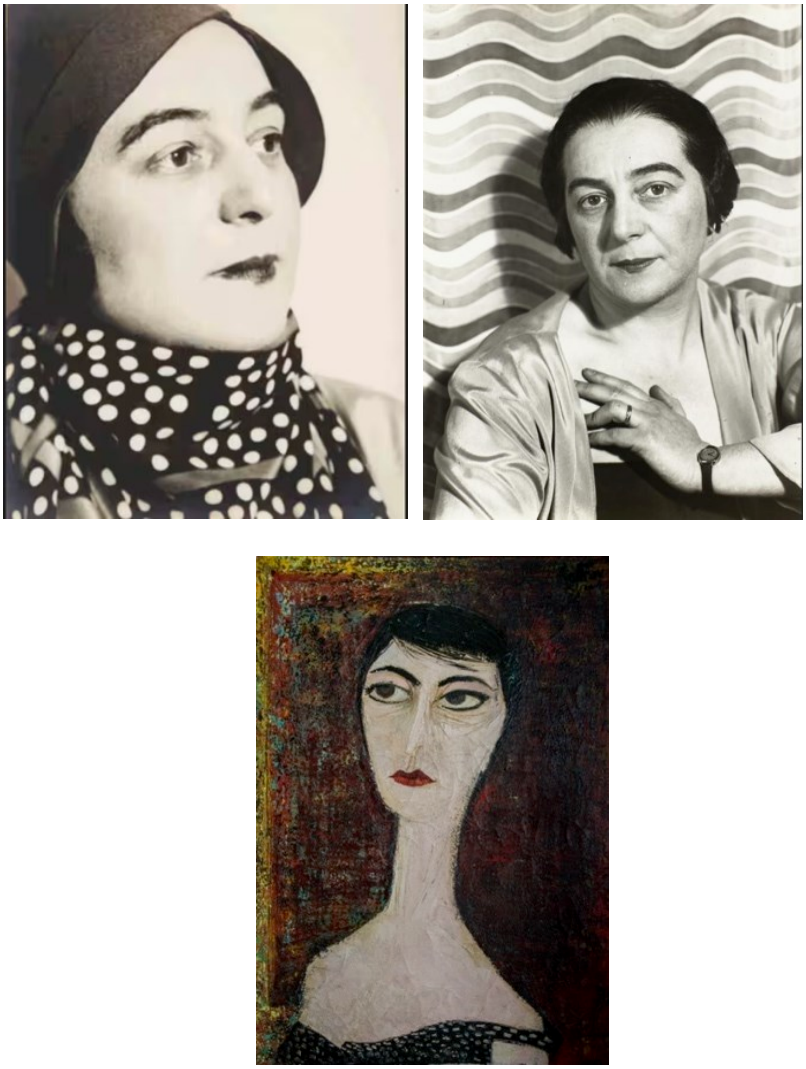


Illustration 29 : En haut, photographies de Sonia Delaunay, © Archive Florence Henri / Galleria Martini & Ronchetti, Gênes/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. GrandPalaisRmn ; en bas, Marie-Thérèse Auffray, *Sonia,* 1960 (Vol 2, cat. rais, Fig. P. 336). © droits réservés

Les portraits ne permettent pas de savoir avec exactitude si ce sont bien des représentations de ces deux artistes (Ill. 28 et 29). Sur la toile *Tamara* (2), nous retrouvons la forme du visage, mais les cheveux sont sombres alors que les photographies de la peintre la présentent plus souvent blonde. Le regard, avec les paupières légèrement closes, présente une ressemblance. Le tableau Sonia montre une femme aux cheveux plus courts et au visage plus ovale comme celui de Sonia Delaunay, les sourcils sont similaires et les lèvres rouges marquées sont proches des photographies qui même en noir et blanc révèlent des lèvres maquillées. Remarquons aussi les motifs apportés par Auffray sur le vêtement et qui évoquent l'imprimé du foulard d'une photographie en noir et blanc de Delaunay. Hasard ou correspondance ? Ils sont aussi des références aux pays de l'Est, de l'Europe ou de la Russie. Rappelons que le quartier de Montparnasse accueillait de nombreux artistes de ces pays.

Il en est de même pour les prénoms masculins, un seul porte un prénom : *Antonio*, *coiffeur pour dames*[501].

[501] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 376.

D'autres sont les portraits d'anonymes et sont simplement référencés par la pose que prend la personne comme avec des titres : femme de trois quarts à gauche, trois-quarts à droite… Les portraits sont dénués de toute identification. Il est davantage question « d'une identité générique que d'une identité référentielle, car le résultat aspire davantage à mettre en évidence les qualités du "type" que celles de l'individu même, pour lui-même » [502].

Auffray se focalise sur les autres : le catalogue raisonné ne montre qu'un seul autoportrait.

2. L'autoportrait

Le seul autoportrait d'Auffray est réalisé en 1958[503]. L'artiste s'applique à elle-même ce qu'elle fait subir aux autres personnes qu'elle peint.

La beauté n'est pas l'effet recherché. Elle se peint la bouche légèrement tombante, avec de grands yeux cernés de petits traits rouges. Là encore, ils sont tombants. Elle fronce un peu les sourcils, ce qui donne un air peu aimable et marque bien deux rides sur le front. Les sourcils et les cheveux sont ébouriffés. Elle ne regarde pas le spectateur. Ici, elle place son regard dans le vide, vers le lointain. La peintre est sobrement vêtue, chemise blanche et veste noire. Aucun ajout d'accessoire comme les bijoux et le maquillage n'est présent. Elle ne cherche pas à être reconnue (pas d'objets comme un pinceau ou une palette de peintre, pas de médaille de résistante, seul le titre la qualifie). Le fond coloré permet un contraste important avec la couleur de la peau à dominante rosée et beige et les cheveux blonds qui fait ressortir le visage. Ce portrait correspond aux photographies de cette même période, Marie-Thérèse Auffray a alors 46 ans.

Pourquoi un seul autoportrait ? A-t-elle voulu se soumettre une seule fois à cet exercice ? Pourquoi à cette date ? En 1958 l'artiste passe plus de temps à Paris. Noëlle Guillou est malade et elle est soignée dans la capitale. Le tableau pourrait n'avoir jamais été exposé du vivant de l'artiste.

D'après certains témoignages, la figure féminine de la toile *Le Couple*[504], peint la même année, représente Marie-Thérèse Auffray[505]. Pourtant, en comparant les deux portraits, la similitude n'est pas flagrante. La couleur des cheveux et des yeux n'est pas la même. La forme du visage est plus ovale dans la toile *Le Couple* alors qu'ils sont peints la même année. Comme Auffray présente, plusieurs fois, un décalage entre le moment de la peinture et l'instant peint, elle se serait représentée plus jeune en compagnie d'un inconnu. Pourquoi un voile

[502] Fabrice Flahutez, Itzhak Goldberg et Panayota Volti (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, *op. cit.*, p. 13.
[503] *Autoportrait*, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 246.
[504] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 250.
[505] D'après des témoignages de personnes d'Échauffour qui ont connu la peintre. Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, il y a de nombreuses affirmations qui ne peuvent être vérifiées. L'analyse stylistique et l'aspect scientifique de la recherche nous obligent à la prudence sur certaines affirmations existantes.

blanc sur sa tête ? Les analyses des personnes qui l'ont connue font partie des mythes et légendes. Réalité ou invention, difficile de savoir. Pour nous, la ressemblance n'est pas suffisamment visible.

Une des caractéristiques communes à presque tous les portraits d'Auffray, qu'il s'agisse des figures vertes ou des garçonnes, est le sentiment de tristesse qui en émane.

3. Le sentiment de tristesse

Le sentiment de tristesse se ressent dans de nombreux portraits de la peintre, surtout ceux des femmes des années 1960. Auffray opte pour la représentation de très grands yeux qui occupent une grande partie du visage. Le sens de la tristesse est à comprendre dans les mots même d'Auffray quand un journaliste dans le reportage de 1966 revient sur le côté sombre des toiles. La peintre répond :

> « J'ai peint quand même des choses assez gaies, mais rarement mes natures mortes, vous allez en voir. Elles ne sont pas tristes […] les fleurs non plus. C'est pas triste. Euh les personnages sont tristes, ils sont tristes, parce que l'être humain est toujours triste, la vie est triste. Elle est gaie au début, elle est triste à la fin. Y'a les événements. Un peintre, si un peintre n'a pas vu, n'a pas senti les événements, ce n'est pas la peine, faut mieux faire aut'chose. Casser les cailloux sur la route, c'est mieux. »[506]

C'est cette émotion qu'elle accorde à l'être humain et donc qu'elle entend faire paraitre dans ses portraits. Pour elle le monde est triste, ce qui induit que les figures qu'elle peint portent ce sentiment. Au sujet de cette peinture, que le journaliste qualifie de psychologique, Auffray répond : « oui, oui, mais c'est très fatigant vous savez, ça met les nerfs à vif ». Elle indique peindre le monde comme il est, mais certainement le préférerait-elle « meilleur bien sûr ». La peinture de Marie-Thérèse Auffray est une forme de désenchantement. Cela se voit à la fois dans les thèmes peints, mais aussi dans les émotions qu'elle souhaite faire passer.

La figure humaine ainsi peinte devient un élément essentiel de son univers d'après-guerre. Les personnages occupent presque toute la toile, comme un plan très rapproché, un cadrage presque photographique, audacieux, que la peintre utilise aussi pour la peinture des objets. Ces portraits en pied permettent de révéler plus largement la personnalité du personnage au travers des nombreux détails peints. Ce choix fait à nouveau référence à Balzac. La peinture de portraits tient une place centrale dans l'œuvre d'Auffray, surtout après la Seconde Guerre mondiale. Elle porte un regard aiguisé sur les choses et les détails. Elle joue des formes et des couleurs en leur adjoignant une technique particulière parfois comme l'écriture griffée ou l'utilisation de l'ouverture du tube de peinture comme outil. La caricature, les

[506] « La peintre Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans l'Orne ». INA-ORTF - Télé Normandie du 29 octobre 1966. Annexe 47, retranscription de la vidéo.

figures de sa « Comédie humaine », font partie de cette galerie de figures. Elle cherche à faire comprendre au spectateur l'identité et surtout l'intériorité des personnes. Ce sont de vrais portraits psychologiques : la souffrance, la mélancolie, mais aussi la tendresse se font ressentir. La peintre souligne le désarroi et la misère sociale, les hiérarchies humaines. Ce sont des figures du quotidien de la ville et de la campagne, ses deux univers géographiques. Marie-Thérèse Auffray accorde une importance particulière aux objets, plus particulièrement aux accessoires et aux vêtements. Ils ne sont pas des éléments simplement décoratifs ou anecdotiques. Ils reflètent le caractère de chaque personnage et indiquent leur fonction sociale.

Ces personnages ont une relation avec le spectateur par les jeux des regards. C'est souvent la seule action des personnages, car ils sont majoritairement figés, peu dans l'action. Pourtant les toiles sont narratives comme le souligne Marcel Espiau[507], c'est-à-dire qu'Auffray avec très peu de personnages raconte des histoires et laisse aux spectateurs le soin de les imaginer.

Son amie Colette Duval parle ainsi des portraits d'Auffray et résume très bien les idées de la peintre : « Alors si vous voulez ce qu'elle n'aimait pas c'est la comédie, les gens qui étaient moches, qui n'étaient pas bien. »[508] En cherchant à peindre l'humain et en faisant référence à la peinture de tradition française, Auffray se rapproche des groupes figuratifs de son époque. Elle pose un vrai regard sur les gens qu'elle peint en rapport avec les sentiments qu'elle ressent pour eux.

Si la peinture des figures est centrale, les objets, déjà vus au travers des accessoires, ont aussi une place particulière.

C. Une peinture de choses : dans la lignée de la tradition

L'intérêt que la peintre porte aux objets se retrouve dans sa peinture des choses. Chez Auffray la plupart des peintures de choses sont réalisées dans les années 1950 et 1960 même si c'est un genre qu'elle pratique toute sa vie[509]. Les natures mortes sont fréquentes dans la peinture figurative d'après-guerre, ceci peut être lié à la réouverture du Louvre après la guerre qui permet d'accéder à de nombreuses natures mortes. Comme l'indique René Huyghe, cinq ans après le conflit « les musées avaient été fermés et évacués et le Passé privé de ses soutiens les plus éloquents, avec ses chefs-d'œuvre devenus inaccessibles »[510]. Cette privation a peut-être joué dans les choix d'Auffray. Charles Sterling propose en 1952 à l'Orangerie des Tuileries à Paris une grande exposition sur ce genre *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*. Cette rétrospective permet aux peintres des années 1950 de se nourrir des peintures présentées. La nature morte va être sans conteste le sujet de prédilection des artistes de cette période, notamment ceux du

[507] Ar. 160, Marcel Espiau, « Un peintre d'une ironie percutante, certes, mais nuancée : Auffray », *Mode et lingerie,* 1962 ou 1963.
[508] Annexe 48, FR3 Normandie, 1992, *État Dame*. Retranscrit en annexe.
[509] La première nature morte est réalisée en 1929, mais c'est entre 1954 et 1964 que le plus grand nombre est peint.
[510] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 110.

mouvement de *La Jeune Peinture*[511]. Dans les années 1950, les artistes décident de ne pas mettre en scène de nombreux objets. Auffray opère des choix similaires à ceux de son temps. Ils sont au plus quatre dans ses compositions et offrent aux spectateurs un regard sur son quotidien.

Comme le précise Étienne Jollet[512] : « Les natures mortes parlent toujours de l'homme. L'homme en mouvement […]. La nature morte apporte quelque chose de singulier : c'est la modalité du familier, de ce qui est proche de chacun d'entre nous ». C'est cette proximité que transcrivent les objets choisis puis peints par Auffray. Ils disent qu'elle mène une vie simple. Ils montrent son attachement à son habitation. La cuisine est le centre de son lieu de vie, celui des repas préparés par sa compagne, mais aussi celui où peut-être elle peint parfois.

1. La nature morte des années 1950-1960

La peinture de choses d'Auffray se situe principalement entre 1955 et 1964. Le XX^e^ siècle est une période essentielle et glorieuse de la nature morte. Elle cesse alors d'être un genre considéré comme mineur[513].

La nature morte des années 1950-1960 n'a été que peu étudiée. Les écrits sur la peinture figurative d'après-guerre font référence aux peintures de choses, mais ne s'attardent pas dans leurs études sur ce sujet. La figure humaine prend plus de place. Il faut donc regarder, comparer et analyser différents peintres de la figuration de la même période qu'Auffray pour comprendre si la peintre diffère de sa période ou si elle s'y inscrit pleinement.

Pour cela nous avons construit un tableau comparatif de plusieurs artistes figuratifs des années 1950-1960[514]. Comme ces artistes sont peu présents dans les collections publiques, nos références sont puisées dans les ouvrages d'art sur la peinture figurative d'après-guerre, mais aussi sur les sites internet des artistes (souvent gérés par leurs ayants droit ou des associations) qui permettent de consulter quelques toiles.

Pour la liste des artistes de la figuration des années 1950-1960, nous avons repris ceux cités dans notre écrit : Françoise Adnet, Bernard Buffet, Simone Dat, André Fougeron, Jean Jansem, Bernard Lorjou, André Minaux, Yvonne Mottet, Paul Rebeyrolle et Michel Thompson. Les lectures ont apporté deux artistes supplémentaires qui éclairent ce travail : Raymond Guerrier et Jean Pollet[515].

Ce qui ressort de cette courte étude est avant tout la place des thèmes communs entre eux et Auffray.

---

[511] Pierre Basset et Florence Condamine, *Les Insoumis de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 27.
[512] Étienne Jollet, *La Nature morte, ou la place des choses*, Paris, Hazan, 2017, p. 319.
[513] Michel Hoog, *La Nature morte et l'objet de Delacroix à Picasso*, Paris, Réunion des musées Nationaux, 1983, n. p.
[514] Annexe 9 : Tableau comparatif des peintures de choses chez les artistes de la figuration d'après-guerre (1950-1960). Ce tableau indique en quelques mots et quelques œuvres clefs les différences mais surtout les points communs avec Auffray.
[515] Bibliographie p. 440-443.

a. Les thèmes communs

Plusieurs thèmes sont communs aux artistes cités et à Auffray : les animaux morts, les peintures de poissons et crustacés, les lampes et les lanternes. Souvent les objets sont placés sur des tables, dans des cuisines. La gamme de couleur, plutôt sombre, terreuse, se retrouve chez une partie d'entre eux.

Auffray a un souci du détail plus pointu. Elle s'attache comme nous l'avons vu à rendre la matérialité des objets et animaux peints. Elle a un souci de « réalisme » plus aigu que les autres peintres qui exposent souvent à cette période à Paris dans les galeries ou les Salons.

Le tableau en annexe présente bien ces récurrences thématiques et ces styles picturaux très différents.

Dans toutes ces peintures l'objet a une place prépondérante.

b. L'importance des choses

Les objets sont source d'informations pour comprendre l'environnement et la façon de vivre dans les années 1950, date majoritaire de ce genre. Les objets de type ustensiles sont familiers et usagés. Ils pourraient appartenir à beaucoup de personnes. Ces objets sont aussi des informations sur la façon de vivre de la peintre : un quotidien simple, entouré d'objets non luxueux, centré d'abord sur l'alimentation. Pour ces toiles, le postulat est fait qu'elles sont réalisées *in situ*, sur le motif. Même si « chaque époque a introduit les objets dont il se servait »[516], les peintres des années 1950-1960 reprennent comme sujet des objets en référence à un vécu comme les lampes à pétrole, les lampes-tempête et les lanternes[517]. Si ces sources de lumière ne sont plus d'actualité à cette période, ils l'ont été lors d'un événement : la Seconde Guerre mondiale.

Certains objets sont plus surprenants dans les peintures d'Auffray comme le chapelet du tableau *La Tentation de Saint-Antoine* qui contrastent par le choix des objets peints par rapport à l'ensemble des autres toiles du genre. Ils sont à la fois désuets à la période où la peintre a exécuté le tableau, mais aussi très reliés, pour une des toiles, à un des événements de sa vie.

Ces deux tableaux présentent des objets plus précieux, plus bourgeois que la majorité des objets peints dans les autres tableaux. Dans la toile *La Tentation de Saint-Antoine*[518], les objets peints dans ce tableau sont plus précieux : un chapelet de petites perles noires, un livre, probablement une bible et une lampe à pétrole en opaline bleue ornée de points blancs. Le sujet religieux, par son titre, est une des raisons possibles de la relative richesse des objets de ce tableau par rapport au reste des objets des tableaux de choses d'Auffray. Il est donc vraisemblable que cela soit celui d'un autre intérieur ou qu'ils soient issus de l'imagination de la peintre.

Cette toile est peut-être à comprendre avec un des « événements » qui jalonnent la vie de Marie-Thérèse Auffray. En décembre 1959 sa

[516] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, *op.cit.*, p. 123.
[517] Vol. 2, cat. rais.: Fig. P. 377 ; Fig. P. 389 ; P. Fig. 390 ; Fig. P. 391 …
[518] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 319.

compagne décède. Dans la toile, la peintre a représenté un chapelet et un ouvrage (une bible ?) qui font écho à la croix qui protège Saint-Antoine des tentations. Est-ce la protection contre la difficulté de vivre seule, Noëlle Guillou est-elle représentée par cette lampe très grande (comme Noëlle), féminine et précieuse ? Le fait qu'elle est éteinte fait aussi un lien avec les peintures de vanité et l'aspect éphémère de la vie. Est-ce une tentation d'Auffray de suivre Noëlle ? *La Tentation de Saint-Antoine* est une des toiles énigmatiques de la peintre[519]. Auffray par ce choix de sujet se détache complètement des peintures de ce thème, peu importe les époques (Cézanne) et même chez les contemporains d'Auffray (Dalí ou Wilhelm Freddie).

2. L'univers de la cuisine et de la chasse

Les peintures d'objets font entrer directement dans un univers personnel : celui de sa cuisine. Ces toiles sont dans le style de ses peintures des années 1950, mais Auffray emprunte aussi beaucoup à la tradition de ce genre qu'est la nature morte, principalement à celle de l'époque moderne (XVI^e^-XVIII^e^ siècles) montrant ainsi une connaissance de l'histoire de ce genre, une culture artistique qu'elle a vraisemblablement construite grâce à des expositions parisiennes et des lectures.

a. Les objets domestiques

Michel Faré souligne qu'au XVIII^e^ siècle « les objets sont choisis avec des intentions évidentes de luxe » alors qu'au XX^e^ siècle ce sont « la simplicité des choses et l'humilité »[520] qui sont recherchées. La peintre s'inscrit bien dans son époque, car en analysant les 170 natures mortes[521], il y a une répétition de certains objets comme les grils, les lampes à pétrole, les plats, les bouteilles et les aliments (œufs, viandes…). Le recensement des objets présents dans ces toiles permet de dévoiler cette récurrence[522]. Les objets les plus fréquents sont d'abord les torchons (dix-sept fois) puis les bouteilles (seize fois), les assiettes (douze fois) et les allumettes (sept fois) … Pour les aliments : les plus fréquents sont les poissons (vingt-six fois), les viandes (huit fois), les œufs (cinq fois) et les grains de café (quatre fois, mais sur le même tableau). Ces peintures représentent aussi une pièce spécifique de la maison : la cuisine. Cette vie simple est visible dans un reportage de l'ORTF – Télé Normandie de 1966[523] qui est tourné dans la maison de Marie-Thérèse Auffray à Échauffour. Les plans rendent compte d'un intérieur sobre, sans fioriture, à l'instar de ses natures mortes.

---

[519] La lecture du texte de Flaubert (1874) n'a pas apporté d'éclairage au tableau. Ni les tableaux portant ce même titre.

[520] Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e^ au XX^e^*. Volume 1, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1962, p. 10-11.

[521] Vol. 2, p. 385. 108 natures mortes, réparties ainsi : 74 bouquets, 18 animaux vivants, 56 animaux morts ou viandes et 22 peintures de choses.

[522] Annexe 8, liste des objets et récurrence.

[523] ORTF 1966. INA, Télé Normandie du 29 octobre : Film en noir et blanc. Portrait de Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans sa maison. (6 minutes 55 secondes). Annexe 47, retranscription de la vidéo.

Notre inventaire permet très rapidement de comprendre que les lieux d'origine des objets ne sont ni lointains ni exotiques. Les objets peints sont rustiques, utiles, familiers, domestiques, ordinaires. Tous ces objets permettent des combinaisons de formes, de couleurs, de matière dans un équilibre, une composition pensée, sobre et précise. Cela révèle l'observation minutieuse des choses.

La liste des objets[524] permet d'indiquer la présence de lanternes, de journaux et de bouteilles. Ces objets sont parallèlement recensés dans l'inventaire après décès de la peintre[525]. Rien d'ostentatoire dans cette liste. Ils font directement le lien avec la vie que semble mener l'artiste surtout à Échauffour. Auffray peint des natures mortes domestiques. Elle invite le spectateur dans l'intimité de sa maison et plus spécifiquement de sa cuisine.

Le choix de ces objets est une forme de revalorisation de ces derniers comme l'explique René Démoris en parlant de Chardin[526]. Ce ne sont pas des objets luxueux ou modernes qui sont ainsi mis en avant, mais ceux du quotidien, probablement ceux qui étaient présents dans les années difficiles de la guerre, notamment les lampes à pétrole et les lanternes évoquant les coupures de la lumière et de l'électricité.

Les marmites, chaudrons, écumoires sont modestes. Rien de suffisamment riche pour faire oublier leur destination alimentaire[527]. Il y a ici une forme de beauté des objets humbles. Ils sont souvent solitaires, il n'est pas question de grande tablée familiale. L'ensemble des objets ne se rapporte pas à la famille, mais plutôt à une forme de solitude.

Certains objets sont genrés : tantôt féminins comme les objets liés à la lessive ou l'alimentation, tantôt parfois plus masculins comme ceux liés au tabac ou à la chasse. Rien de sophistiqué n'appartient à cet univers du quotidien.

b. Les animaux : plus morts que vivants.

Dans la peinture des animaux, peu sont représentés vivants et s'ils le sont cela concerne seulement des œuvres du début de sa carrière, c'est-à-dire avant 1945. Ensuite, ce sont essentiellement des animaux morts, transformés (peau enlevée pour les écorchés) ou non, qui sont figurés avant toute cuisson. Auffray privilégie les sujets inertes. Le sens de ces écorchés fait référence au traumatisme de la guerre (*Infra*, p. 215).

Ces animaux morts ne sont pas tous dépecés comme dans la peinture des viandes. Auffray réalise plusieurs peintures animalières. Les espèces animales mortes sont plus nombreuses et plus diversifiées.

[524] Annexe 8.
[525] Annexe 51.
[526] René Démoris, « Chardin ou la cuisine en peinture. », *Dix-huitième Siècle*, n° 15, 1983, p. 142.
[527] *Ibidem*, p. 142.

> « Le motif de l'animal mort existe depuis l'Antiquité au moins. Il a des significations variées, mais à partir du XVII[e] siècle surtout, les bêtes rappellent la condition humaine dans sa fragilité. La position des animaux, pendus, écartelés, les membres liés, accentue leur humanité. »[528]

La peinture de trophées

Les trophées sont des représentations d'animaux morts qui servent à définir les plaisirs de la chasse[529]. Ceux qui ont côtoyé la peintre en Normandie indiquent que les deux femmes accueillaient les retours de chasse dans le restaurant. Ces retours de chasse sont le moment particulier de la fin de la traque où tous les chasseurs se retrouvent pour partager un repas convivial. Souvent les gibiers chassés sont exposés. Cela peut expliquer le choix de représenter des lièvres, des sangliers, mais aussi des renards ou des rapaces et de comprendre comment Auffray a pu se procurer ces différents animaux pour les peindre avec détails. Cette peinture de la faune sauvage est caractéristique de sa vie rurale. Vivre à la campagne lui permet d'accéder facilement à certains animaux et objets typiques.

Au-delà des animaux sauvages, ce sont aussi les animaux de la ferme qui sont posés sur un coin de table, tout comme pour les poissons, et en plan resserré. Cela permet techniquement de s'attarder sur l'exécution du plumage des oiseaux sauvages et des volailles, du pelage des gibiers ou des écailles des poissons. Les carnations sont lustrées, veloutées.

Les animaux semblent endormis, mais parfois une tache de sang rouge rappelle au spectateur que tel n'est pas le cas.

La peinture des animaux permet de jouer avec la matière en ayant une touche plus ou moins empâtée. Pour les volatiles, les coups de pinceaux et brosses permettent de donner une longueur aux plumes. Ils sont faits en une touche longue et large comme pour *Nature morte au coq*[530]. Un seul coup de brosse dans la matière permet l'exécution d'une plume. L'accumulation de ces longues touches crée l'ensemble du plumage. À la technique est ajouté le travail de la couleur avec le contraste du rouge et du bleu pour donner encore plus de force à l'animal mort[531].

La consistance pâteuse de la matière est importante pour le rendu des textures. Dans les années 1950, cette peinture n'est pas simplement appliquée, elle est grattée, striée pour rendre au mieux ces textures animales comme pour les poils des mammifères dans *Tête de sanglier* ou *Côtes de sanglier*[532].

Auffray joue aussi de la pointe du pinceau ou de la brosse pour donner des effets aux plumages comme pour la *Pintade* en 1958[533]. Le rendu des plumes grises pointillées de blanc et gris-bleu est effectué du

---

[528] Laurence Bertrand Dorléac, *Les Choses : une histoire de la nature morte*, *op. cit.*, p. 154.
[529] Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII[e] au XX[e], op. cit.*, p. 121.
[530] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 212.
[531] Annexe 4 et *Supra,* p. 40.
[532] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 206 ; Fig. P. 156.
[533] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 286.

bout du pinceau afin de se rapprocher au plus près des plumes de la volaille.

La représentation des animaux inertes fait référence à la mort et au quotidien. Elle peut aussi se comprendre dans un sens plus général avec des sujets qui sont exclusivement immobiles.

Ces animaux ont aussi un but précis dans le quotidien : celui de nourrir.

c. La nourriture

Les aliments peints ne sont que rarement préparés et jamais cuisinés. Ils sont bruts, crus pour les viandes et les poissons. L'idée de la cuisson est toutefois présente au travers de certains objets qui accompagnent les aliments comme un gril ou une poêle. Ils indiquent ce qui va advenir. Les ustensiles de cuisine, avec le couteau, appellent à l'action qui va se produire : découper et cuisiner l'animal. Fourchettes, couteaux, écumoire, gril, poêle permettent d'imaginer les actions autour de ces aliments.

Auffray préfère l'aliment frais, brut, non dénaturé qui lui permet de travailler en peinture les textures, les matières et les couleurs grâce aux peaux des animaux.

Devant ces animaux que sont les volailles et les poissons, ce sont les suites immédiates qui sont aussi à voir : le moment de plumer, d'écailler ou d'éventrer les bêtes. Trois tableaux abordent ce sujet directement : *Maquereaux au gril*[534] où le sang est présent sur le papier avec les têtes arrachées des poissons. Dans la toile *Le coq*, le sang est visible dans l'assiette qui le recueille, l'animal n'est pas encore déplumé[535]. Il en est de même pour l'œuvre *Le Coq au sang*[536]. L'acte de cuisine est toujours présent indirectement, il est à venir.

À côté des poissons, des morceaux de viande sont peints[537]. Cette nourriture carnée qui a manqué pendant le conflit permet aussi de travailler la couleur rouge qu'Auffray affectionne particulièrement en travaillant les contrastes avec le blanc des os et du gras de la viande. Si les poissons ne sont pas écaillés et les volailles déplumées, les viandes sont en partie mises à nu. Une seule pièce présente la peau de l'animal en 1954 : *Côtes de sanglier*[538]. Si la chair est présente, la peau très poilue de l'animal est aussi mise en avant. Le couteau, à la lame immaculée, posé sur le bord de l'assiette, laisse imaginer l'étape suivante de la préparation finale de la viande, alors que les côtes de bœuf et l'entrecôte sont prêtes à être cuisinées. Cette pièce de sanglier fait lien avec les deux toiles, *Tête de sanglier* et *Hure de sanglier*[539] peintes toutes deux en 1956 et qui montrent une autre partie spécifique de l'animal : la tête.

---

[534] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 281.
[535] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 181.
[536] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 210.
[537] Vol. 2, cat. rais. : *Côtes de sanglier*, Fig. P. 156 ; deux toiles *Côte de bœuf,* Fig. P. 214 et Fig. P. 215 ; *L'Entrecôte*, Fig. P. 379 et *Le Morceau de viande*, Fig. P. 380.
[538] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 156.
[539] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 206 et P. 207.

La peinture des morceaux de viande se retrouve dans l'œuvre de Chardin. Dans *Nature morte au gigot* ou *Nature morte au carré de mouton*, le morceau de viande domine dans la composition[540]. Il est pendu à un croc chez Chardin. Avec ces toiles, il « ajoute à son répertoire un nouveau type de tableaux d'un format voisin : des représentations d'intérieurs de cuisine. Il joue avec un nombre limité d'"ustensiles et objets de ménage" »[541]. Cette analyse correspond à la peinture de choses d'Auffray dans une cuisine avec un nombre d'éléments ajoutés très limités.

Devant ces aliments se pose la question de la valeur symbolique de ceux-ci comme les œufs (origine du vivant, naissance, résurrection…), le vin et le pain (symboles eucharistiques). Ces nourritures peintes évoquent le gras et le maigre avec les viandes et les poissons. Nous ne sommes pas persuadées qu'il faille y voir une connotation biblique, mais plutôt le fait simple que c'est ce qui se trouvait chez la peintre et ce qu'elle aimait.

La cuisine

Les murs de brique peints en fond des tableaux laissent à penser que ces peintures sont réalisées *in situ*, dans la cuisine de la maison d'Échauffour. Auffray privilégie les fonds sombres. La lumière est posée sur les aliments ou les objets.

Le repas dans son entièreté est peu présent[542] ; le choix du cadrage permet de valoriser ces objets en les plaçant au premier plan du tableau. Auffray privilégie l'aliment simple, mais surtout l'instant avant sa transformation. Les moments suivants (cuisine, repas) ne l'intéressent pas. Ces animaux morts sont une affirmation de la réalité. Ils ont été vivants et ne le sont plus sur la table de la cuisine.

Auffray peint les éléments presque de façon isolée. Les compositions sont simples avec peu d'objets. L'animal mort ou l'aliment travaillé est au centre de la composition. La peintre ajoute un ou deux objets : un pot en terre, un torchon, un couteau. Des éléments qu'elle emprunte à la nature morte et qui la placent dans la tradition de ce genre.

3. Dans la filiation des artistes du genre

Les œuvres d'Auffray montrent une connaissance des peintres de l'époque moderne et du XIX^e^ siècle. Auffray fait une interprétation

[540] Jean-Siméon Chardin, *Nature morte au gigot*, huile sur toile, 40 x 32,5 cm, Houston, Sarah Campbell Blaffer Fondation et *Nature morte au carré de mouton*, huile sur toile, 40 x 32,5 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts.

[541] Rosenberg Pierre (dir.), *Chardin,* catalogue d'exposition, Paris, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre - 22 novembre 1999 ; Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 décembre 1999 - 20 février 2000 ; Londres, Royal Academy of arts, 9 mars-28 mai 2000 ; New York, The Metropolitan museum of art, 19 juin-17 septembre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 170-173.

[542] Sauf dans les toiles *Repas de Noce* et *La Honte 1942-1944* où les scènes montrent des personnes attablées, loin de l'espace de la cuisine. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 130 et Fig. P. 412.

propre des motifs récurrents du genre : les effets de couverture, la pesanteur, la pendaison et le couteau.

Pour les natures mortes anciennes, des rapprochements avec des artistes comme Chardin, pour ses objets de la cuisine en nombre restreint, ses lièvres et autres animaux, et Jean-Baptiste Oudry pour ses volailles pendues, sont possibles. De nombreux exemples sont identifiables avec des peintres de plusieurs périodes. En choisissant de se rapprocher des codes plus anciens de la nature morte, elle s'inscrit dans une lignée d'artistes ayant travaillé sur ce thème. Cela induit que la peintre a étudié, regardé ces œuvres, puis les a revisitées et y intègre son propre style, son originalité.

Auffray a pu voir les œuvres des peintres précédemment cités au musée du Louvre, mais il faut également souligner deux expositions sur le genre de la nature morte à la Galerie Charpentier qu'elle fréquente : en 1946 : *La Vie silencieuse* et en 1951 : *Nature morte française du XVIII^e^ à nos jours*. C'est peut-être la grande exposition, déjà mentionnée, de Charles Sterling à l'Orangerie en avril- mai 1952 qui résonne chez la peintre, car c'est peu après cette période du début des années 1950 qu'Auffray peint de plus en plus de peintures de choses.

L'artiste par ses natures mortes s'inscrit donc à la fois dans la tradition du genre en reprenant des compositions ou des éléments connus comme les effets de couverture et de pesanteur. Dans les peintures de portrait, des liens avec d'autres artistes ont été mentionnés dans cette recherche. Ici, ils sont d'une nature différente, car ce sont des codes, des motifs qui sont repris depuis plusieurs générations d'artistes.

Les liens avec les peintres espagnols sont aussi prégnants. Les fonds sombres et le choix de peindre des animaux du quotidien ou des objets simples évoquent les *bodegones* à plusieurs titres. Les *bodegones* sont les scènes de tavernes ou de cuisine des peintres espagnols. Dans notre cas, c'est la cuisine qui nous intéresse ici. Auffray emprunte aux Espagnols le choix de présenter les objets du quotidien sur une table, placés dans la lumière. D'un point de vue technique, un travail pictural est apporté à la matérialité des objets[543]. Les pots en terre, les bouteilles en verre, les assiettes en céramique. Tout y est peint avec ce souci de rendre la matière.

Il ne faut pas oublier que le seul voyage connu qu'effectue Auffray fut en Espagne. Il est fort probable qu'elle en ait profité pour découvrir la peinture espagnole.

a. La reprise des codes de la nature morte

Dans ses natures mortes, la peintre utilise deux éléments fréquents dans la composition de ce genre : la table et le tissu, plus précisément : le torchon. Le lieu où est peint l'objet et sa mise en scène sont souvent construits de la même façon.

[543] Nous pensons ici particulièrement aux objets en céramique peints par Velázquez ou par Zurbaran dans leurs tableaux.

- La table comme espace de présentation

La table est l'unique espace d'accueil des objets. Souvent vue en plongée, l'artiste utilise des cadrages ne permettant pas au spectateur de voir l'ensemble de ce meuble. Les quatre angles ainsi que la zone sous le plateau ne sont pas visibles en totalité. Le cadrage est parfois si rapproché, proche du gros plan, que le bord de la table est représenté par une simple ligne. Sur les arêtes du cadre de la desserte sont disposés des éléments en équilibre, parfois instable, tels que des lapins, des volailles, mais aussi des couteaux prêts à chuter dans le vide.

Ces cadrages amènent le spectateur au plus proche des éléments représentés. Le spectateur n'est pas face à la table comme dans les natures mortes de l'époque moderne. Il semble que les objets y soient posés par hasard sans recherche harmonieuse particulière alors qu'Auffray les choisit avec soin, notamment pour leur matérialité, dans sa cuisine. La table est toujours celle d'un moment à venir, celui du repas qui se prépare. Le bois de la table est brut même si les aliments ne sont pas posés directement sur le plateau.

- Les effets de couverture

Les effets de couverture sont construits grâce à l'utilisation du torchon qui remplace la nappe, plus habituelle dans les natures mortes de la période moderne et des suivantes[544]. Ce tissu de la cuisine, pauvre et simple, ne recouvre pratiquement jamais totalement la table. Il est présent pour mettre en valeur l'objet peint tout en étant lui-même un objet à représenter. Le torchon est blanc, parfois souligné de deux fines bandes rouges. La couleur blanche permet de faire ressortir et mettre en valeur les éléments posés dessus. Il apporte une sorte d'espace lumineux dans un ensemble plus sombre. Le tissu, vraisemblablement du lin, est épais et rappelle là encore la rusticité des lieux.

La peintre se joue également des plis marqués donnés à son tissu, parfois très subtilement comme dans *L'Orphie*[545] de 1958. Le torchon immaculé montre la trace du pliage et son bord est légèrement soulevé sur la partie parallèle à la bordure rouge. Ces plis permettent de révéler les qualités techniques d'une peinture soucieuse du moindre détail par les jeux d'ombres de la matière pliée.

Le parti pris de l'espace blanc sur une table, placé dans un décor sombre, est repris dans la série des lanternes en remplaçant le torchon par des feuilles de papier blanc, des feuilles de journaux qui portent quelques inscriptions ou l'emballage blanc qui protège l'aliment. Auffray reprend cette idée de présenter et mettre en valeur sur un fond blanc, avec les assiettes et plats qui sont aussi blancs.

Dans quelques rares cas, l'aliment n'est pas disposé sur un support (papier, torchon, assiette, gril…), mais est posé à même la table de bois. C'est le cas essentiellement des animaux non déplumés ou dépecés.

[544] Étienne Jollet, *La Nature morte, ou La place des choses*, *op. cit.*, p. 104.
[545] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 282.

Le tableau *La Tentation de Saint-Antoine*[546] se démarque par le choix de l'étoffe peinte plus riche : une nappe rouge surmontée d'un napperon festonné. Le tissu est en adéquation avec les objets sur la table, une lampe à pétrole, un livre et un chapelet, eux aussi plus précieux que ceux des autres tableaux d'Auffray. La relative préciosité ou non des objets concorde avec le tissu ou le support (feuille d'emballage) qui les présente.

C'est parfois une composition proposant un triple encadrement pour mettre en valeur l'aliment qui est proposé par la peintre : d'abord le linge, l'assiette ou le papier blanc sur lequel repose l'animal puis le bord de la table et enfin les lignes du fond qui symbolisent les murs ou les fenêtres. Cette multiplication des encadrements permet de signifier leur importance comme dans le tableau *Nature morte au camembert* de 1959[547]. Le fromage est posé sur un papier blanc, lui-même disposé sur une table gris-beige, posée devant un mur avec un cadre sombre.

La peintre reprend aussi aux œuvres plus anciennes une façon de positionner les aliments et les objets.

- La pesanteur, la pendaison et les couteaux

Pour la mise en scène de ces animaux morts, le recours à la pesanteur est utilisé. La composition, connue dans la peinture des natures mortes des époques modernes[548], consiste à représenter l'animal, souvent du gibier, pendu par un crochet ou une ficelle. Durant la même période, les animaux renversés sont aussi un mode de représentation dans la peinture animalière. Les animaux sont peints la tête en bas, renversés, et appuyés dans un angle (d'une pièce, d'une fenêtre…).

Ces deux techniques de composition, la pesanteur et l'objet renversé, sont des modes de compositions récurrentes dans les natures mortes plus anciennes[549], mais aussi chez Chaïm Soutine. Le peintre peint des lièvres ou des lapins pendus par la patte. Le lapin s'étale alors du haut vers le bas de la toile sur toute la longueur du tableau. Chez Auffray ce sont plutôt des oiseaux ou des renards. Pour les animaux pendus, notamment chez Soutine, il faut y voir une forme de colère « sans doute de plus en plus profane, même si toute scène de bête pendue renvoie potentiellement à la figure ancienne de la crucifixion et de la déposition du Christ. Elle rappelle aussi les pendus politiques auxquels Goya donne une forme inoubliable »[550]. Or Auffray peint aussi des crucifixions, une déposition du Christ avec sa Pietà et des

[546] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 319.
[547] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 321.
[548] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours, op. cit*. et Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e^ au XX^e^, op.cit.* Nous pouvons citer Jean-Baptiste Oudry ou Jean-Jacques Bachelier dont la position des gibiers est reprise par Marie-Thérèse Auffray.
[549] Jean-Baptiste Oudry utilise souvent ces deux modes de représentation, par exemple dans *Faisan, lièvre et perdrix rouge* de 1753 conservé au musée du Louvre. Jean-Siméon Chardin avec par exemple : *Canard mort pendu par la patte avec pâté, écuelle et bocal d'olive* conservé au Springflield Museum of Fine Arts, *Canard col-vert attaché à la muraille et une bigarade* du musée de la Chasse et de la Nature à Paris.
[550] Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020, p. 231.

pendus politiques avec la peinture *Les Quatorze de Bagdad*. Ce choix de la pendaison dépasse la simple forme animale.

Dans ce choix de composition, c'est « non pas le corps mort tranché, décomposé, […], mais la mort comme état : règne de l'inertie, et de la pesanteur » comme l'écrit Pierre Wat à propos du *Chat mort* de Géricault[551]. Il en est de même pour le lapin, le coq ou la pintade d'Auffray dont les têtes tombent du rebord de la table sous l'effet de leur poids.

Le positionnement des animaux morts évoque la tradition des peintres du genre. Il en est de même pour un objet fréquemment peint dans les natures mortes : le couteau.

Entre 1929 et 1956, le couteau est présent dans sept peintures de choses avec des aliments[552]. C'est un objet qu'Auffray place dans ses compositions dès ses premières toiles. Pourtant, dans les toiles des années 1950, elle le positionne différemment et établit ainsi une relation avec les peintures de l'époque moderne : il arrive que les couteaux soient posés au bord des tables, voire des récipients, dans un équilibre parfois instable, sans chuter. Ce motif est repris au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, par d'autres artistes dans leur nature morte[553].

Chez Auffray le couteau n'est pas prêt à tomber, il est posé sur la table, à la perpendiculaire du bord de la table, face au spectateur. Charles Sterling précise sur cet objet que Cézanne « place un couteau saillant en porte à faux. On a dit qu'il avait emprunté à Manet cet expédient suggérant la profondeur : mais Manet l'avait trouvé lui-même dans les tableaux de Chardin […] »[554].

Chez Auffray, ces objets qui brisent la ligne horizontale de la table ne sont pas toujours le couteau même s'il est le plus fréquent. D'autres ustensiles de cuisine permettent de jouer avec les lignes des compositions comme une écumoire, un gril ou une fourchette.

Les objets peints font référence au quotidien et à la vie de la peintre, mais aussi à la tradition du genre. Toutes ces peintures lui permettent de révéler le potentiel tactile des objets et des animaux en ayant une attention particulière au rendu de la matière. Certains objets permettent de révéler les compétences de peintre de l'artiste, dans le travail des nuances, des couleurs et de la composition.

---

[551] Pierre Wat, « Théodore Géricault. *Chat mort* », *Les Choses. Une histoire de la nature morte*, *op. cit.*, p. 163.

[552] Vol. 2, cat. rais. : *Nature morte au fromage*, Fig. P. 05 ; *Côtes de sanglier*, Fig. P. 156 ; *Nature morte aux sardines*, Fig. P. 166 ; *Merlan*, Fig. P. 178 ; *Merlan*, Fig. P. 211 ; *Côte de bœuf*, Fig. P. 214 et *Nature morte au camembert*, Fig. P. 321.

[553] La liste des artistes ayant peint ce motif est très importante. Pour ne regarder que dans les collections des grands musées français, des artistes comme Géricault (*Chat mort*, s.d., musée du Louvre*)*, Chardin qui représente très fréquemment ce motif du couteau (*Panier de pêches avec noix, Couteau et verre de vin* 1768, musée du Louvre), Manet (*Anguille et rouget*, 1864, musée d'Orsay) Cézanne (*Nature morte à la bouilloire*, entre 1867 et 1869, musée d'Orsay), Matisse (*Nature morte au buffet vert*, 1928, musée national d'art Moderne) …

[554] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit*., p. 92.

b. Un genre doucement remarqué par la critique

Pour conclure sur les peintures de choses, la représentation des objets attire l'attention des critiques : « les sobres et puissantes peintures […] qui, par la représentation d'un ou deux objets d'une extraordinaire banalité, parviennent à une émouvante évocation d'on ne sait quel rêve étrange »[555], « le peintre s'attache aux choses modestes et qui sont magistralement composées »[556].

Plusieurs journalistes valorisent l'aspect vivant des natures mortes et des paysages « "Natures mortes" vigoureusement traitées, ses poissons sont admirables et si vivants. »[557]

Chez Maximilien Gauthier et d'Arthez, une opposition est écrite entre la peinture des figures et celle des natures mortes et des paysages. Pour le premier, la peinture des figures est « sévère » alors que les natures mortes évoquent un « sentiment presque tendre »[558]. Chez d'Arthez le premier thème est « sans concession » alors que le second lui est « plus souple » [559].

La peinture animalière (animaux morts ou vivants) s'inscrit dans une tradition picturale. Auffray cite dans son texte *La Bêtise en peinture* le peintre animalier Gaston Chopard[560] comme étant une référence pour elle : « Le peintre éclaire les générations à venir de sa mission. Il peut être reconnu ou ignoré de sa propre génération, peu importe. À moi l'animalier Gaston Chopart était bien en avance sur son temps alors que beaucoup de freluquets le tienne pour pompier » [561]. Gaston Chopard est peintre, graveur et sculpteur. La peintre a pu connaitre les œuvres de cet artiste par les ouvrages qu'il a illustrés comme celui pour les éditions Willeb[562], maison pour laquelle Auffray travaille, ou lors des Salons des Tuileries de 1934 et 1935 dans lesquels il expose.

Auffray ne s'intéresse pas à l'action, au mouvement des objets, les animaux sont morts, les objets comme ancrés sur leur table. Si nous prenons le moulin à café, la version d'Auffray, même si elle intègre les grains de café, est loin de la représentation faite par Marcel Duchamp en 1911. Le peintre le représente en mouvement avec sa manivelle « peinte en plusieurs positions, le long d'une circonférence indiquée en pointillés comme sur un chronophotogramme »[563]. Auffray présente une version statique de l'objet. Chez Duchamp le moulin est à la fois en plan et en élévation, il montre un intérêt pour la machine alors

---

[555] Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible », *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962.
[556] Ar. 148, H. Adam, « AUFFRAY », *Les Lettres françaises*, 1962.
[557] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[558] Ar. 156, Maximilien Gauthier, « Dans les galeries », *Aux écoutes*, 5 octobre 1962.
[559] Ar. 157, d'Arthez « AUFFRAY », *Le Génie médical*, octobre et novembre 1962.
[560] Il existe très peu de sources sur ce peintre, il est référencé par la BNF : https://data.bnf.fr/fr/14971638/gaston_chopard/
[561] Ar. 10, *La Bêtise en peinture.*
[562] Gaston Chopard et Louis Guillaume, *Les Animaux sauvages*, éditions Willeb, Paris, 1945.
[563] Jean Clair, *L'Œuvre de Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Paris, musée National d'Art Moderne, 1977, p. 48.

qu'Auffray ne la peint que comme pour donner un sens aux grains peints. Les deux œuvres sont radicalement opposées. Les peintures de choses des années 1950 et 1960 sont très statiques. Les artistes de cette période se sont tournés vers des peintres de l'époque moderne ou du XIX[e] siècle et ils ont laissé de côté, entre autres, les futuristes qui recherchent l'aspect en mouvement des choses.

L'attrait de l'humain pour les choses inanimées est développé par Charles Sterling en conclusion de son ouvrage consacré à l'exposition à l'Orangerie sur la nature morte, en 1952 : « En s'exprimant par l'image des choses inanimées, le peintre montre là toute sa puissance »[564]. Auffray s'inscrit dans une lignée, en y associant son propre style, elle remet à sa façon « à l'honneur les anciens maitres de la nature morte »[565].

Dans ce chapitre sur le regard d'Auffray sur le quotidien, la peintre révèle sa capacité à observer les gens et les choses. Elle souligne ainsi des mœurs notamment sur la petite bourgeoisie de province. Elle raconte les personnes par la peinture et c'est pour cela qu'elle qualifie elle-même cette galerie de portrait de « comédie humaine ». Laurence Bertrand Dorléac évoque à propos de certaines natures mortes « la vie simple » et plus particulièrement l'établissement d'« un régime d'égalité entre les choses ordinaires et les êtres »[566]. C'est ce qu'Auffray recherche aussi à peindre : la simplicité et l'ordinaire, celui des objets et des gens.

Auffray se recentre sur l'humain avec le retour du portrait, comme chez de nombreux artistes figuratifs de cette période, mais aussi de la nature morte. Elle a le mérite de conjuguer plusieurs entrées avec son regard sur le quotidien et c'est ce qui fait sa particularité : elle appartient à son temps, elle s'inscrit dans la lignée d'un genre (la nature morte) et elle s'exprime plus personnellement avec sa « Comédie humaine » et ses portraits caricaturaux. Son regard sur l'humain est multiple.

Pour sa « comédie humaine » elle est une des seules après la Seconde Guerre mondiale à utiliser un art pictural caricatural.

Ce travail autour du portrait, elle le met aussi au service de ses engagements.

[564] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, p. 123.
[565] *Ibidem,* p. 123.
[566] Laurence Bertrand Dorléac, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 170.

Chapitre 3 : Un engagement : peindre et vivre

Dans un des brouillons de courrier envoyé à la famille Vlaminck, Auffray écrit cette phrase : « Si l'on admire les toiles d'un peintre, il est réconfortant de sentir l'harmonie qui existe entre sa peinture, ses pensées, ses gestes »[567]. La peintre s'exprime sur la société qui l'entoure à la fois par la peinture, le dessin, mais aussi par les mots. Elle cherche, elle aussi, à être en harmonie entre ses pensées et sa peinture.

Au travers de l'étude de ses écrits et de ses peintures, nous avons construit des regroupements thématiques relatifs à ses engagements. Ils reflètent ses actions et idées sur les libertés : la place des femmes et l'homosexualité, le témoignage de son vécu de la Seconde Guerre mondiale et la critique de la société à travers une triade thématique : la guerre, la religion et l'argent.

Cette réflexion sur le monde est cultivée par une volonté d'apprendre et d'échanger notamment en appartenant à différents groupes de pensées. L'envie de dire tient une place importante et forte, cela l'amène à réaliser une peinture, des dessins et des textes engagés.

A. Peintre des femmes et de l'homosexualité

La place des femmes prend de multiples formes chez Auffray : dans la peinture, les dessins, les écrits et les actions de la peintre.

Le but, ici, n'est pas d'écrire une histoire féministe de l'art d'Auffray, mais de la « ranger dans la catégorie des artistes féministes » qui proposent « une "problématique féministe" qui ouvre des questions »[568]. Cette problématique féministe, Auffray la développe principalement autour de la peinture des couples lesbiens, la figure de la garçonne et sur les réseaux féminins autour de la peintre. Ces questions se concentrent sur la place de la représentation des femmes dans la peinture, la peinture de l'homosexualité rendue possible grâce à la vie à Montparnasse, et les écrits d'Auffray.

1. Les femmes

Dans l'œuvre peinte, les femmes sont centrales. Elles sont rarement évoquées dans ses quelques écrits.

a. La représentation des femmes dans la peinture

Notre analyse des peintures d'Auffray révèle que sur l'ensemble des portraits peints par Auffray, la figure féminine est quantitativement plus importante que la figure masculine.

---

[567] Ar. 272.

[568] Jacqueline Lichtenstein et Griselda Pollock, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspective*, 4 | 2007. p. 570.
[En ligne] : https://journals.openedition.org/perspective/3564?lang=en

La répartition se fait ainsi (en comptant seulement les adultes) :

- Figures féminines : 295
- Figures masculines : 115

Le recensement n'est pas parfait, car sur les tableaux représentant de grands groupes de personnages (par exemple la foule de la toile *1964 À Saint-Nazaire*), le nombre de personnes est difficile à comptabiliser.

La figure féminine intéresse davantage Auffray que les figures d'hommes (c'est plus du double de femmes que d'hommes qui sont peints), ce qui ne justifie cependant pas son attirance pour les femmes.

Le corpus des portraits individuels permet de voir que la peintre reprend des codes communs dans la représentation des femmes. Mettre ces femmes au centre de l'œuvre, c'est leur donner une place significative. D'un côté, il est question à la fois de regard amoureux, véritable ou fantasmé, de l'autre des femmes du quotidien, des travailleuses comme des bourgeoises.

Ces femmes sont souvent figées au sens où elles ne font pas une action particulière. Elles semblent poser. Quelques-unes sont dans leur univers de travail comme la mercière, la marchande de poissons ou les différentes danseuses[569]. Les portraits caricaturaux n'en épargnent pas certaines.

Difficile de dire si ces peintures de femmes sont le signe d'une œuvre à intention féministe. En les peignant, Auffray les expose, mais il n'y a jamais un message précis d'émancipation. Toutefois, des tableaux informent sur le statut de certaines femmes : par exemple l'une sera mariée, peu souriante à la noce ou bien veuve. Ce choix est un message qui vient décrire l'un des rôles assignés aux femmes dans la société. Auffray n'hésite pas à passer par le caricatural pour en faire apparaitre le côté réducteur.

Enfin, si peindre surtout des femmes n'est pas obligatoirement un signe d'attirance pour elle, les couples dont la sensualité est au centre du thème du tableau sont uniquement des couples de femmes. Les seuls corps nus peints sont féminins, ici reflet de son désir homosexuel.

b. Le peu d'écrits sur les femmes

Dans les écrits d'Auffray, les femmes sont peu mentionnées. Nous trouvons quelques lignes avec des échos féministes. Une note, simplement datée 10 octobre (sans mention de l'année), est griffonnée à la suite de l'écoute de l'émission de radio, *Le téléphone sonne* sur France-Inter. L'écriture est confuse et date plutôt des années 1980[570] :

> « Naturellement le centre de la création de l'invention se situe dans la partie frontale c'est pourquoi les hommes ont cette partie du Crane plus developpée que chez les femmes ! et voilà naturellement Tous les hommes ont approuvé. La femme sans

[569] Vol. 2, cat. rais.: Fig. P. 160 ; Fig. P. 140 ; Fig. P. 184.
[570] La première de l'émission a eu lieu en 1978.

cervelle a la vie dure avec ces cretins. Pour les Femmes le droit au savoir c'est le droit a la vie. »[571] *(sic)*

Le texte fait part de l'exaspération que provoquent ces hommes qui entendent expliquer l'infériorité des femmes. Pour compléter ces propos, dans ses impressions d'initiation pour la loge de droit humain en 1964[572], elle note : « La Lumière a mon sens c'est la libération de tous les faibles de toutes races et en particulier des femmes de toutes conditions et dans nos pays dits de civilisation moderne pour accéder au bonheur ».[573] *(sic)*

La femme fait partie des personnes prétendues « faibles » et elles ne bénéficient pas du même accès au bonheur. Cela rejoint les toiles qui ont pour sujet les mariages qu'elle voit comme un enfermement. Rappelons la tristesse des jeunes mariées alors que les veuves peintes sont représentées souriantes : la mort du conjoint apparaît être une forme de délivrance[574].

Le peu de fois où Auffray écrit sur les femmes c'est pour souligner qu'elles sont souvent vues telles des minorités, différentes des hommes. Elle note que le savoir peut les libérer et que c'est cette liberté que l'artiste souhaite. Si Auffray écrit peu sur les femmes, elle leur accorde une importance picturale.

Bien qu'Auffray combatte pour la liberté, elle ne semble pas avoir participé aux mouvements de mai 1968 relatifs à la recherche des libertés, dont celles des femmes. Auffray abandonne la peinture en 1971.

2. L'homosexualité.

Les années 1919-1939 sont un temps de libération féminine durant laquelle la norme hétérosexuelle est contestée.

Il est à noter, qu'en 2002, le musée de Montparnasse, dans son exposition *Elles de Montparnasse,* analyse comment les femmes sont le « ciment de la communauté artistique »[575] du quartier durant les Années Folles. Les cafés, bals et boîtes de nuit « abritent leurs ébats »[576]. Montparnasse permet aux femmes « de mener librement une existence affranchie des tabous sociaux, en opposition avec la majorité des femmes encore figées dans un conformisme bourgeois »[577].

Il y a un cheminement d'Auffray dans la peinture de l'homosexualité que nous allons développer. En analysant chronologiquement l'ensemble de ces motifs sur le lesbianisme, la représentation de ce thème évolue, murit et devient plus assumée. Elle

---

[571] Ar. 44.
[572] Annexe 29, 15 décembre 1964.
[573] Annexe 29.
[574] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 142 (mariée) et Fig. P. 262 (veuve).
[575] Sylvie Buisson, *Elles de Montparnasse : artistes, modèles, inspiratrices, inspirées*, Paris, musée de Montparnasse, 2002, n.p.
[576] *Ibidem,* n.p.
[577] Sylvie Buisson et Martine Frésia, *La Ruche : cité des artistes*, Paris, Alternatives, coll. « Art en scène », n° 1, 2009.

débute par des allégories et des motifs du genre comme les thèmes des Amazones, des baigneuses ou des deux amies. Puis au début des années 1960, les femmes s'embrassent ouvertement, dansent ensemble. Il y a une forme d'émancipation du sujet.

a. Pouvoir aimer les femmes

Auffray est une femme émancipée. Dans les années 1930, au quotidien, la femme commence à travailler plus librement, même si cela n'est pas encore la norme. Environ une femme sur deux était en activité en 1931[578]. Marie-Thérèse Auffray vit le fait rare, à cette époque, de n'avoir aucune tutelle masculine, que cela soit celle d'un père, d'un frère ou d'un époux. Cela lui permet de pouvoir choisir librement son emploi et aussi sa vie, mais lui impose en revanche de devoir totalement s'assumer financièrement.

Auffray travaille pour l'illustration à la fois dans la publicité et dans l'édition. Ce parcours des femmes des arts décoratifs à la peinture est presque le cheminement de la plupart[579].

Auffray est donc dans sa jeune vie d'adulte totalement libre. Cette liberté concerne aussi la possibilité d'aimer les femmes, ou du moins elle est plus facile, surtout dans le quartier de Montparnasse. Il est un des rares endroits à Paris où des couples de femmes artistes ont vécu dans une liberté relativement grande[580]. C'est à Montparnasse que s'est réalisée la jonction entre l'imaginaire érotique des Années folles et une réalité sociale libertaire[581]. Marie-Thérèse Auffray habite toute jeune à Montparnasse, elle a entre sept et dix-sept ans durant cette période des Années folles, c'est le temps de sa construction de jeune femme.

Ce n'est pas seulement cette vie artistique qui va construire la femme artiste, alors adolescente, mais aussi la société et les mœurs de cette période et de ce quartier en particulier.

En 1925, le critique d'art André Warnod décrit la femme de Montparnasse durant les Années folles :

> « Les femmes sont nombreuses à Montparnasse, mais ce sont des femmes libres. Les unes sont venues à Paris pour étudier la peinture, elles suivent assidûment les cours et les académies, et vivent en garçons comme les étudiants, elles fument, elles parlent

[578] Olivier Marchand et Claude Thélot, *Le Travail en France*, Paris, Nathan, 1997, p. 49. Pour les femmes, en 1931, dans la population active de 15 à 64 ans, exactement 48,4% et pour les femmes sur l'ensemble de la population active : 32,8%).

[579] Nous avons fait le choix d'analyser la partie des arts appliqués dans un chapitre de la Partie II car, comme nous l'expliquons, les arts appliqués font partie des éléments qui placent Auffray en seconde ligne (*Infra* p. 377). Les expositions de ces dernières années, monographiques ou thématiques autour des femmes peintres, le montrent bien. (*Dora Maar*, *Elles font l'abstraction* au Centre Pompidou).

[580] La mairie du 14e et l'Association MTA ont organisé en mars 2023 une exposition, dont nous avons été la commissaire, sur l'égalité femme – homme dans la peinture d'Auffray. Plusieurs thématiques ont été présentées comme celles autour de l'homosexualité ou de la peinture des femmes.

[581] Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* Paris, La Martinière, 2004, p. 74.

peinture, elles boivent de l'alcool, comme les hommes. […] Leur vie privée n'appartient qu'à elles et ne regarde personne. »[582]

Il souligne également que « le désir de peindre tracasse beaucoup d'entre elles »[583]. Ces lignes, écrites quelques années avant l'adolescence de Marie-Thérèse Auffray, permettent de comprendre ce que grandir dans le quartier de Montparnasse peut représenter pour la jeune fille puis la femme qu'elle est. Montparnasse est aussi le quartier des femmes artistes[584].

C'est dans ce contexte d'une société qui recherche une forme de liberté qu'Auffray passe son adolescence et grandit. Le fait d'avoir vécu cette période a peut-être permis d'assumer plus facilement son homosexualité, une orientation qui semble n'avoir jamais été cachée. Elle affirme son choix dans un certain nombre de ses œuvres.

b. Utiliser les codes lesbiens dans sa peinture

Les femmes artistes lesbiennes ou bisexuelles qui assument leurs choix, que cela soit Rosa Bonheur à la fin du XIX[e] siècle, Louise Hervieu, Valentine Prax, Marie Laurencin, Romaine Brooks ou Tamara de Lempicka durant l'entre-deux-guerres, font partie des artistes parisiennes que Marie-Thérèse Auffray a peut-être rencontrées, connues ou admirées. Quelques années avant elle, ces femmes avaient déconstruit la norme hétérosexuelle et assumé leur homosexualité dans leurs peintures. Auffray poursuit ce travail même si après la Seconde Guerre mondiale, en raison d'une forte répression, l'homosexualité n'existe quasiment plus dans les représentations artistiques[585].

- L'émancipation du sujet homosexuel

Auffray débute par les figures classiques des amazones et des baigneuses pour aller vers le thème des deux amies. Ce dernier thème est d'abord peint avec de jeunes femmes dans des paysages, habillées, lisant ou quittant un lieu (jardin ou cimetière).

Les Deux amies « dévoilent ce que la société ne veut pas voir de la femme émancipée : sa féminité et sa capacité d'aimer le féminin dans la femme »[586].

---

[582] André Warnod, *Les Berceaux de la jeune peinture. Montmartre, Montparnasse*, Paris, Albin Michel, 1925, p. 166.
[583] *Ibidem*, p.167.
[584] Nommons ici Hermine David, Marie Laurencin, Marie Vassilieff, Valentine Prax, Suzanne Valadon (qui habite Montmartre, mais côtoie le quartier de Montparnasse) ou Chana Orloff pour ne citer que quelques-unes des figures marquantes durant cette période. Marie-Thérèse Auffray connaît Hermine David (Ar. 92) et elle conserve une reproduction d'une toile de Valentine Prax, découpée dans la presse (Ar. 10). La toile *L'Enterrement* de 1957 semble évoquer l'enterrement de Marie Laurencin (*Supra*, p. 118). Pour les autres femmes artistes, aucun lien n'a pu être documenté par les archives.
[585] Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, Éd. LM, 2001, p. 186.
[586] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000, p. 197-198.

Auffray utilise d'abord des sujets mythologiques, de tradition lesbienne pour exprimer son homosexualité et cela dès ses premières années de peintre. Par la suite Marie-Thérèse Auffray va jouer de sa touche de l'écriture griffée pour travailler les transparences et apporter une autre sensualité à ses figures féminines.

Ensuite, la peintre va vers une représentation des couples de femmes où les corps se dénudent peu à peu et elle termine avec la grande toile *Tendresse* où les deux femmes sont dans une scène plus explicite.

- Les Amazones et les baigneuses

Dès les toutes premières toiles, deux figures importantes du lesbianisme sont utilisées : celles des amazones et des baigneuses.

Les tableaux *Amazones* et *Baigneuses* ne sont pas datés avec précision. Le style des femmes nues dans les deux tableaux permet de dire qu'ils ont été réalisés à la même période, vraisemblablement dans les années 1930 s'il est pris en compte la forme des arbres, des paysages et du couple de femmes des *Baigneuses*. Le sujet qu'Auffray choisit est donc la revendication de sa sexualité. Ces toiles sont comme une déclaration ou une affirmation de son homosexualité.

Des points communs aux deux toiles

Ce qui ressort des deux toiles *Amazones* et *Baigneuses*, et qui se retrouve à l'époque moderne, c'est la multitude des nudités, la présence de l'eau, la diversité des poses des femmes et l'espace des scènes dans un paysage. Le sentiment de joie, de plaisir et de légèreté ressort aussi des deux tableaux.

L'eau est présente dans les deux toiles, qu'il s'agisse de la grande rivière dans *Amazones* ou de la mer dans les *Baigneuses*, et permet à la peintre de réaliser des nus, comme si ces deux éléments aquatiques lui donnaient une justification, une autorisation pour représenter des femmes nues ensemble. La présence de l'eau autorise cette nudité, ce que faisaient déjà les peintres dès la Renaissance. Auffray, dans ses premières peintures, reprend des thèmes classiques de la peinture pour pouvoir peindre des femmes nues. Les codes lesbiens (utilisation des figures comme les Amazones, les baigneuses, les deux amies…) étaient certes connus, mais pas accessibles à tous. Ces motifs sont repris par d'autres femmes artistes ou écrivaines homosexuelles ou bisexuelles comme Tamara de Lempicka, Marie Laurencin, Louise Hervieu, mais aussi des hommes comme Kiss Van Dongen, Léonard Tsuguharu Foujita ou Pablo Picasso[587].

La notion de plaisir est sous-jacente et laisse libre cours à l'imagination du spectateur. Les corps nus se touchent, les femmes s'amusent. Une intimité, plus cachée dans la toile *Baigneuses* avec le tissu (même si la forêt peut être vue comme un lieu qui cache), entoure les scènes et s'ouvre au regard du spectateur. Il y a des interactions entre les personnages, ces femmes forment un ensemble, une communauté.

[587] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art, op. cit.*, p. 159. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, plus de quatre-vingts artistes aborderont au moins une fois par exemple le thème des deux amies.

Dans ces deux toiles, Auffray n'a pas choisi la provocation, elle aurait pu proposer une représentation plus suggestive.

Les Amazones

Les figures des Amazones sont représentées dans la toile du même nom[588]. La date de ce tableau n'est pas connue. Il semble, au vu du style et de la signature, que la toile ait été peinte parmi ses premières œuvres, dans les années 1930.

Le spectateur, grâce au titre, peut y voir une simple représentation mythologique avec ces femmes entièrement nues, montant à cheval, traversant une forêt luxuriante ou se baignant dans une rivière. Pourtant, derrière cette figure mythologique se cache une des figures de l'homosexualité féminine.

Le mythe de l'Amazone existe depuis l'Antiquité[589]. Il a toujours été interrogé et plus particulièrement au XIX^e^ et au XX^e^ siècle avec une portée plus politique. Les Amazones, ces cavalières guerrières de l'Antiquité, sont aussi des combattantes durant la Révolution française. Cette figure de l'Amazone renaît également avec l'américaine Natalie Clifford Barney à la fin du XIX^e^ et au XX^e^ siècle. Celle-ci vient s'installer à Paris. Comme Marie-Thérèse Auffray, elle fait partie de ces rares femmes émancipées sans frère, père ou mari, mais, forte différence entre les deux femmes, Natalie Clifford Barney est une riche héritière. Elle est donc libre juridiquement et financièrement. La dénomination d'« Amazone » lui est donnée par son ami Remy de Gourmont à cause de sa tenue vestimentaire, de son costume d'équitation, mais aussi pour son esprit indépendant et la référence aux combattantes antiques[590]. L'auteure écrit plusieurs ouvrages sur l'homosexualité féminine. Natalie Clifford Barney tient Salon à Paris, rue Jacob dans le VI^e^ arrondissement de Paris. Ses écrits sont publiés et diffusés.

D'après les archives, la peintre ne connaissait pas personnellement cette nouvelle amazone qu'est Natalie Clifford Barney, mais il est probable qu'Auffray ait entendu parler de cette femme marquante du milieu lesbien. Pour les deux femmes, la figure des Amazones est une affirmation de soi en tant que femme combattante et libre. Natalie Clifford Barney est une figure d'identification pour beaucoup de femmes jusqu'à sa mort en 1972.

La toile intitulée *Amazones* représente uniquement des figures de femmes. Les corps féminins peints sont nombreux, tous nus. Pourtant la peintre ne représente aucun pubis. Les sexes féminins sont cachés par le jeu des jambes en mouvement, ou bien les femmes sont soit vues de dos, soit assises. L'artiste reprend les codes de l'image antique des

[588] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 06.

[589] Leménager, Adelin-e. 2018. « Les Amazones : du surgissement de la puissance lesbienne à la création d'un langage sexuel non-hétéronormatif. Une construction par l'image ». Dans le cadre de Imaginaires des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université de Montréal, 27 septembre 2018. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <http://oic.uqam.ca/fr/communications/les-amazones-du-surgissement-de-la-puissance-lesbienne-a-la-creation-dun-langage>. Consulté le 10 octobre 2021.

[590] *Ibidem*, Marie-Claude Dugas, « L'Amazone Natalie Barney ».

Amazones en plaçant les femmes dans la nature, ici la forêt et une large rivière, même si Auffray abandonne l'idée d'un thème guerrier puisqu'aucune femme ne porte d'arme. Les femmes sont représentées en nombre, évoquant cette idée de la communauté de femmes qu'est le peuple des Amazones. Le cheval est aussi présent, figure de force et également caractéristique des Amazones antiques.

La nudité des femmes permet de peindre et d'exposer le corps féminin. Ce contexte de nature sauvage et de nudité fait écho à un des imaginaires de l'érotisme lesbien même si chez Auffray les femmes restent, dans son tableau, pudiques. Aucun homme ne figure sur la toile. Il n'y a pas d'ennemis en face de ces femmes. Elles sont seules, paisibles à leurs activités, dominantes sur leur territoire.

Dans la toile d'Auffray, les femmes courent, se promènent par deux, montent à cheval, se baignent dans la rivière qui traverse le tableau. Ces femmes ne connaissent aucune entrave. Leurs corps ne sont pas filiformes à l'inverse des femmes plus androgynes qu'Auffray peint après la Seconde Guerre mondiale. Leurs mains sont aussi massives. Le modelé des corps est rendu par les nuances de brun, de beige et de tons rosés. Les autres femmes sont blondes ou brunes. Les visages sont représentés avec une grande économie de moyen : les éléments qui habituellement les composent (œil, nez, bouche) ne sont pas représentés. L'artiste a préféré modeler les visages des Amazones par un jeu de nuances en demi-tons, rendant perceptibles leurs reliefs et dessinant leurs formes générales. Le même traitement a été appliqué aux corps. Auffray cherche ainsi une marque générique de ces images, chaque femme n'est pas à considérer individuellement mais comme faisant partie d'un grand tout, de la communauté des Amazones.

Le tableau *Amazones* s'avère être une toile notable dans la production artistique de l'artiste. Son grand format (160 × 120 cm) affirme l'intérêt que la peintre voulait donner à ce sujet. Cette idée des Amazones place Marie-Thérèse Auffray, comme Natalie Clifford Barney, dans une lignée de femmes fortes, affranchies des codes imposés par le patriarcat. Les femmes sont alors des combattantes, même si dans le tableau, elles sont représentées pacifistes. C'est cette liberté plus que le combat que souligne la peintre.

Il y a une forme d'articulation du mythe antique et de la réalité. Les deux femmes ont une vision de la guerrière antimilitariste. Là où Natalie Clifford Barney mène son combat à la force de prises de paroles et d'écrits, Auffray utilise essentiellement sa peinture. Elle s'identifie à ces femmes libres et guerrières.

La figure des Amazones est aujourd'hui, dans différents ouvrages[591], rattachée aux femmes peintres de l'avant-garde. Ces

[591] *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova. Amazons of the avant-garde*, catalogue d'exposition, Berlin, Deutsche Guggenheim, 10 juillet - 17 octobre 1999, London, Royal Academy of Arts, 10 novembre - 6 février, 2000, Venice, Peggy Guggenheim Collection, 29 février - 28 mai, 2000, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 juin - 1er octobre 1, 2000, New York, Guggenheim Museum, 2004 ; Morineau Camille (dir.), Pesapane Lucia (dir.), *Pionnières : artistes dans le Paris des Années folles*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg, 2 mars - 10 juillet 2022, Paris, Éditions de la Réunion des

artistes ont précédé Auffray par leurs actions ; toutes ont réalisé une peinture engagée, ce que perpétue la peintre.

Les baigneuses

Tout comme les Amazones, la figure des baigneuses peut avoir un lien avec le lesbianisme. Le motif de la femme au bain est présent dès la Renaissance. Il est fréquent en peinture à l'époque moderne[592]. Là encore, il peut être associé à l'homosexualité féminine par la figure de la déesse antique Diane[593]. Ces peintures ont souvent une connotation voyeuriste, soit en ce que le spectateur est invité à surprendre un moment érotique entre des femmes qui n'ont pas nécessairement conscience de sa présence, soit encore parce que ce regard est un moment propice à la projection de fantasmes masculins[594]. La figure mythologique de Diane et des nymphes qui l'accompagnent (toutes chastes) se baignant ensemble dans la forêt se prête particulièrement à ce genre de représentation. Le traitement choisi par Auffray pour ses *Baigneuses* est différent. La nudité du sujet des baigneuses est un bon prétexte à la peinture de plusieurs femmes nues ensemble et proches.

Courbet, dont nous avons évoqué les liens avec Auffray, fait scandale avec sa toile *Les Baigneuses*[595] exposée au Salon de 1853, en ne choisissant pas des figures mythologiques, mais des « demoiselles de son temps, ancrant son œuvre dans un réalisme révolutionnaire »[596]. L'année suivante, Courbet peint une nouvelle toile *Les Baigneuses*. Cette fois, une des deux femmes est dénudée. À nouveau, le tableau fait scandale pour son réalisme et le remplacement de la figure antique par une figure de la bourgeoisie. Le tableau *Baigneuses*[597] d'Auffray est une forme de synthèse de ces deux entrées, des femmes habillées et nues, dans une scène du quotidien, mais dans un tout autre style. Pour sa toile, la peintre reprend une partie des codes de la toile *Amazones*.

Ici, les femmes sont aussi peintes dans la nature, mais en bord de mer. Elles se baignent, dansent seules ou à deux. Le paysage ressemble aux côtes bretonnes des tableaux bretons[598].

La particularité de la toile vient de la composition. Cette fois, l'allégorie lesbienne (les femmes nues, ensemble, se tenant la main ou jouant dans l'eau) n'occupe pas tout l'espace du tableau comme pour le tableau *Amazones,* mais elle est circonscrite dans un plus petit espace. Celui-ci est dissimulé dans une forme architecturale légère qui évoque

---

musées nationaux-Grand Palais, musée du Luxembourg Sénat, 2022. ; Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

[592] Villemur Frédérique, « Érotique du couple lesbien à l'époque moderne : Diane et ses nymphes », *Images Re-vues*, 17, 2020.
[En ligne] : https://journals.openedition.org/imagesrevues/8417

[593] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, *op.cit.,* p. 67.

[594] *Ibidem,* p. 38.

[595] Gustave Courbet, *Les Baigneuses,* 1953*,* huile sur toile, 227 × 193 cm, musée Fabre, Montpellier.

[596] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, *op. cit.*, p. 131.

[597] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 07.

[598] Malheureusement la reproduction de l'œuvre dans le catalogue n'est pas de bonne qualité, ce qui ne nous permet pas de voir distinctement certains détails et l'analyse ne peut être très précise.

une tente, un abri en tissu ; il symbolise un passage vers un autre lieu. À gauche de l'entrée de cette tente, un couple de femmes se donne la main. La première a les yeux grands ouverts et le visage tourné vers la seconde. Elle pointe son index vers la seconde femme qu'elle entraine vers cet espace, comme une mise en garde : elle s'apprête à lui dévoiler un lieu secret. Plusieurs analyses peuvent être faites de cet espace caché : soit l'amour entre les femmes doit rester dissimulé, soit à l'inverse, la peintre suggère le secret qu'elle doit garder. La femme, qui pointe le doigt sur la bouche en signe de silence, confirme plutôt la première analyse. Elles sont habillées alors que les autres femmes, en arrière-plan, se baignent nues. Les deux femmes n'ont pas encore atteint l'espace de liberté. Les vêtements sont une frontière entre les deux lieux.

En face de ce couple, à droite de l'entrée, la peintre a représenté une bougie. Celle-ci arbore une flamme noire, vide, elle semble presque éteinte. Ce motif a un sens difficile à définir ici. La représentation d'une bougie éteinte est fréquente dans les peintures de vanité dès l'époque moderne. Elle symbolise l'aspect éphémère de la vie, sa fragilité, mais également le temps qui passe. Le spectateur doit-il comprendre que chaque moment est important et qu'il faut vivre librement ses orientations sexuelles ? Cette flamme noire et transparente est présente dans une autre toile intitulée *Composition surréaliste* où deux femmes hybrides, des sortes de sirènes, sont enlacées[599]. Cette flamme aurait-elle donc un lien avec l'homosexualité ? Est-elle une lumière faite sur les couples lesbiens ? Le sens de cette flamme dans ces peintures reste incertain.

Auffray connait les codes de la peinture lesbienne avec les sujets anciens des Amazones ou des baigneuses. Elle exprime également ses choix avec le thème des deux amies.

- Les deux amies

Cette dénomination « les deux amies » montre l'écart qu'il peut y avoir entre le vécu au sein du couple lesbien et la manière dont celui-ci peut être perçu à l'extérieur. Si l'homosexualité féminine ne peut s'afficher sous le nom de lesbianisme ou d'homosexualité dans les tableaux, la locution « les deux amies » est alors utilisée.

Au tournant du XX^e^ siècle, ce thème s'impose, les artistes réalisent « des œuvres représentant des couples de femmes enlacées » qui sont « tout à coup intitulées Les deux amies »[600]. Cette représentation de deux femmes existe depuis l'Antiquité. Le terme « amie » entretient l'ambiguïté, sauf auprès du public averti.

Des peintres, femmes et hommes, ont traité ce sujet, qui n'est pas l'apanage de femmes lesbiennes. Ce sujet se retrouve dans un grand nombre de styles : expressionniste, cubiste, surréaliste, etc. Toutefois, « l'école de Paris lui donnera toute son ampleur entre les deux guerres »[601]. Les artistes qui peignent le sujet des deux amies « vont

[599] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 19.
[600] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, *op. cit.*, p. 159.
[601] *Ibidem,* p. 159.

donc repenser la question de l'éros féminin en investissant le domaine le plus tabou qui soit. Les Amies réapparaissent sous un autre jour, sous une autre forme subversive d'un ordre de la représentation où elles ne sont pas seulement montrées comme objet de désir, mais comme objet de leur émancipation sexuelle et symbolique »[602]. Marie-Thérèse Auffray se fait chantre de cette émancipation sexuelle et symbolique par ses actes et par sa peinture.

Il est difficile de savoir d'où provient le titre « Les deux amies ». La notion d'amitié résonne avec certains des écrits et éléments biographiques de Rosa Bonheur. Elle baptise le château de By, où elle s'installe en 1860 avec sa compagne Nathalie Micas, « le domaine de la parfaite amitié. »[603] Grâce à ces femmes « l'imaginaire amoureux des Amies va enfin pouvoir construire sa véritable culture, conquête d'une liberté sexuelle dégagée de la mainmise de l'Église et de la Science »[604].

Cette « amitié », Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou la vivent. Elle s'exprime notamment dans une dédicace de la peintre écrite dans l'ouvrage *Roselys* illustré par l'artiste[605]. L'histoire n'a pas de lien avec une relation homosexuelle. Pourtant Auffray inscrit à l'intérieur de l'ouvrage : « Janvier 1944. Journée très excitante ma chère Noëlle où nous avons découverte notre grande amitié. M Th Auffray ». *(sic)* Le féminin est bien marqué avec le « e » à la fin de « découverte ». Cette orthographe est un choix d'Auffray pour signifier un moment amoureux entre les deux femmes. Cette relation unissant Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou va durer de 1944 à 1959, date du décès de la seconde

Neuf toiles au catalogue portent explicitement le titre de *Deux amies*[606]. Nous constatons deux périodes dans la production des toiles portant ce titre : avant 1958 et après. Toutes ont en commun, comme l'indique le titre, de représenter un couple de femmes.

Avant la fin des années 1950, les femmes sont en couple dans des lieux identifiables : un cimetière, des jardins, un intérieur de maison. Elles sont vêtues. Les peintures jouent sur l'implicite du sujet que vient suggérer le titre. A partir de 1958, les couples montrent plus de sensualité, les corps se dévoilent davantage. Les toiles sont plus explicites. Ce changement de représentation est à lier avec le long temps de maladie de sa compagne Noëlle Guillou qui décède en 1959.

Des portraits aux regards mélancoliques

Malgré des différences de traitement du sujet, dans ces neuf tableaux sur le thème des deux amies, la caractéristique commune est la place de la mélancolie des personnages.

---

[602] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, *op. cit.*, p. 173.
[603] *Ibidem*, p. 160-161.
[604] *Ibid*., p. 168.
[605] Maud Letard, *Roselys*, Paris, Éditions Willeb, 1944, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 140.
[606] En 1939, 1944, deux toiles en 1954, 1956, 1958, 1959 et deux toiles en 1961.

À nouveau, un sentiment de mélancolie émane de ce tableau, dû au regard des femmes, à la façon dont elles s'enlacent. Comme dans tous les tableaux du thème *les deux amies*, la tristesse et la mélancolie sont les sentiments que désire transmettre Marie-Thérèse Auffray par ces toiles. Dans ses premiers tableaux, il est difficile de savoir si, à cette période, elle assume plus directement son homosexualité ou bien si elle souhaite simplement montrer des femmes qu'elle côtoie peut-être à Paris.

La mélancolie des femmes est plus difficile à expliquer, car cela ne concerne pas seulement les couples homosexuels de sa peinture, mais une très grande partie des portraits[607]. Auffray indique que ce sentiment est le sentiment de l'être humain. Ici est-ce lié à l'homosexualité qu'elles ne peuvent dévoiler ? Dans les portraits plus explicites en 1960 avec *Tendresse*, et en 1961 *L'Amour*, les femmes ne se cachent plus. Leur regard est plus doux. Auffray évoque des souvenirs avec ces portraits de femme, elle opte pour des visages nostalgiques afin de rendre compte de son émotion de l'époque, probablement due au fait de devoir se cacher pour vivre son amour avec Noëlle Guillou.

Une production se distingue de cet ensemble, en 1956, avec la petite toile intitulée *Les Deux amies*[608]. Ce n'est pas tant la peinture à l'huile qui nous intéresse ici, que le poème collé au dos.

Au dos du tableau est collé un poème écrit par la peintre et daté du 9 juin 1956. Les mots utilisés sont à mettre en relation avec le motif des deux amies :

> Oiselle chante
> Sur les branches d'amour
> Des demoiselles
> Oiselle chante
> C'est la fête de la belle
> De la Tendre demoiselle

Les « O » de Oiselle sont ornés, à la plume, de deux petites fées ou elfes. L'une d'elles tient des bouquets de fleurs dans chacune de ses deux mains. Notons que « demoiselle » convoque le mot « mademoiselle » fréquemment utilisé sur les courriers adressés à Marie-Thérèse Auffray. Il rappelle également que la femme n'a jamais été mariée. La définition d'« oiselle » est à comprendre ici comme une jeune femme naïve. Ce poème parle de l'amour de deux femmes, la connotation est plutôt celle de l'amour courtois.

À côté du texte sont dessinés deux personnages souriants alors qu'au verso les deux femmes sont plus mélancoliques. La petitesse du format ajoute à l'intimité de ce couple féminin qui se rapproche et s'étreint. Il y a une différence entre le recto peint avec ce couple de femmes plus mélancolique et le verso où figure le poème et le dessin plus enjoué. Auffray présente ainsi ici deux vues de l'homosexualité. L'une qui serait montrée mais qui ne peut se vivre ouvertement d'où la

[607] Annexe 2, corpus par genre.
[608] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 201, 13 × 9,5 cm.

tristesse des deux femmes et l'autre vue, dissimulée, avec une homosexualité heureuse, mais qui doit rester cachée.

En 1956, les corps se rapprochent. La peintre représente deux femmes à mi-corps s'enlaçant dans son petit tableau *Les Deux amies*. Ici le traitement du thème a évolué, le rapprochement des corps qui se dénudent peu à peu est effectif. Elles se regardent l'une et l'autre et elles sont sur le point de s'embrasser. Elles portent deux robes bustier qui laissent apparaître leurs épaules, la nuque et leurs bras nus. La petitesse du format et le style de la peintre ne permettent pas de donner toute la place aux corps. Cette toile laisse apparaitre le tournant que va prendre la peintre à partir de 1958.

Les tableaux des deux amies avant 1958 : dissimuler son homosexualité

La première période de réalisation des tableaux date d'avant la Seconde Guerre mondiale, et compte deux toiles. Les compositions sont différentes, mais le sujet proche. Deux jeunes femmes se donnent la main et sortent soit d'un cimetière dans *Deux amies devant le cimetière*[609] soit d'un jardin clos dans *Deux amies au jardin*[610].

Dans les deux tableaux, le couple s'échappe d'un lieu qui a probablement dissimulé ou abrité une relation. Les deux couples n'ont pas exactement les mêmes attitudes. Cela exprime-t-il le début d'une relation dans le tableau *Les Deux amies devant le cimetière* et marque une rupture dans *Les Deux amies au jardin* ?

Les deux lieux accueillent un couple de femmes qui s'échappe furtivement comme si elles s'y étaient cachées. Malgré les tons très sombres de la toile *Deux amies devant le cimetière*, il est possible de distinguer que le couple de femmes se tient la main. L'une est rousse, l'autre blonde. La blonde lève les lieux au ciel. Derrière elles, le cimetière est fermé, nous pouvons voir les croix des tombes dépassant du haut de la porte de bois entourée de murs. L'endroit pour se cacher, un cimetière, n'est pas un lieu de rencontre habituel pour un couple. C'est un lieu invisible.

Nous retrouvons un couple de femmes, blonde et rousse, probablement les mêmes que dans le tableau précédent, dans la toile *Les Deux amies au jardin*. La première, blonde, a les yeux clos et semble attristée. La seconde, rousse, la suit ; le couple est même si elle garde les yeux ouverts, la tristesse est aussi palpable. Il existe une photographie en noir et blanc du tableau, de meilleure qualité que la photographie couleur de la toile. Ce cliché permet de distinguer des graffitis sur la porte de bois à gauche du tableau. La peinture a été grattée pour les réaliser, tout comme le bois est gravé pour écrire les lettres, afin de rendre le même effet. Des lettres et un cœur transpercé d'une flèche sont visibles sur la porte en bois. Les lettres du mot avant le cœur sont un « M » majuscule ; les autres lettres sont difficilement déchiffrables, nous pourrions y voir un « t » minuscule. Les lettres sous le cœur sont un « F » et un « L » en majuscule. La signification, pour le

[609] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 21.
[610] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 47.

« M » et « t », désignerait Marie-Thérèse. Le « F » et « L » restent énigmatiques.

Les deux personnages, les deux toiles, ont la même couleur de cheveux, l'une blonde, l'autre rousse. Autre similitude, les deux lieux sont peints de façon très sombre. De hauts murs de briques se retrouvent sur les deux toiles ainsi qu'une porte de bois assez rustique. Ce sont des espaces où le couple peint semble se cacher du regard des autres : un cimetière et un jardin. Le cimetière est un lieu peu fréquenté où les personnes peuvent se retrouver discrètement. Le jardin, avec ses hauts murs, offre cette même possibilité.

Ces premières toiles titrées *Deux amies* sont empreintes de la tristesse et de la mélancolie évoquées, rendues à la fois par l'espace étouffant que font ressentir ces hauts murs, par les regards et visages de ces femmes en mouvement et par la gamme chromatique. Ce choix de couleur est à l'opposé des couleurs plus lumineuses et presque joyeuses du tableau *Amazones*. La lecture d'un ouvrage rassemble les femmes sur deux toiles[611]. Le thème évolue d'une simple lecture dans l'herbe dans *Lecture sous l'arbre* à deux femmes plus proches, dans un intérieur, dans *Les Deux amies au livre.* Les deux femmes sont mieux dessinées, les détails sont plus précis et la scène se déroule en intérieur. Elles regardent toutes les deux vers la droite, ce qui indique que les deux femmes sont dérangées dans leur lecture.

Les deux amies après 1958 : une représentation plus explicite

Les toiles de la fin des années 1950 et du début des années 1960 montrent une évolution avec une représentation des corps plus explicite. La dénomination « Les deux amies » est d'ailleurs parfois oubliée au profit des titres *Tendresse* ou *L'Amour*.

Les femmes portent des vêtements transparents qui laissent apparaître leur corps. Le propos n'est plus équivoque. Les corps s'enlacent, les mains se touchent, les visages se rapprochent pour presque s'embrasser. La peau, qui renvoie à la sensualité, est présente et visible malgré les vêtements légers, transparents, que portent les deux femmes. Cette scène est plus explicite que celles des tableaux *Amazones* et *Baigneuses*.

Une ressemblance physique comme en miroir

Dans deux toiles *Les Deux amies* et *L'Amour*[612] le visage des femmes est similaire. Les deux femmes, toujours tristes, sont représentées en miroir comme deux jumelles, semblables. La tristesse et la douceur sont deux sentiments forts de ces couples que Marie-Thérèse Auffray semble vouloir à nouveau montrer. L'explication se trouve peut-être dans la vie personnelle de l'artiste. En 1958, sa compagne, Noëlle Guillou, est gravement malade. Elle décèdera l'année suivante d'un cancer. Dans tous ces portraits à partir de 1958, les femmes sont presque des doubles et leurs différences sont subtiles. Auffray se projette dans ce couple presque jumeau, les femmes sont physiquement la même personne. Elles sont deux, mais identiques. Le

[611] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 03 et Fig. P. 139.
[612] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 352, Fig. P. 433 et Fig. P. 351.

couple est si fusionnel qu'elles sont quasiment semblables. Les femmes se regardent parfois fixement, dans les yeux pour la toile de 1958 et la toile de 1961, où les femmes sont représentées en position allongée.

Dans une des toiles de 1961, Auffray se concentre sur deux visages et présente les femmes aux yeux clos. L'une a la tête fortement penchée en arrière, la seconde est prête à lui donner un baiser. Même si le geste amène à un baiser, ce sont les yeux qui sont mis en avant. Le fait de les avoir peints clos induit une forme d'abandon.

Les cheveux courts sont ceux des garçonnes de l'entre-deux-guerre. Les cous très allongés dévoilent davantage les deux visages. La tête de la femme de gauche est très relâchée en arrière, comme offerte à l'autre, prête à recevoir ce baiser.

Il faut attendre la Seconde Guerre mondiale et la rencontre avec Noëlle Guillou pour avoir connaissance de l'homosexualité d'Auffray. Avant cet événement seules les toiles *Amazones* et *Baigneuse*s permettent de penser que la peintre est homosexuelle. Encore faut-il savoir les comprendre sous couvert de sujet mythologique ou classique. Celles et ceux qui savent peuvent comprendre.

Une dernière figure féminine de l'homosexualité est peinte dans les œuvres d'Auffray : la garçonne.

c. Peindre des garçonnes

À partir des années 1960, nous observons la résurgence de la figure de la garçonne des années 1920-1930. Le développement de cette figure porteuse de modernité et de liberté connaît une interruption durant la Seconde Guerre mondiale pour renaître dans les années 1960-1970 avec les premiers mouvements militants de la libération féministe. C'est justement dans les années 1960 que sont peints les portraits féminins de Marie-Thérèse Auffray, faisant écho à la figure de la garçonne des années 1920.

Après Rosa Bonheur, les garçonnes font partie des premières femmes à obtenir davantage de liberté, ce qui en fait une figure moderne. Cette nouvelle image de la femme naît lorsque la peintre construit son identité, à l'adolescence, dans le Paris des Années folles.

Les garçonnes qu'Auffray peint dans les années 1960 sont une forme de souvenirs fantasmés ou de modèles. Elles sont son modèle féminin, elles lui permettent, alors que la peintre est une jeune femme, de se construire elle-même.

- #### Une figure identifiable

Auffray reprend le modèle des Années folles au travers d'une série de portraits datant des années 1956 à 1965. Ces figures sont identifiables à leur coupe de cheveux « à la garçonne » (un carré court), à leur maquillage, à leurs vêtements et à leur corpulence.

Une grande partie des représentations de jeunes femmes de ces années a pour référent ce modèle, même si l'artiste peint également des femmes des années soixante, celles de son quotidien. Christine Bard,

explique plusieurs fois dans son ouvrage *Les Garçonnes. Mode et fantasmes des Années folles*[613], qu'il existe deux types de garçonnes que l'on distingue en fonction de leur tenue. Celles qui adoptent l'habit des hommes (représentée entre autres par Marlene Dietrich) et celles qui optent pour des vêtements féminins qui dévoilent le corps plus qu'ils ne le cachent. L'une des femmes les plus représentatives du second type de garçonne de cette période est Kiki de Montparnasse. Elle est modèle et muse de nombreux artistes de l'École de Paris. Elle porte la célèbre coupe de cheveux « à la garçonne ». Auffray, pour sa part, représente ce second type de garçonne.

Le style de la garçonne est caractéristique. Féminin, il va de pair avec cette nouvelle vision d'un corps qui se dévoile dans les Années folles. C'est aussi à cette période que les libertés vestimentaires prennent leur envol[614]. Les robes dévoilent les corps. Les femmes montrent leurs bras, leurs mollets, leurs chevilles, mais aussi leur dos. Les tenues, en revanche, ne mettent pas l'emphase sur les hanches, partie du corps sacrifiée à un nouvel idéal féminin : « Le nouveau canon de beauté est une silhouette androgyne dotée d'une petite tête et d'un corps allongé et aplati »[615]. Dans les toiles *Le Flipper* ou *La Danse*[616], les épaules dénudées, les dos nus et les décolletés sont des vêtements choisis et assumés par les femmes.

Cette beauté est androgyne et concerne le corps en général, mais aussi ses éléments distincts, comme les cheveux, coupés plus courts. C'est ainsi que le modèle de la garçonne apparaît dans les années 1920. L'artiste peintre Tamara de Lempicka reprend cette garçonne en choisissant comme modèle la chanteuse et actrice Suzy Solidor, icône lesbienne, célèbre pour ses chansons saphiques[617].

Les femmes peintes par Auffray sont également maquillées. Elles portent des fards à paupières colorés et du rouge à lèvres. Ce maquillage chez la garçonne est « omniprésent, voire envahissant »[618]. Utilisé de cette façon, avant les années 1920, le maquillage évoquait le monde des prostituées[619].

Les garçonnes manifestent un érotisme subtil, qu'elles soient des prostituées ou des aristocrates. À cela s'ajoutent les bijoux : « Les bijoux féminisent la silhouette d'éphèbe des garçonnes. Le cou et la nuque dégagés mettent en valeur de grandes boucles d'oreilles […]. Les robes simplifiées se couvrent de bijoux fantaisie »[620]. Auffray orne les cous de certaines de ses garçonnes de colliers imposants, surtout au

---

[613] Christine Bard, *Les Garçonnes : mode et fantasmes des Années folles*, Nouvelle éd., Paris, Éditions Autrement, 2021.
[614] *Ibidem*, p. 151.
[615] Catherine Join-Diéterle et Sophie Grossiord (dir.), *Les Années folles, 1919-1929,* catalogue d'exposition, Paris, musée Galliera, 20 octobre 2007-29 février 2008, Paris, Paris-musées, 2007, chapitre « Une nouvelle vision du corps », p. 18.
[616] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 398 et Fig. P. 334.
[617] Camille Morineau, Lucia Pesapane et musée national du Luxembourg (France) (dir.), *Pionnières : artistes dans le Paris des Années folles*, Paris, M : ML, musée du Luxembourg Sénat, 2022, p. 110.
[618] Vincent Bouvet et Gérard Durozoi, *Paris, 1919-1939*, Paris, Hazan, 2009, p. 187.
[619] *Ibidem*, p.187.
[620] Christine Bard, *Une Histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2010, p. 307.

début des années 1960[621]. Sa série des garçonnes reprend ces éléments facilement reconnaissables[622]. Comme le résume Catherine Join-Diéterle :

> « Les canons de la beauté des Années folles se sont définis sur deux axes : l'un "moderniste", traduisant l'esprit de la garçonne, l'autre sous influence de l'esthétique féminine traditionnelle, caractérisée par la sophistication de la séduction. Ces deux tensions contradictoires traduisent la quête d'une nouvelle identité en devenir de la féminité. »[623]

Les portraits de femme réalisés par Auffray dans les années 1960 illustrent bien cette tension entre le modernisme (les cheveux courts) et la séduction (le maquillage, les bijoux…).

Les femmes sont peintes de face ou de profil, plus souvent de trois quarts ou en buste. Elles sourient peu, parfois leurs yeux sont clos. Cet ensemble comprend une cinquantaine de toiles[624]. Pour mettre en valeur les garçonnes, le choix est fait de peindre des peaux très lumineuses qui se détachent des fonds colorés (rouge, bleu…), qui, par ailleurs, ne permettent pas l'identification d'un lieu précis.

Un ensemble de photographies d'Auffray la montrent jeune, cheveux au carré et bouclés[625]. Il est difficile de lui donner un âge précis sur les clichés. Par la suite, sur toutes les photographies, la peintre a les cheveux beaucoup plus courts et arbore le pantalon. Les femmes portent certes davantage le pantalon après la Seconde Guerre, mais cela reste rare et ce n'est qu'à partir des années 1960-1970 qu'il devient un vêtement mixte et féminisé. Auffray adopte donc elle-même ce style en coupant ses cheveux, d'abord au carré puis plus court.

Avec ces figures, c'est une période de liberté d'actions (travailler, être autonome) et d'affirmation (assumer sa sexualité) que l'artiste représente, non sans une certaine nostalgie. La nostalgie est un sentiment important pour l'artiste qui a 48 ans en 1960. Le souvenir d'une période libre, qu'elle a connue plus jeune, alliée à la découverte de la féminité, émanent de ces portraits encore souvent mélancoliques. La période des Années folles est pourtant joyeuse. La mélancolie est peut-être celle d'une période qui n'est plus, et se double, après 1959, du souvenir de sa compagne qui vient de mourir.

---

[621] Vol. 2, cat. rais. : *Jeune femme au collier de profil à droite*, Fig. P. 355 ; *Mon faon*, Fig. P. 363 ; *La Femme aux bijoux*, Fig. P. 369.

[622] Vêtements à la mode dans les Années folles, corps androgyne, coupe de cheveux, maquillage, bijoux. Voir corpus annexe. Quelques exemples de ces garçonnes : *Jeune femme*, 1961, huile sur toile ; *La Danse*, 1960 ; *La Femme au bijou*, 1961.

[623] *Les Années folles, 1919-1929, op.cit.,* p. 194.

[624] Nous avons pris en compte la coupe de cheveux, la forme du corps, les vêtements quand ils sont peints. Mais Auffray peint essentiellement des visages ce qui ne permet pas toujours d'analyser le corps ou les vêtements. Le nombre de toiles ne peut donc pas être très précis.

[625] Ar.1, p. 9 et plus jeune en tenue des années 1920, Ar. 1, p. 8.

- Une figure libérée

Cette figure de la garçonne des Années folles est associée à une libération. Celle-ci aboutit parfois à l'affirmation d'une homosexualité ou d'une bisexualité comme dans le roman de Victor Margueritte[626].

Ce qu'il faut retenir de cette époque et qui peut faire écho chez la jeune Marie-Thérèse Auffray est que l'héroïne Monique Lerbier mène une vie indépendante autant sur le plan économique que sexuel et amoureux. Pour la première fois « dans un roman à visée féministe, cette indépendance inclut l'homosexualité »[627]. Le parallèle avec la vie de la peintre et le roman *La Garçonne* est que l'auteur « impose de façon tout à fait neuve le fait lesbien comme le fait de la femme émancipée »[628] même si, à la fin du roman, l'héroïne retrouve son époux. Ce roman apparaît « comme un véritable défi lancé à l'ordre ancien » même si le personnage principal n'est que semi-émancipé à cause de la non-remise en question de la procréation[629].

Au travers de la littérature et de la mode « la figure de la lesbienne incarne la garçonne "accomplie", comme si l'homosexualité apportait la preuve la plus éclatante de son affranchissement sexuel »[630]. Il faut toutefois souligner que cette liberté reste « l'apanage de quelques femmes appartenant à un milieu privilégié par le nom et la fortune et accoutumé à d'aristocratiques excentricités qui le distinguent de la platitude bourgeoise »[631]. Pourtant, Auffray, ne fait pas partie de ce milieu, mais des milieux artistiques « où règne une salutaire liberté de mœurs »[632]. Si Auffray est trop jeune pour avoir été une garçonne (en 1929, alors que la mode à la garçonne s'essouffle, elle a dix-sept ans), il est certain en revanche qu'elle rend hommage à cette figure par sa peinture.

- Les garçonnes vues par Auffray

Les garçonnes qu'Auffray peint sont un hommage à ces figures féminines qui cherchaient la liberté, elles l'ont inspirée à la fois pour sa vie et pour sa peinture.

Auffray parait s'identifier à cette figure, cela est d'autant plus vrai que la peintre vit à Montparnasse, quartier qui est brassé par ces questions de la liberté de la femme : « La campagne reste fidèle à ses traditions vestimentaires et à ses costumes régionaux […]. Celles qui donnent le ton sont évidemment les Parisiennes »[633].

Dans la toile *Le Flipper*[634] peinte en 1964 et pas dans les Années folles, la figure féminine représente bien cette femme libérée : libérée

[626] Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.
[627] Marie-Jo Bonnet, *Les Deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, *op. cit.* p.193.
[628] *Ibidem*, p. 193.
[629] *Ibid*., p. 193.
[630] Christine Bard, *Les Garçonnes : mode et fantasmes des Années folles, op. cit.*, p. 110.
[631] *Ibidem,* p. 110.
[632] *Ibid.*, p. 110.
[633] *Ibid.*, p. 47- 48.
[634] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 398.

dans la façon de se coiffer et de se vêtir avec sa robe au dos nu et dans sa façon de jouer au flipper. Elle mène le jeu au sens propre comme au sens figuré : le jeu masculin du flipper, mais aussi le jeu de la séduction entre les deux personnages. C'est elle qui dirige. L'homme est debout près du flipper et regarde la demoiselle mener le jeu. Il est passif, il attend. Auffray inverse complètement le schéma hétérosexuel classique de l'époque voulant que l'homme soit actif et la femme passive.

d. Désirer les femmes

Pour Auffray les femmes sont aussi des sujets de désir. Dans ces toiles l'angle érotique toujours teinté de mélancolie est lisible. Le fait de devoir séparer vie publique et privée se ressent dans les premières toiles avec *Les Deux amies sortant du cimetière* (1939) ou *Les Deux amies au jardin* (*Circa* 1945). Ces toiles donnent accès au monde le plus intime. Elle est contre le modèle hétérosexuel qu'elle dénonce parfois dans d'autres tableaux.

La peintre ose, dans les années 1960, peindre des corps féminins plus sensuels et érotiques. D'abord en 1960 avec la toile *Tendresse* puis en 1961 avec *L'Amour*.

Une toile à la sensualité marquée

Dans la toile *L'Amour*, Auffray reprend ses figures jumelles : les femmes portent la même tenue, elles ont la même couleur de peau et surtout la même physionomie. Ces analogies sont accentuées par une coupe de cheveux similaire. Seule distinction : les cous, l'un plus allongé que l'autre.

Du fait de sa grande dimension, 130 × 195 cm, les corps sont représentés dans leur quasi-entièreté. Les dimensions font que les deux figures féminines sont à taille réelle. C'est avec ce tableau que pour la première et la seule fois, un pubis est représenté. Auffray, par pudeur ou par volonté de ne pas choquer, avait toujours trouvé des moyens de cacher le sexe des femmes. Il y a plus de 30 ans passés entre ses premiers nus féminins et cette toile-ci.

La composition montre deux femmes vêtues de très courtes robes transparentes à bretelles pour l'une, bustier pour la seconde. Les femmes sont allongées au premier plan et occupent une grande partie du tableau. Elles sont sur un plan rouge bordeaux sombre comme brossé de larges touches dans les mêmes teintes. Cet espace suggère un tissu de velours, épais, moelleux. Le fond derrière le couple est bleu, le travail de matière est subtil, car des touches jaunes et rouges sont ajoutées dans ce bleu profond. Il évoque un ciel nocturne avec quelques lumières ou des étoiles. En haut à droite, près de la tête d'une des deux femmes, la matière est travaillée, grattée, laissant apparaître un tourbillon en jouant avec un bleu plus lumineux. Les formes graphiques qui sont peintes ou grattées représentent des spirales ou des tourbillons motifs fréquents chez Vincent Van Gogh[635].

[635] Vincent Van Gogh, *La Nuit étoilée*, Saint-Rémy-de-Provence, Juin 1889, huile sur toile, MOMA New York.

La technique de représentation du vêtement est un élément important de la représentation de ces corps. Le vêtement suggère plus un vêtement de nuit que de jour. Cette transparence laisse apparaître la peau des femmes et le pubis de celle qui se trouve au premier plan. Le travail de la transparence est très présent avec la touche graphique en petites virgules. La couleur utilisée pour rendre ces tissus transparents est le noir, qui contraste avec la couleur claire des peaux. Il est une fausse dissimulation de la peau. La sensualité est accrue par ce choix.

Les bras sont allongés, étirés, pour permettre aux deux femmes de s'enlacer. Les doigts très longs et fins sont posés sur les avant-bras de l'une et l'autre. Une ligne continue, bras, main et doigts de la couleur de la peau, forme une ligne qui rassemble les deux femmes. Cet étirement des formes s'éloigne de toute norme anatomique et permet l'accentuation des corps qui s'entremêlent. En se détachant de la réalité, Auffray créait une imbrication des corps, ainsi les deux femmes sont complètement et entièrement liées. Par le haut du corps, elles ne forment qu'un.

Les regards sont différents : celle de droite a des sourcils et un contour des yeux plus épais et sombre. Pour celle de gauche, les traits sont plus fins, les touches plus subtiles ce qui permet de dessiner les yeux et les sourcils avec plus de délicatesse. Elles se regardent dans les yeux[636].

Auffray expose *L'Amour*[637]. Elle est accrochée lors de son exposition monographique de 1962 à la galerie du Colisée à Paris. La presse de l'époque ne fait pas particulièrement mention de cette œuvre[638].

L'homosexualité est un sujet qu'Auffray aborde peu dans ses écrits, toutefois un poème, sensuel, y fait référence : *La Même nature*[639]. Il peut faire écho à la toile *L'Amour* où deux femmes dont la nudité est perceptible au travers des vêtements se regardent et s'enlacent.

Tu vois comme moi
Tu aimes comme moi
Tu sens comme moi.

Mes seins contre toi
Mon ventre pour toi
Mon corps sur toi.

[636] Cette toile est la seule sur ce thème qui est référencée dans la presse : Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible », *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962 : « Cette excellente artiste, douée d'une observation rigoureuse quant aux gens qu'elle peint, nous montre aujourd'hui que son imagination n'est pas moins profonde et sait nous ouvrir des vues suggestives pleines d'attrait ». L'analyse de Marcel Espiau passe complètement à côté du sens de cette œuvre, ou du moins, il ne l'aborde pas, se focalisant sur l'aspect sensuel du tableau.

[637] Vol. 2, cat. rais. Fig. 351.

[638] La toile *L'Amour* est simplement citée par Raymond Charmet dans l'article « L'expressionnisme d'aujourd'hui », *Arts,* 10 au 16 octobre 1962. Archives. Le tableau *La Danse* de 1960 est, lui aussi, exposé à la galerie du Colisée lors de l'exposition *Rétrospective*. La nudité n'est pas présente, mais le spectateur peut voir un couple de femmes proches. Le sujet ne choque donc pas la presse.

[639] Ar. 28. Sans date, probablement début des années 1950.

Le ciel sur nous
Les feuilles pour nous
Les autres contre nous.

Le titre « *La Même nature* » indique bien le choix de la peintre sur ce qu'elles sont, leur identité sexuelle. Le vers final « Les autres contre nous » révèle, et c'est la seule fois dans ces écrits, à quel point vivre cette homosexualité peut s'avérer difficile à Échauffour dans les années 1950. Auffray reprend la tournure « comme moi » plusieurs fois. Ces deux mots rappellent les figures en miroir de ces peintures.

e. Représenter d'autres couples homosexuels

Trois dernières toiles représentent des couples homosexuels dans des situations du quotidien. Ces peintures ne sont pas des sujets habituels des peintures homosexuelles comme « Les deux amies » ou les Amazones. Auffray peint un couple de femmes dans un univers aux résonances surréalistes, un autre dans la société, mais également un couple d'hommes.

Une toile surréaliste

La toile *Composition surréaliste* date de 1938, même année que l'exposition surréaliste à Paris qui a peut-être donné envie à Auffray de s'essayer à ce mouvement[640]. Cette toile est particulière dans la production artistique d'Auffray par son style surréaliste. L'adjectif « *surréaliste* » dans le titre a dû s'imposer à la peintre du fait des sujets représentés : un couple de personnages hybrides féminins, des sirènes, un carrousel de licornes, une femme qui chevauche un animal hybride mi-licorne, mi-queue de poisson et qui rappelle la représentation ancienne de l'hippocampe ; au premier plan une bougie à la flamme noire (bougie similaire à celle de la toile *Baigneuses*). Le paysage est entre désert et mer. Les deux sirènes, qui se tiennent la main, font écho à la question de la représentation de l'homosexualité. Leurs corps, que la composition superpose en partie, se distinguent par leur couleur. L'une des sirènes est bleue à la chevelure rose, la seconde, blonde, présente une carnation orangée, et les tons de sa queue tirent sur le mauve. Ce jeu de contraste se voit particulièrement dans les doigts entremêlés et la superposition des visages. La sirène orangée, vue de face, a une partie du visage dissimulée par le profil bleu de la sirène bleue. À nouveau, les corps se rejoignent et se mêlent presque. La signification du carrousel avec les licornes reste inconnue. Par cette toile, peinte avant la guerre, Auffray représente deux figures féminines se tenant la main et se serrant l'une contre l'autre en utilisant un style surréaliste. La peintre, par ce choix, indique une impossibilité à représenter directement l'homosexualité à cette date ou simplement une tentative de s'essayer au style surréaliste.

[640] *Exposition internationale du Surréalisme*, du 14 janvier au 24 février 1938, Galerie Beaux-Arts, Paris 8e.

Le couple homosexuel dans la société

Auffray représente peu le couple homosexuel dans des scènes où il est susceptible d'être entouré par d'autres personnages, dans un contexte de mondanités. Les femmes sont, de fait, souvent mises en scène seules, ce qui accentue le côté intime. Pourtant, dans une toile déjà évoquée, Auffray peint un couple de femmes dans la société.

Littérature et garçonnes dans la toile La Danse

La toile *La Danse* de 1960 (*Supra*, p. 81) place le couple de femmes dans une scène de bal. La composition choisie par la peintre met côte à côte deux couples dansants : à gauche un homme et une femme, à droite, deux femmes, ce que l'on interprète comme étant, respectivement, un couple hétérosexuel et un autre homosexuel. Les trois femmes du tableau portent le même type de robe : noire, décolletée, à fines bretelles. Dans le couple homosexuel, celle de gauche a le décolleté de la robe suffisamment échancrée pour laisser apparaître le haut de la poitrine. Une des bretelles de la robe de sa cavalière tombe de son épaule, détail érotique et sensuel. Les corps ne sont pas nus, mais la peau du buste est très largement offerte à l'autre. Tout induit un rapprochement des corps : par le jeu des doigts enlacés, les regards, les bouches et la peau qui se touchent. Ce couple exprime sensualité et désir, à l'inverse du couple hétérosexuel où homme et femme paraissent plus distants l'un de l'autre (leurs bouches ne se rejoignent pas, leurs mains ne se rencontrent pas). Pourtant, en dépit de cette danse au caractère sensuel affiché, les regards des deux femmes demeurent empreints de mélancolie.

Cette scène d'un couple lesbien dansant évoque une scène du roman *La Garçonne* de Victor Margueritte[641] : l'héroïne arrive au dancing au bras de son amante Niquette et se met à danser avec elle. Le texte parle d'une fusion des corps qui se retrouve sur la toile avec ces deux corps féminins très proches. L'enlacement se fait par le positionnement des doigts des deux mains qui s'entremêlent. Leurs bouches se touchent. Là encore les deux visages sont identiques, comme un face-à-face en miroir. Un jeu de regard est marqué. Le couple de femmes se regarde dans les yeux alors que l'homme les regarde, elles. La cavalière du couple hétérosexuel fixe l'homme. Ses sourcils froncés laissent sous-entendre un certain agacement. Le regard du couple hétérosexuel peut être traduit comme désapprobateur ou curieux.

Si le couple de femmes en train de danser évoque une scène du roman de Victor Margueritte, le motif est aussi à mettre en lien avec une aquarelle de l'artiste allemande Jeanne Mammen où nous pouvons voir un couple de femmes danser[642]. Le titre de l'aquarelle « Dancing » (Ill. 30) évoque aussi la toile d'Auffray *La Danse*. Les vêtements des couples de femmes sont très proches avec les décolletés dans le dos et les bras apparents. Si Jeanne Mammen opte pour une femme brune et

[641] Victor Margueritte, *La Garçonne*, *op. cit*., p. 152.

[642] Jeanne Mammen (1890-1976) est une artiste berlinoise qui se forme dans les années 1910 à Paris à l'académie Julian (mais aussi à Bruxelles et Rome). Peintre et graphiste, elle peint la vie du Berlin des années 1920 mais aussi la guerre et la pauvreté.

une femme rousse, Auffray fait de même, mais la femme rousse danse avec l'homme. Nous retrouvons des couples hétérosexuels au second plan des deux œuvres.

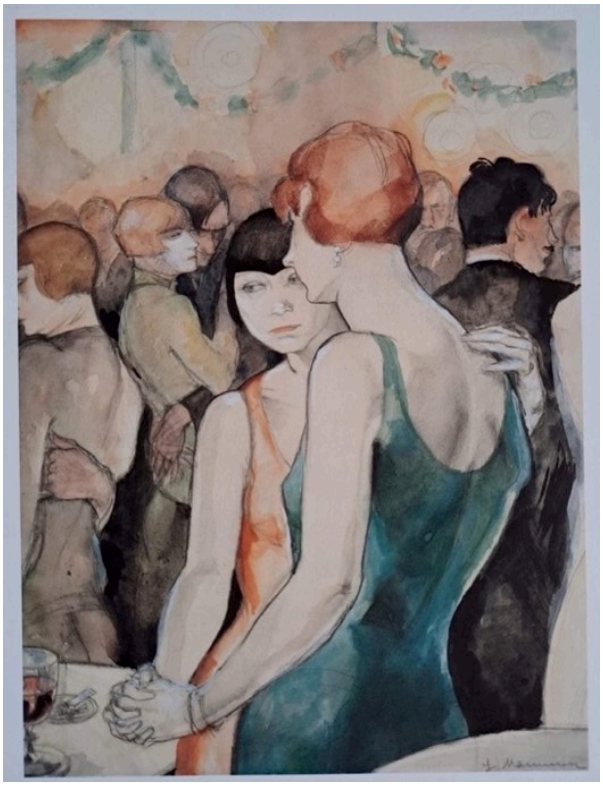


Illustration 30 : Jeanne Mammen, *Two women, Dancing,* 1928, aquarelle et feutre sur papier, 48 × 36 cm, collection privée. © akg-images / © Adagp, Paris, 2023.

Aujourd'hui, Christine Bard se questionne sur cette libération puisqu'un nouveau diktat de mode apparaît[643] ; imposant ainsi aux femmes de s'y contraindre et donc de perdre une liberté. Toutefois, lorsqu'Auffray peint cette figure, c'est bien à la femme libre et lesbienne ou bisexuelle qu'elle fait référence.

L'homosexualité féminine n'est pas la seule représentée. En 1958, Marie-Thérèse Auffray peint l'homosexualité masculine dans la toile *Deux hommes à la rose*[644]. Sur ce tableau figurent deux hommes, très proches. Celui de gauche a les yeux clos et il hume une rose rouge, symbole convenu de la passion et de l'amour. Celui de droite a la main posée sur l'avant-bras du premier homme et il le regarde. Ce couple par ses vêtements est représentatif d'un milieu aisé, l'homme de droite est vêtu d'un costume gris, une cravate et une pochette. Ils sont dans un intérieur neutre, non identifiable Le second porte une chemise blanche et des boutons de manchette, il est représentatif d'un milieu urbain aisé.

Nous n'avons pas trouvé d'autre peintre femme qui ait peint l'homosexualité après la Seconde Guerre mondiale. C'est pour cela qu'Auffray peintre de l'homosexualité fait partie de « l'éternel » de son

[643] Christine Bard, *Les Garçonnes : mode et fantasmes des Années folles, op. cit.,* p. 53-57.
[644] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 249.

œuvre. Elle connait les figures lesbiennes (Les Amazones, les baigneuses, les deux amies) et s'en détache après le conflit pour aller vers la figure de la garçonne et une peinture plus sensuelle où le sujet de l'homosexualité est plus affirmé. Auffray assume ses choix sexuels, elle vit avec une femme dans un village en zone très rurale et elle peint aussi ce choix.

Les femmes et leur place dans la société sont donc présentes dans l'œuvre d'Auffray. Cela se voit aussi à travers sa participation à l'Union des femmes peintres et sculpteurs.

3. Exposer dans un réseau artistique féminin

Nous avons représenté les constellations d'Auffray[645]. Des liens avec des artistes femmes apparaissent, et cela dès le début de sa carrière avec la galeriste Lucy Krohg[646]. Les constellations sont construites autour de quatre entrées différentes : les personnes avec un lien avéré, les personnes du milieu culturel qui ont écrit sur Auffray, les artistes en résonances et ceux et celles citées par Auffray.

Cet ensemble exprime une connaissance et un intérêt pour les artistes femmes. Auffray se montre aussi critique avec certaines comme avec Grandma Moses[647]. Cette constellation féminine ne comporte qu'un petit nombre d'étoiles, mais elle indique que la peintre connait tout de même ce milieu.

Nos recherches ont permis de montrer qu'Auffray appartient à des réseaux artistiques féminins institutionnalisés, comme l'Union des femmes peintres et sculpteurs.

a. Au Salon de l'UFPS

La participation à l'UFPS est enregistrée dans différents documents d'archives. L'UFPS est un Salon important pour les femmes artistes et leur place dans le milieu de la création. L'Union, fondée en 1881 par la sculptrice Hélène Bertaux[648], est la première organisation d'artistes

---

[645] Annexe 10. Les noms des femmes sont présentés dans une couleur différente de celles des hommes pour les différencier dans les constellations.

[646] Lucy Krohg (1891-1977) de son vrai nom Cécile Vidil débute dans le monde artistique comme modèle pour les artistes durant les Années folles. C'est une femme émancipée et une figure de Montparnasse. Elle épouse le peintre Per Krohg. Elle est la muse de plusieurs artistes comme le sculpteur américain Cecil de Blaquiere Howard et Jules Pascin dont elle est l'amante. Lucy Krohg expose (avec son époux) à Copenhague (date inconnue) des poupées et des foulards. Au décès de Jules Pascin, elle ouvre une galerie d'art Rue des Augustins à Paris pour vendre et promouvoir son œuvre. Elle est héritière de l'œuvre avec Hermine David. Elle soutient de nombreux artistes.

[647] Ar. 8. Texte *Les Reflets*. Grandma Moses (1860-1961) est une peintre d'art folk américain. Elle a commencé à peintre à 78 ans, d'où son nom. Les paysages de la campagne américaine sont son unique inspiration. Une exposition monographique se déroule en 1962 au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

[648] Hélène Bertaux (1825-1909) est une sculptrice française qui a joué un rôle important dans la formation et la reconnaissance des femmes artistes. En 1881, elle participe à la création de l'UFPS dont elle est la présidente jusqu'en 1894. Elle lutte pour que les femmes intègrent les Beaux-Arts, ce qu'elle obtient officiellement en 1897.

femmes en France. L'Union lutte pour une reconnaissance des femmes artistes. Le Salon qui en découle perdure jusqu'en 1995.

Malheureusement, les bibliothèques et les services d'archives ne conservent pas les catalogues du Salon de l'UFPS pour toutes les années. Il n'existe donc pas d'endroit où l'ensemble des catalogues est consultable, leur recensement demeure parcellaire[649].

Selon les sources auxquelles nous avons eu accès, on sait toutefois avec certitude que la peintre expose à cinq reprises au Salon de UFPS, entre 1947 et 1972. Le *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs* indique trois années d'exposition, 1947, 1948 et 1963[650]. Des expositions en 1967 et 1972 sont à ajouter à la suite à notre examen des catalogues par année. Certains catalogues postérieurs sont manquants[651]. Auffray étant, à cette date, toujours en activité, il reste possible qu'elle ait exposé davantage à l'UFPS.

L'adhésion d'Auffray à l'UFPS et sa participation jusqu'au début des années 1970, puis avec l'envoi de dessins, révèlent une implication forte et une volonté de s'engager pour ce Salon créé par des femmes et pour les femmes. C'est un engagement particulier qui l'ancre dans le milieu de la création féminine et de l'émancipation des femmes artistes en les soutenant.

Les toiles exposées

Dans les archives d'Auffray, nous avons retrouvé les cartes d'exposantes des années 1947 et 1963 et différents articles de presse qui mentionnent le Salon de l'UFPS.

Les choix d'Auffray pour les expositions au Salon de l'UFPS sont très variés et suivent sa production artistique : d'abord les paysages bretons et normands, puis des natures mortes pour terminer avec une peinture engagée en résonance avec l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968 et un portrait de femme. Presque tous les genres pratiqués par l'artiste sont donc représentés dans cette sélection.

Le premier papier qui nous intéresse est écrit par Maurice Brillant dans la revue *L'Époque*[652]. Il mentionne les premières toiles exposées à

---

[649] Catherine Gonnard et Anne-Marie Gourier, « Visibilité des femmes artistes et mémoire des luttes : l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs ». Table-ronde en ligne organisée dans le cadre du colloque *Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer,* organisé par Les Jaseuses et soutenu par le groupe Philomel / Initiatives Genre (Sorbonne Université). Les 23 et 30 janvier et 6 février 2021. Les échanges sont consultables en ligne : (https://ghda.hypotheses.org/tag/catherine-gonnard) et traite de cette question des archives de l'UFPS (33 à 40'').

[650] Pierre Sanchez et Chantal Beauvalot, *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres 1882-1965*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010.

[651] Annexe 6, liste des expositions d'Auffray. Nous n'avons pas pu examiner les années 1969, 1983, 1984 et de 1986 à 1989. Ces catalogues sont manquants à la BnF, l'INHA et la bibliothèque Kandinsky. Ils ne sont pas référencés dans d'autres bibliothèques.

[652] L'article est daté à la plume par Auffray « 1946 », or à cette date elle n'expose pas à l'UFPS, l'article date donc de 1947.

l'UFPS. Ce sont les marines *Pêcheurs*[653] et *Lesconil*[654] que découvre le journaliste dans le Salon : « La Bretagne pareillement, inspire au mieux l'art plein de vigueur et de mouvement, la vision pittoresque de Marie-Thérèse Auffray ». Parmi toutes les exposantes, Auffray semble sortir légèrement du lot puisque Maurice Brillant la mentionne avec deux autres exposantes. A la faveur de ce Salon de 1947, elle est aussi remarquée par le journal *Arts* qui qualifie ses tableaux « d'honnêtes »[655], ce qui, il faut bien le reconnaître, n'est pas un terme des plus enthousiastes. Au vu des tableaux présentés, il n'est pas surprenant que le journal *La Bretagne* a été attiré par son œuvre, les trois toiles faisant référence à cette région : « Marie-Thérèse Auffray peut persévérer dans le parti qu'elle a adopté, ses toiles fraîches aux couleurs vives, sa sensibilité un peu mystique promettent beaucoup malgré un peu d'inexpérience »[656]. Dans ces trois critiques, l'engouement n'est pas manifeste.

Si le Salon de 1947 permet d'exposer des œuvres sur le thème de la Bretagne, en 1948 c'est l'Orne qui est représentée avec deux toiles : *Rai (Orne)* et *Échauffour (Orne)*[657]. Le département est spécifié entre parenthèses sur le catalogue afin de bien situer les lieux probablement inconnus du public parisien.

En 1963, la peintre propose trois peintures d'objets : *La Lanterne*, *Le Panier aux œufs* et *Objets de dégel* ; en 1967, sous le numéro 4, elle choisit une toile intitulée *La Chanson binaire*, également connue sous le titre *1964 À Saint-Nazaire*[658] (comme l'indique la reproduction en noir et blanc du tableau dans le catalogue). Aucun article de presse sur les œuvres des années 1960 n'a été retrouvé, mais en 1969 la peintre écrit à un certain « Monsieur » qu'elle convie à l'UFPS[659] et elle explique y avoir envoyé une toile, *Printemps 1969*[660].

Sa probable dernière participation à l'UFPS date de 1972. Elle y présente *La Femme à l'écharpe*[661]. Il est précisé sur le catalogue, après le titre : « (S) ». Cela signifie qu'à cette date Auffray est sociétaire du Salon, ce statut indique qu'elle expose ses toiles depuis de longues années, et que l'Union reconnait son travail.

- La vie du Salon

Le caractère succinct des éléments relatifs à Auffray dans les documents d'archives que nous avons consultés sont symptomatiques d'un manque plus général d'informations enregistrées au sujet du Salon de l'UFPS après la Seconde Guerre mondiale. Catherine Gonnard explique, dans une archive vidéo de l'INA :

> « Et en fait on voit arriver une femme blonde absolument pleine de vie, heureuse, etcétéra qui arrive comme ça dans

[653] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 43.
[654] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 63.
[655] Ar. 130.
[656] Ar. 131.
[657] Vol. 2, cat. rais. P. 485 et P. 487.
[658] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 392, Fig. P. 388, P. 510, P. 397.
[659] Ar. 133.
[660] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 424.
[661] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 339.

> l'exposition, qui est reçue et c'est Fay Vidal[662], en fait Fay Vidal avait été déportée et du coup de voir cette femme absolument lumineuse qui arrive à l'exposition, d'un coup aussi je me disais que ce Salon c'était ça aussi, c'était toutes ces femmes qui avaient eu des histoires complètement bouleversées, etc., et qui étaient aussi là […], et du coup, c'est aussi tout ce moment de l'après-guerre aussi qui n'est pas tellement vu sur le Salon, on n'a pas encore vu qui a exposé dans les années [confus] à partir de 1945-1946. Ils ont recommencé le Salon et là, je pense qu'il y a un gros travail qui pourrait être fait aussi parce que je pense qu'il y avait plein de choses qui traversaient le Salon à ce moment-là, les unes et les autres et des histoires que ces peintres-là aussi avaient vécues. »[663]

Catherine Gonnard résume à la fois le manque de connaissances sur cette période, mais elle souligne aussi, alors qu'Auffray expose en 1947 et 1948, le besoin de connaître mieux le travail des femmes après la Seconde Guerre mondiale. Il est intéressant de relever qu'au sortir de la guerre Auffray décide de présenter non pas ses figures vertes, pourtant aux prises directes avec l'imaginaire du conflit, mais des tableaux en rapport avec la Bretagne et la Normandie[664]. Ce sont des toiles plus consensuelles qu'elle sélectionne, des marines qui évoquent des lieux qu'elle affectionne tout particulièrement.

Au Salon de 1969, Auffray présente sa toile *Printemps 1969* sur le thème de l'immolation de l'étudiant Jan Palach à Prague. La toile exposée peut se comprendre par rapport au contexte des toiles proposées à l'UFPS comme l'explique Catherine Gonnard :

> « En 69, c'est le regard des femmes sur les hommes […], elles vont montrer des tableaux où il peut y avoir des nus d'hommes, des tableaux où les femmes peintres regardent les hommes. Ça, déjà en soi, c'est une révolution, de le faire comme ça entre elles, toutes, alors qu'en définitive, on peut se dire, c'est pas très révolutionnaire de faire ça, mais si quelque part, elles affirment quelque chose de nouveau en fait, sur le point de vue. »[665]

Ce que souligne ici Catherine Gonnard c'est que les femmes osent peindre des sujets qu'elles ne s'autorisaient pas avant. Auffray transgresse aussi cette règle (sujets féminins / sujets masculins) puisqu'elle présente un tableau avec un homme, mais le sujet va au-delà puisque le sujet est politique. Auffray peint un homme qui a mis fin à

---

[662] Il existe très peu d'informations sur Fay Vidal (1912-2003), elle est absente des bases de données de la BnF, l'INHA, Agorha, la bibliothèque Kandinsky, les bibliothèques spécialisées de la ville de Paris ou le site internet de l'association Aware. Nous savons qu'elle est peintre (deux toiles ont été vendues aux enchères), son époux est l'artiste Raînov Boyan dit Boyan (1921-2005). Elle est une survivante de l'holocauste (voir la vidéo : https://sfi.usc.edu/video/fay-vidal-complexities-antisemitism). Elle a été secrétaire, vice-présidente et présidente de l'UFPS (première moitié des années 1970 avec certitude).

[663] Catherine Gonnard, "Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer", *op. cit.,* retranscription des minutes 33' à 40'.

[664] Annexe 6, liste des expositions.

[665] Catherine Gonnard, "Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer", *op. cit*., retranscription des minutes 50,20' à 50,46'.

ses jours pour exprimer sa résistance, sujet cher à l'artiste. Ce choix est courageux, car la toile montre aussi un corps carbonisé qui peut repousser les spectateurs. Le Salon de l'UFPS lui permet d'exposer cette toile au sujet fort et de présenter aux autres femmes artistes autre chose que des marines ou des paysages. C'est une autre facette de son travail qu'elle propose.

- Le long lien

Dans les années 1970, une correspondance se fait entre la peintre et Fay Vidal alors secrétaire de l'UFPS[666]. Les dates sont parfois manquantes, mais il est question de la réalisation de dessins originaux pour les catalogues du Salon. Ces dessins sont collés dans le catalogue sur un encart cartonné blanc et de dimension maximum 17 × 21 cm. Ce catalogue permet de réunir des fonds et il est envoyé avant le Salon aux critiques. Auffray répond favorablement à la demande de Fay Vidal en précisant adresser sept dessins pour le catalogue[667]. Elle spécifie aussi que sa toile ne sera pas à vendre (*La Femme à l'écharpe*) et demande que l'Union lui envoie un catalogue et des invitations (qu'elle remboursera). En avril 1973, la peintre fait à nouveau parvenir cinq dessins originaux auxquels elle confère « une certaine poésie onirique »[668]. C'est pour elle « la seule manière d'aider l'Union ne pouvant [s]e déplacer ». Elle réitère sa demande de catalogues, d'affiches et d'invitations précisant qu'elle n'a pas reçu ceux de l'an passé.

Une courte réponse manuscrite sans date de l'Union est faite pour les dessins : « Merci chère amie pour vos dessins très spirituels. Avez-vous reçu en son temps catalogue et affiche ? […] »[669].

Les échanges entre l'Union et la peintre sont cordiaux, toutes les deux utilisent des termes d'amitié. Même si elle y expose moins qu'au Salon des Indépendants, Auffray semble conserver un attachement particulier pour le Salon de l'UFPS. Il n'est pas déraisonnable d'expliquer un tel attachement par la mission de l'UFPS, en faveur des femmes artistes, dont elle-même fait partie. Comme l'explique le documentaire d'Anne-Marie Gourier et Catherine Gonnard[670], le Salon de l'UFPS est un lieu d'exposition, mais surtout un lieu d'échanges entre les artistes, il permet de fédérer.

Si notre recherche montre combien l'étude sur le Salon de l'UFPS n'est pas encore complètement aboutie et que des manques sont flagrants, l'examen du cas Auffray permet de comprendre, en partie, comment se constitue le réseau des femmes artistes autour de l'Union. Sa participation et son implication laissent apparaitre des liens importants.

Les peintures indiquent que la représentation de la femme joue un rôle central dans l'œuvre. Sa participation et son soutien à l'UFPS

[666] Ar. 134, Ar. 135, Ar. 136, Ar. 137.
[667] Ar. 135, 17 février 1972.
[668] Ar. 136.
[669] Ar. 137.
[670] Catherine Gonnard et Anne-Marie Gourier, *L'Union des femmes peintres et sculpteurs*, film de 54mn, Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 2007.

indiquent que toute forme d'émancipation est souhaitée, affirmée et qu'elle trouve sa place au centre dans les réseaux féminins artistiques.

Auffray est une femme peintre, elle se place dans un réseau connu. En exposant ses toiles dans divers salon et galeries, elle se soumet aussi au jugement de la critique.

b. Dans la presse : être une artiste femme

Une consultation des articles de presse, même rapide, fait comprendre que le fait d'être une femme peintre n'est que peu mis en avant par les critiques. Nous remarquons tout du moins l'utilisation d'un vocabulaire particulier, suggérant que les critiques avaient malgré tout conscience de l'existence d'une catégorie d'artistes « femmes » qu'il apparaissait pertinent d'envisager comme telles.

En 1945, Raymond Cogniat[671], alors Inspecteur principal des beaux-arts écrit à la suite de l'exposition *Auffray* à la galerie Lucy Krohg : « Artiste intéressante, peinture vigoureuse avec un sens assez puissant de la couleur et aussi un joli sentiment poétique devant la nature, mais sans fadaise. Elle réunit ces qualités assez rares chez une femme peintre […] »[672]. Le choix des mots de Raymond Cogniat renvoie plus à des qualificatifs masculins comme vigueur ou puissance.

Marie Brillant, pour le journal *Marie-France* de mars 1946, écrit :

> « Les femmes ont l'air un peu noyées au milieu de tous ces messieurs. Mais la qualité remplace le nombre […] Marie-Thérèse Auffray témoigne d'une forte personnalité. Ses bateaux à l'ancre dans une crique vallonnée et ses lourds chevaux au bord de la mer sont tracés d'un pinceau viril. » [673]

La journaliste recherche les femmes dans l'exposition du Salon des Indépendants. Pour décrire le tableau d'Auffray (une marine) elle reprend des adjectifs à connotation masculine directe avec le mot « viril ».

Il n'est pas clairement mentionné qu'Auffray a une peinture d'homme (sous-entendant qu'il y aurait deux types de peintures, l'une féminine, l'une masculine), mais l'emploi des mots « vigueur », « puissance » ou « viril » y concourt.

Seulement trois critiques indiquent clairement le fait que la peintre est une femme et le soulignent avec étonnement : « C'est une bien attrayante surprise que de découvrir un expressionnisme tel que celui-ci. Une femme, me dit-on »[674] ; et « Auffray est l'un des artistes les plus spirituels de ce temps, et je le dis crûment, l'un des plus profonds. Et ce puissant observateur, cet irrésistible ironiste qui donne même aux

---

[671] https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/cogniat-raymond-1896-1977

[672] Dossier de l'État / Ministère de l'Éducation nationale pour l'achat de la toile *Gorges du Daoulas, Moulin de Bothoa*, Vol. 2, cat. rais. P. 470.

[673] Ar. 111, Marie Brillant « En flânant au Salon des Indépendants », *Marie-France*, 20 mars 1946.

[674] Ar. 146, *Libération*, 18 octobre 1962.

drames habituels une forme de désagrégation comique, est une femme »[675]. L'un est surpris, l'autre joue l'incrédulité.

Un dernier, Maurice Tassart, écrit : « Car ce moderne Daumier appartient à un sexe qui n'a généralement pas le souffle épique, et moins encore le sens de la caricature. Son œuvre n'en est que plus remarquable »[676]. Ce faisant, il laisse comprendre que, selon lui, les artistes femmes ne sont guère aptes à la satire.

Pour les journalistes, Auffray peint des sujets d'homme avec une technique d'homme. La vision de la femme artiste des années 1940-1960 reste encore cloisonnante. Auffray ne correspond pas aux critères de la femme peintre qui aurait recours à une technique plus lisse et à des thèmes volontiers envisagés comme plus féminins, comme la maternité, les fleurs ou les paysages. Ce sont plutôt des mots comme « massacre », « agressif », « vigueur », « violence », « drame », « cruelle », « acide », « laid », « féroce », « choc » et « impitoyable » qui sont entre autres employés pour désigner la peinture d'Auffray[677]. Ils sont, là encore, loin des qualificatifs qui étaient alors réservés aux femmes peintres, appartenant à l'isotopie de la beauté, de la douceur, de la grâce et de la délicatesse. Même si, dans les années 1950, ces notations subjectives, liées à une idéologie dominante, tendent à s'amenuiser, et cela grâce à des artistes comme Suzanne Valadon ou Tamara de Lempicka qui ont déjà contribué à bouleverser ces codes de la femme artiste.

L'engagement d'Auffray envers la femme prend plusieurs formes. Elle est bien sûr peinte, mais cela va au-delà puisqu'Auffray dévoile son intimité par sa peinture lesbienne dont elle montre qu'elle connait bien les codes par les sujets choisis. Elle participe aux réseaux féminins avec ses participations l'UFPS.

Il n'y a pas d'écart entre son engagement personnel et ses peintures. Cela transparait aussi dans un autre sujet de sa peinture : son témoignage de la guerre.

B. Témoin de la guerre

Les témoignages concernant la guerre prennent deux formes : un très direct et une autre plus subtil. La première forme regroupe les témoignages et les dénonciations peintes « évidents » qui sont des dessins ou des toiles dont le sujet exprime clairement un message ayant pour propos la Seconde Guerre mondiale ou l'actualité. La seconde forme est plus « dissimulée » et passe par un message qui n'est pas immédiatement visible. Il concerne la série des figures vertes, certaines peintures d'objets et celles prenant pour motif des animaux morts.

---

[675] Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible » dans *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962. Pour accentuer l'effet de surprise l'auteur ne met pas au féminin les mots avant d'annoncer qu'elle est une femme.

[676] Ar. 143, Maurice Tassart, « Une exposition choc AUFFRAY », *Le Parisien,* 24 septembre 1962.

[677] Revue de presse sur les expositions, archives, volume 3, p. 191 à 348.

En 1949, dans *Les Contemporains*, René Huyghe évoque le premier conflit mondial et pose cette question : « Y a-t-il eu vraiment une peinture d'après-guerre ? »[678]. Le conflit aurait engendré une rupture avec le cubisme pour laisser place à l'École de Paris (la seconde) qu'il range dans la catégorie des tendances réalistes. Le conflit est un facteur de transformation, ce que nous nommons « événement », et de modification de la production artistique, retenu ensuite par les historiens de l'art.

Les bouleversements suscités par la Seconde Guerre mondiale vont contribuer à ce qu'Auffray obtienne à la fois un statut de peintre, alors qu'elle n'avait eu jusque-là qu'une aura d'amateure et de dessinatrice en arts appliqués.

L'entrée dans la Résistance, au début des années 1940, marque l'arrivée d'Auffray dans l'Orne. Nous ne savons pas si le secteur est un choix de sa part ou si c'est celui de son réseau.

De son vécu de la guerre et de ses actions dans la Résistance, Auffray va rendre un témoignage artistique original.

1. Agir au sein de la Résistance intérieure française

Dans un dossier consultable aux Archives départementales de l'Orne à Alençon[679] titré *Dossier de combattant volontaire de la Résistance n° 62829 de Marie-Thérèse Louise Auffray, 1955-2009*[680], la peintre précise dans un document manuscrit les actions qu'elle a mené au sein de la Résistance. Ces actions vont être illustrées dans certains dessins.

Elle mentionne avoir caché, à la demande de Noëlle Guillou, sa compagne, elle aussi résistante, un aviateur allié tombé dans la région d'Échauffour[681] ; l'homme est ensuite caché à Paris chez elle, rue Gazan, durant trois mois en novembre 1943. Il s'agit d'un pilote de la Royal Air Force : Ronald Daniel (1934-2005). L'encre utilisée pour le nom du pilote est de couleur différente à l'ensemble du courrier, comme si celui-ci avait été ajouté par la suite, mais toujours de la main de la peintre. Elle explique avoir confié l'aviateur à M^me^ Jules Henry, résistante et épouse de l'ancien ambassadeur de France en Turquie. Marie-Thérèse Auffray précise qu'il est bien arrivé en Angleterre via la Bretagne. Un second aviateur, un Américain du nom d'Arnold Pederson (1922-2022), a été caché par Auffray à Paris en 1944. Selon le document, il se serait ensuite évadé via l'Espagne pour l'Angleterre.

Il est encore précisé qu'un évadé français condamné par la Gestapo fut hébergé plus d'un mois dans son atelier parisien. Elle ajoute avoir caché et aidé des Juifs. Le quartier de Montparnasse était alors habité par de nombreuses familles juives[682].

---

[678] René Huyghe, *Les Contemporains*, Seconde édition, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1949, p. 72.

[679] Archives départementales de l'Orne, sous la cote 1653 W 24.

[680] Aucune reproduction du dossier n'est autorisée.

[681] Échauffour est un village situé dans le Nord Est de l'Orne. La commune compte 1209 habitants en 1946, lors de l'installation d'Auffray dans la commune rurale, 1193 en 1953 quand Auffray et sa compagne tiennent le café-restaurant, 735 habitants à sa mort en 1990 et 734 en 2021.
Sources : Insee : https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=COM-61150

[682] *Montparnasse déporté : artistes d'Europe*, Paris, musée du Montparnasse, *op. cit.*

Marie-Thérèse Auffray conclut sa demande en précisant avoir été en relation avec la Résistance d'Échauffour par l'intermédiaire de M^lle^ Guillou et qu'elle dispose de la reconnaissance donnée après enquête par les Anglais et les Américains. Les ayants droit détiennent également les deux documents de reconnaissance mentionnés sous la forme de diplômes imprimés. L'un est émis par les États-Unis, l'autre par le Royaume-Uni. Le premier est signé par Dwight D. Eisenhower *General of the Army. Commanding General United States Forces European Theater* et le second par l'*Air Chief Marshal Deputy Suprem Commander, Allied Expedition Navy Force*. Les deux diplômes sont des remerciements pour les actes d'aide aux soldats, plus précisément pour les avoir aidés à s'échapper. Il n'est pas fait mention de la personne à l'origine de la demande de reconnaissance. Il est probable qu'elle émane des soldats sauvés.

Dans ce dossier se trouve également une seconde lettre d'un officier liquidateur de l'Organisation civile et militaire, qui atteste que Marie-Thérèse Auffray a bien appartenu aux formations clandestines de l'Organisation civile et militaire, unité combattante de la Résistance dans le département de l'Orne, qu'elle participe à l'évacuation et l'hébergement d'aviateurs alliés en novembre 1943 et janvier 1944, et qu'elle est utilisée comme agent de liaison par le chef de la Résistance locale Roger Boudon[683].

Tous ces documents officiels et administratifs attestent bien des différentes actions menées au sein de la Résistance française à Paris et Échauffour. Ils indiquent aussi qu'Auffray est engagée pour les libertés.

2. Dire et dénoncer

La question du témoignage est abordée par Pierre Abraham dans l'ouvrage collectif intitulé *Orientations de la peinture française de David à Picasso*. Il écrit : « Toute peinture est témoignage […] pour le témoignage, encore faut-il que les peintres choisissent ce dont ils entendent témoigner »[684].

Les archives indiquent qu'Auffray écoute la radio et qu'elle lit beaucoup la presse ; elle en est même dépositaire dans son café d'Échauffour. Plusieurs de ses tableaux et dessins illustrent des faits qu'elle a parfois vécus personnellement et d'autres non, mais qui la touchent particulièrement.

Il y a, dans le témoignage d'Auffray sur son temps et sur ce qu'elle a vécu, à la fois des figures humaines et des objets.

Le corpus des toiles qui représentent un témoignage « évident » du conflit a pour sujet des thèmes comme l'Occupation ou la déportation.

---

[683] Roger Boudon (1909-1944) : chef de la résistance du groupe d'Orgères. Il est exécuté le 8 juillet 1944 (source : Boudin Gérard & Garnier Bernard, *Les Victimes civiles de l'Orne dans la bataille de Normandie, 1^er^ avril- 30 septembre 1944 : Récit des événements et liste mémoriale*, CRHQ, 1994. — DVD AERI *La Résistance dans l'Orne*).

[684] Raymond Cogniat (dir), *Orientations de la peinture française de David à Picasso*, *op. cit.*, p. 95.

Vingt ans exactement après la fin de la Seconde Guerre mondiale, soit en 1965, trois huiles sur toile évoquent le conflit passé : *La Honte 1942-1944*, *L'Oubli ou Le Strip-tease* et *L'Horreur 1940-1944*[685]. Nous considérons ces toiles comme un triptyque même si Auffray n'a pas laissé d'informations spécifiques[686].

Ces tableaux résonnent comme des souvenirs de trois moments remarquables puisqu'ils sont peints vingt ans plus tard. Les titres sont très marqués et résument bien la vision et le vécu de l'artiste dans cette période : honte, oubli et horreur. La honte de la collaboration, l'oubli de soi et l'horreur de la déportation et de la torture. Ces œuvres représentent la perception qu'a Auffray de l'histoire, sa souffrance, son engagement et les blessures que lui infligent cette époque. Comme l'explique Jean-Paul Ameline dans l'introduction du catalogue de l'exposition *Face à l'histoire* « À côté du " ceci est arrivé " proclamé par les images photographiques et cinématographiques, il est un art pour rappeler " j'ai vu cela " » [687]. Ce « j'ai vu cela » correspond aux trois toiles illustrant directement la Seconde Guerre mondiale.

Ce sont deux moments spécifiques de la Seconde Guerre mondiale qui sont racontés. C'est par le choix des titres de ces trois tableaux qu'Auffray raconte deux sujets de ce conflit : L'Occupation et la Collaboration dans *La Honte 1942-1944* et *L'Oubli* et les actes de torture et/ou la déportation avec *L'Horreur 1940-1944.*

Les deux dates sont précisées dans le titre : point d'équivoque possible.

La Honte 1942-1944 : acte de collaboration

Derrière une grande table se trouvent huit personnages disposés en frise. Cette option de composition permet aux spectateurs de voir tous les personnages facilement. La composition permet un jeu d'emboîtement des visages qui se distinguent cependant par les carnations et les plans sur lequel les individus sont placés. Sur la table sont disposés trois verres remplis de vin rouge et trois flûtes à champagne, symbole de faste en ces temps de pénurie. Les objets sont des éléments de lecture importants, des indices sur le sens qu'Auffray souhaite donner à la scène. La peintre les représente avec détails et minutie. Ils permettent de contextualiser facilement la toile.

Le choix de présenter une partie des visages de profil crée une forme de dialogue entre les hommes et les femmes. Cela permet de faire ressentir les échanges autour de la table. Échanges accentués par les jeux de regard entre les différents protagonistes. Certains se regardent du coin de l'œil, se scrutent, la peintre instaure ainsi une forme de méfiance entre les figures même si les visages imbriqués qui se fondent

[685] Vol. 2, cat. rais. Fig. 412, Fig. 413 et Fig. 414.
[686] Les thèmes sont communs ; les toiles sont peintes la même année ; la gamme chromatique est proche ; les formats sont similaires…
[687] Jean-Paul Ameline (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 19 décembre 1996 - 7 avril 1997, Paris, Flammarion, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p.18.

les uns les autres induisent une connivence. Les visages ne sont éclairés d'aucun sourire. Connivence et méfiance sont les deux sentiments de cette toile.

Parmi eux, trois femmes. Celle de gauche porte un collier de perles blanches, celle de droite un haut de dentelle noire et au centre une dernière est vêtue d'une robe échancrée qui laisse apparaitre son sein droit. Ce buste, partiellement nu, évoque une forme de prostitution, de soumission pour plaire aux militaires. Ce ne sont probablement pas de véritables prostituées, mais plutôt des femmes se prostituant symboliquement à l'ennemi et faisant référence ainsi à la collaboration. La peintre attribue ainsi un rôle à ces femmes autour de cette table. Cette nudité renvoie à un autre tableau du triptyque : *L'Oubli.*

Les femmes sont accompagnées de cinq hommes. Deux portent des costumes. Les trois autres sont des militaires allemands en uniforme. Ils sont identifiables grâce à leur col portant l'insigne de la Schutzstaffel (« SS »). Le groupe peint est constitué à la fois de civils français (des hommes et des femmes) et de militaires.

Le grand format du tableau[688] et la composition installent le spectateur au cœur de cette scène, de manière à le placer de l'autre côté de la table comme témoin participant à la scène.

Cette scène évoque clairement le temps de l'Occupation allemande en France et de la collaboration. Par ces détails précis, le spectateur identifie les personnages et leur fonction : le symbole sur le col des militaires, les dialogues entre eux par les regards et les imbrications des visages, la femme dénudée.

La table au premier plan est très haute, cadrant les corps des personnages au-dessus de la taille. Les personnages montrent un visage fermé. Ces figures closes sont à l'opposé de l'aspect festif de la table induit par les coupes de champagne.

Auffray offre ici un témoignage d'une scène qu'elle n'a probablement pas vécue, mais imaginée. C'est l'image qu'elle construit mentalement pour incarner la collaboration de ses contemporains en ces temps de l'occupation.

L'Oubli et *L'Horreur* : une composition similaire

Dans la même thématique historique, les toiles *L'Oubli* et *L'Horreur 1940-1944* sont à regarder comme deux pendants à mettre en regard[689]. Les compositions des deux toiles sont construites de façon similaire : deux personnages encadrent un troisième positionné au centre du tableau. Les figures emplissent toute la toile. Dans les deux cas, la personne au centre est une figure à la merci des deux autres, nue ou presque. De chaque côté de cette figure, deux hommes, ses bourreaux.

Dans *L'Oubli* ou *Strip-tease*, une jeune femme se dénude devant deux hommes dont l'apparence – ils portent costume et cravate – suggère le statut. Celui de droite porte des décorations au col de sa veste. La femme, elle, est seulement vêtue de bas en résille et d'un

[688] 97 × 195 cm

[689] Dans notre idée d'un ensemble, la toile *La Honte* 1940-1944 serait au centre.

soutien-gorge qu'elle est en train d'ôter. Son pubis, que la finesse de la résille montre plus qu'elle ne cache, est esquissé par quelques touches sombres. Les deux hommes l'encadrent. Elle esquisse à peine un sourire, son regard est abattu.

C'est la place des femmes pendant la guerre qui est ainsi mise en lumière et, plus particulièrement l'idée que l'époque est propice à la prostitution, aux abus et à l'exploitation des femmes. La peintre, résistante, rappelle que certaines femmes ont dû user de leur corps, sans évoquer les raisons de cette action.

L'abus des femmes se constate par la représentation des hommes. L'homme de droite la regarde d'un air lubrique ; ses mains sont disproportionnées, prêtes à toucher ce corps devant lui. Cette dimension donnée aux mains indique une appropriation de l'homme sur le corps de la femme. Elle devient un objet que l'homme va posséder. Un danger à venir. La disproportion des figures accroit cette sensation, la femme, alors qu'elle est au premier plan, est petite, presque une taille d'enfant, tandis que les deux hommes la dominent complètement alors qu'ils sont en arrière-plan.

Le sourire du personnage de droite et son regard vers la danseuse expriment une forme de perversion. Il contraste avec le visage de la femme. Ce sourire se retrouve dans la toile *L'Horreur 1940-1944* sur le personnage également à droite, le sien est encore plus carnassier. Comme pour le tableau *La Honte 1942-1944*, avec la femme qui dévoile son sein, ce sont aussi des rapports de force à teneur sexuelle qui sont évoqués dans un climax de l'action à venir : être totalement nue et à la disposition de ces hommes.

L'endroit décrit, avec un fond coloré, la femme qui danse devant les hommes, et évoque un cabaret voire un bordel. Les deux figures masculines ne sont pas des militaires, même si celui de droite affiche sur le revers de sa veste de nombreuses médailles ; il a donc été récompensé pour ses actions et donc estimé par d'autres personnes pendant la guerre.

Une fonction d'ancrage

Plusieurs fois dans ses dessins ou au dos des tableaux, Auffray va ajouter des mots, des informations telles que des dates ou des lieux, soit sur le châssis comme ici, soit dans les titres.

Dans son texte « Rhétorique de l'image », Roland Barthes s'interroge sur le sens donné à l'image[690]. Même s'il traite de l'image publicitaire où l'écrit occupe en effet une place importante, sa réflexion nous semble utile à l'analyse de certaines productions d'Auffray, où la peintre ajoute un « message linguistique »[691] levant toute ambiguïté sur le sens à donner à l'œuvre. Il précise que ce message linguistique est présent dans toutes les images, au niveau des communications de masse[692]. Il est présent pour que tout le monde le comprenne. Le message a une fonction d'« ancrage »[693]. Il permet d'interpréter plus

[690] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964. Recherches sémiologiques. p. 40-51.
[691] *Ibidem*, p. 41.
[692] *Ibid.*, p. 43.
[693] *Ibid.*, p. 44.

facilement la représentation, à la manière des mots dans les dessins et sur les châssis des tableaux d'Auffray[694].

Dans le tableau *L'Oubli*, le mot « oubli » est révélateur quant au sens à donner à ce tableau. Ce titre est paradoxal. Auffray utilise une antiphrase pour exprimer son idée, car il s'agit de ne pas oublier en peignant cette œuvre, de se remémorer une scène par ce tableau. Ce mot a une fonction d'ancrage. Il est à lire avec deux points de vue, celui des hommes et de la femme. Les hommes oublient leur rôle, leurs actions (reconnaissables aux médailles) en venant au bordel (ils sont d'ailleurs habillés en civil).

Pour la femme, plus que l'oubli, c'est « s'oublier » que cherche à évoquer la peintre. Une double lecture est possible à partir de ce mot que complète celui de « strip-tease ». Peu d'artistes ont peint ce sujet de l'exploitation et de l'abus des femmes, de leur aliénation lors du conflit. Auffray témoigne donc avec cette toile de cette exaction, de cette emprise sur le corps de certaines femmes. Elle doit s'oublier elle-même, pour pouvoir construire son strip-tease et se protéger, au moins mentalement, de l'agression à venir.

Le dernier tableau reprend la composition de *L'Oubli*. Dans *L'Horreur 1940-1944*, au centre, on trouve un homme nu, émacié et entouré de deux autres figures masculines : un militaire allemand SS et un homme en costume noir. Tous deux empoignent fermement chacun d'une main le personnage central. L'homme de droite rappelle celui du pendant *L'Oubli* par son sourire moqueur, toutes dents dehors, incisif. Le personnage central a le visage tuméfié, ce qui rappelle les coups portés lors des séances de torture. Son corps amaigri, dont les os du bassin ressortent, son ventre creux, font écho à la vision des déportés dans les camps. Le corps du prisonnier est traité comme une pièce de boucherie, la chair est visible, il est déshumanisé.

La couleur de sa peau contraste avec les costumes sombres des hommes, Auffray met la lumière sur le personnage central. La carnation des trois hommes n'est pas la même, l'Allemand est sombre, le visage de l'homme au sourire presque bariolé. Seules les chairs du prisonnier conservent paradoxalement quelque chose d'humain, de naturel, quand bien même l'homme est déshumanisé par sa nudité et la maltraitance dont il a fait l'objet.

Ce sujet est repris par Auffray dans deux de ces écrits *Peinture et Déportés* et le poème *On tue !*

Dans *Peinture et Déportés*, elle fait le lien entre son vécu et l'Histoire.

> « Ceux qui n'ont pas su voir et qui n'ont pas senti leurs entrailles se déchirer en regardant passer les survivants des camps de concentration sont indignes de l'humanité. Cette

[694] Vol. 2, cat. rais. Certains châssis sont photographiés.

grande honte qui reste accrochée au mat de notre civilisation
sert de toile de fond à toutes nos pensées. »[695]

Dans le poème *On tue !* Auffray fait référence en partie aux camps de concentration :

« […] On n'a jamais tué
en si grande quantité.
Fours crématoires, charnier
Corps entassés, empilés
Arrosés flambés, gazés.

Ils sont tant !
Le tourbillon entraîne
La poussière d'os, de sang.
C'est la graine
des martyres
d'un autre délire.
Le cercle est effrayant
Détruire, construire, mourir. […] » [696]



Illustration 31 : Marie-Thérèse Auffray, *L'Horreur 1940-1944,* 1965, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 414. © D.R

Cette sensation d'entrailles qui se déchirent ressentie par la peintre à la vision des déportés, est transférée sur le corps de son personnage peint. En confrontant la toile *L'Horreur 1940-1944* avec le poème (Ill. 31), le corps souffrant, amaigri est en résonance avec le texte, par l'utilisation du mot charnier. Le sang, les os, mais aussi l'idée de destruction : l'écrit est complémentaire du tableau.

Les deux toiles *L'Horreur* et *L'Oubli* à la composition similaire placent le sujet central au premier plan : derrière lui, sur les côtés, sont situés les deux autres personnages. Il y a les bourreaux sur les côtés et au centre deux figures représentant leurs actes. Auffray pointe à chaque fois clairement les responsables : des militaires et des civils.

Auffray accorde une place importante au corps. Il est nu, regardé par les bourreaux, approprié, torturé, dénudé. Avec cette nudité (entière chez l'homme et partielle chez la femme), elle marque une dualité avec ses bourreaux, vêtus. Cette nudité qui offre à voir la chair, Auffray la reprend avec la peinture des écorchés (*Infra*, p. 215).

Le format des tableaux inscrit le spectateur dans une posture très frontale face aux horreurs[697]. Les personnages représentés sont à échelle humaine. Celui qui regarde les toiles est pris pour témoin des atrocités. Il y a une recherche des effets avec ces dimensions, une volonté de dramatisation.

---

[695] Ar. 11.
[696] Ar. 28.
[697] Le même que pour *La Honte 1942-1944* soit 95 × 197 cm.

Dans ces trois tableaux de 1965, le fond est indéterminé, fait d'aplats gris, rouge sombre ou jaune laissant toute la place aux figures peintes. Les détails peints (verres sur la table, vêtements et accessoires) sont là pour donner du sens à la peinture et la resituer dans le contexte historique. Auffray inclut celui qui regarde l'œuvre par un jeu de proportion, de cadrage ou de regard. Le spectateur est témoin direct de ce qui se joue dans les tableaux.

Les trois œuvres peuvent se lire comme un triptyque, comme trois moments de la guerre. Trois constats. Trois prises de conscience, mais vingt ans après les événements. Ce sont des scènes de vie en temps de guerre. Ces peintures ont pour but de ne pas oublier, de toucher le public. Même si deux décennies se sont écoulées, ces moments restent très présents chez Auffray. Elle met plus de vingt ans à les exprimer.

Par ces peintures, effectuées vingt ans après la Seconde Guerre mondiale, Auffray présente des faits. Ces œuvres témoignent de l'engagement de Marie-Thérèse Auffray, d'une capacité certaine à charger les portraits afin de dénoncer les travers d'une société.

À côté de ces trois grandes toiles, Auffray réalise des petits dessins pour raconter d'autres moments du conflit.

b. Quelques dessins pour illustrer la Seconde Guerre mondiale

Marie-Thérèse Auffray réalise des dessins en rapport avec la Seconde Guerre mondiale. Certains sont des représentations d'instants qu'elle a vécus, d'autres s'adressent pendant la guerre à tous au travers d'une affiche.

Un dessin pour raconter les exfiltrations

Dans ses actes de résistance, Auffray raconte son rôle dans l'exfiltration des aviateurs tombés dans l'Orne pour les cacher à Paris afin que ces derniers rejoignent d'autres réseaux pour finalement quitter la France. L'aviateur américain Arnold Pederson a été retrouvé par les ayants droit d'Auffray et leur a présenté une correspondance entre lui et l'artiste[698]. Une de ses lettres est illustrée. La peintre retrace, par ses dessins aquarellés, les étapes du passage d'Arnold Pederson en France : parachutage sur la campagne, départ de la gare avec la peintre sous les yeux des soldats allemands[699]. Ce dessin, daté du 25 décembre 1945, est construit sous la forme d'une narration, illustrée par étapes avec les scènes clefs de ce sauvetage. L'illustration ne manque pas d'humour malgré la gravité du thème.

La narration dessinée débute en haut à droite, avec le parachutage d'Arnold Pederson (la peau bleue symbolisant la peur) qui se laisse porter par le vent sans savoir où il se dirige. Il atterrit dans un champ en hiver. Deuxième scène : une jeune femme agite un mouchoir blanc en direction du parachutiste. Il s'agit de Noëlle, la compagne de Marie-Thérèse Auffray, devant le restaurant d'Échauffour. Le mouvement

[698] Arnold Pederson a été récompensé par le président américain Joseph Biden en août 2022 pour ses faits d'armes en France. Il est décédé le 29 décembre 2022. Sa famille détient aujourd'hui le portrait et le courrier illustré par Auffray.
[699] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 36.

donné par le jeu des jambes de la femme exprime bien la vitesse et une forme de bondissement, de rapidité et un peu de panique. Tous ces choix graphiques et de couleur apportent une touche humoristique au dessin. Auffray parle dans son texte de « quelques dessins-souvenirs qui pourront amuser B [illisible] ». L'humour est bien un choix.

Enfin, la dernière scène en bas de la lettre place un soldat avec une femme blonde : Marie-Thérèse Auffray. Le soldat (le parachutiste déguisé) est tout sourire et il porte deux grosses valises. Elle est mains dans les poches, souriant au jeune homme qui fait de même. Derrière eux passe un soldat allemand dans une position très rigide laissant ressentir un déplacement saccadé, militaire. Le couple Auffray / parachutiste se joue de l'ennemi.

Cette lettre illustrée témoigne d'une action de résistance précise puisqu'elle représente la peintre, Noëlle Guillou et Arnold Pederson. C'est leur histoire qui est ici dessinée. La vision de l'artiste de la Résistance est bien différente des œuvres et des documents qu'elle réalisera par la suite et qui sont plus graves. C'est une forme de nostalgie qui est ici narrée, un premier souvenir joyeux de cette rencontre.

Le texte remercie Arnold Pederson des nouvelles qu'il a envoyées. Il est question du dessin de l'exfiltration. Cet acte de résistance montre un lien fort qui perdure après la guerre entre le parachutiste et les deux femmes d'Échauffour.

Auffray utilise ses compétences d'illustratrice pour raconter par les moments clefs le sauvetage du parachutiste. Ce moment qui est grave, avec le choix du style des illustrations et l'attitude des paysages en font une narration dessinée drôle. C'est un vrai parti pris ici que de choisir l'humour. Ceci est lié au fait que l'histoire n'a pas eu de fin tragique.

Des portraits et des citations cachées

Dans ces œuvres qui témoignent directement de sa vie de résistante, il y a deux gouaches particulières. Chacune est pliée en deux et scellée par un ruban adhésif de kraft[700]. Au verso est peint un paysage et au dos est inscrite une citation de Nietzsche.

La première gouache représente un chemin creux, à son verso est inscrite, dans une calligraphie noire et épaisse, la citation : « Si nous nous trouvons si à l'aise dans la pleine nature, c'est qu'elle n'a pas d'opinion sur nous. F. Nietzsche. (*Humain trop humain*) *».*

Au verso de la seconde peinture qui représente une petite maison, la peintre note : « Un artiste qui, dans tout ce qu'il entreprend, dépasse ses forces, finira par entraîner la foule avec lui, par le spectacle même de la lutte formidable qu'il lui offre : car le succès n'est pas toujours seulement dans la Victoire, mais parfois déjà dans le désir de vaincre. F. Nietzsche. *Le voyageur de son ombre* ». Nous ne savons pas pourquoi Auffray a choisi ces textes même si le second correspond au combat de la peintre.

C'est en ouvrant les gouaches, en découpant l'adhésif, qu'apparaissent les deux portraits dissimulés. Ces portraits sont ceux de

[700] Elles sont aujourd'hui conservées ouvertes.

deux parachutistes qu'Auffray a cachés pendant la guerre. Dans la gouache avec la maisonnette est dissimulé le portrait d'Arnold Pederson. La seconde gouache cache le portrait de Ronald Daniel, le pilote australien.

À côté de chaque portrait, les militaires ont inscrit des remerciements[701].

Les portraits sont probablement scellés, car ils contiennent des informations sur les deux hommes cachés par Auffray. Ils sont présents aux yeux de tous, mais cachés derrière un dessin de paysage banal et une citation de Nietzsche.

Des dessins à l'encre

Un dessin à l'encre représente une scène sous l'Occupation[702]. Le point de vue est particulier puisque le spectateur est placé à droite d'un militaire allemand au premier plan. Le militaire observe la rue avec deux femmes qui discutent, un homme installé dans une remorque, pain sous le bras (référence à sa nationalité française). Une affiche « Avis » est placardée sur un mur. Il s'agit là d'une scène du quotidien d'une ville sous l'occupation. Le dessin n'est pas daté, ce qui ne permet pas de dire s'il est réalisé pendant le conflit ou ultérieurement. Le cadrage place à nouveau le spectateur dans la scène comme un témoin.

À la différence des peintures précédentes, c'est une scène de rue qui est représentée. C'est un autre quotidien de la guerre qui est décrit. Outre le sujet, ces dessins indiquent les capacités d'Auffray à croquer les figures et les lieux en quelques lignes simples, qui s'apparentent aux illustrations qu'elle réalise pour des ouvrages jeunesse ou pour la publicité.

Le sujet des déportés et des prisonniers, tel celui de la peinture intitulée *L'Horreur 1940-1944,* est repris dans un second dessin à l'encre. Un homme est debout devant des barbelés[703] : il est vêtu de la tenue rayée caractéristique des prisonniers et des déportés, et similaire à l'affiche *Prisonniers déportés*[704]. Le personnage est très maigre, comme en témoignent son cou et ses mains. Il est pieds nus. Son visage est émacié. Le message est direct, mais rien ne permet de savoir pour quelle raison ce dessin est fait. Ce qui est aussi le cas du précédent.

Nous ignorons si ces dessins ont été réalisés à des fins de publication ou à titre personnel.

***Le silence de la mer* de Vercors**

L'intérêt et le besoin d'Auffray de rendre compte des événements de la Seconde Guerre mondiale sont aussi présents dans une illustration personnelle de l'ouvrage *Le Silence de la mer* de Jean Bruller, dit

[701] La dénommée Monique remerciée dans les écrits est Monique Tarin, une cousine résistante d'Auffray. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 04. 01, Fig. A. 04. 02 et Fig. A. 05. 01.
[702] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 14.
[703] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 16.
[704] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 67.

Vercors[705]. Le choix du texte illustré par la peintre est très en lien avec la Résistance durant la Seconde Guerre mondiale. Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munch précisent qu'il s'agit du « roman le plus célèbre de la Résistance […] [il] conte le silence d'une jeune fille qui refuse d'adresser la parole à l'officier allemand logé chez elle. Mais le silence est ambigu : il peut être également complice »[706].

Ce texte est édité en 1942 aux éditions de Minuit à Paris et il est un texte important de la Résistance. Vercors[707] est le cofondateur avec Pierre de Lescure des Éditions de Minuit. Les deux hommes impriment des publications clandestines pour échapper à la censure nazie de la presse et des productions littéraires. Le texte est une nouvelle publiée clandestinement en 1942, racontant que, sous l'Occupation allemande, un vieil homme et sa nièce sont contraints de loger chez eux un jeune officier allemand.

Nos recherches à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris qui détient le Fonds Vercors permettent d'affirmer que cette version illustrée par Auffray est un unica réalisé à titre personnel et qu'il n'avait pas pour but d'être publié[708].

Une affiche historique

Le dessin à l'encre fait aussi écho à l'affiche illustrée par Auffray intitulée *Prisonniers déportés.* Un texte accompagne le titre : « Profitant de vos convois pour rentrer en France, des agents de l'ennemi s'infiltrent parmi vous… certains rapatriés peuvent vous paraître suspects. » Le sujet de l'affiche est différent du dessin, mais l'idée sous-jacente, qui est de se méfier, d'être épié, est retranscrite dans le dessin. Auffray la réalise pour les Éditions Willeb, à la suite d'une commande du ministère de la guerre (5eme bureau, celui des renseignements généraux)[709].

Le même message est également évoqué dans l'affiche de Paul Colin, *Silence l'ennemi guette vos confidences.* Ces trois réalisations, le dessin et l'affiche d'Auffray et l'illustration de Paul Colin indiquent la volonté qu'on a, à l'époque, de prévenir et d'informer. Les affiches racontent aussi le quotidien des civils. Ces productions manifestent un visible état de méfiance générale, d'un bout à l'autre de la période de guerre, Paul Colin au début de la guerre en 1940, Marie-Thérèse Auffray à la fin en 1944.

[705] Vercors, *Le Silence de la mer*, Paris, éditions de Minuit, 1942 et annexe 68.
[706] Laurence Bertrand Dorléac (dir.), Jacqueline Munck (dir.), *L'Art en guerre, France 1938-1947*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 - 17 février 2013, Paris, Paris musées, 2012, p. 21.
[707] Pseudonyme pris par Jean Bruller.
[708] Échanges avec la conservatrice Sophie Lesiewicz. Nous avons demandé à voir l'ouvrage auprès d'un des ayants droit ; il semble que le livre soit malheureusement perdu.
[709] Pour une mise en lien avec d'autres affiches de la Seconde Guerre mondiale, voir Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 67.



Illustration 32 : À gauche : *Silence l'ennemi guette vos confidences,* Paul Colin, février 1940, 59 cm × 38,5 cm, lithographie, Bibliothèque Forney, cote : AF 176603 PF © Ville de Paris / Bibl. Forney ; *Marie-Thérèse Auffray Prisonniers et déportés,* 1945, Vol. 2, cat. rais., Fig. A. 67.

Les deux affiches (Ill. 32) peuvent être mises en parallèle. Bien que différentes sur le graphisme, elles présentent une thématique partagée entre deux illustrateurs de la méfiance, autour des ennemis pendant la guerre. En 1940, Paul Colin traite de l'ennemi qui guette les confidences, enjoignant donc à garder le silence, alors qu'en 1945 Marie-Thérèse Auffray invite au contraire à parler, alertant sur des agents de l'ennemi qui s'infiltrent parmi les prisonniers et déportés. D'abord il est question d'être pris par l'ennemi, puis de le laisser s'échapper. Pourtant, sur les deux affiches, l'ennemi qui écoute ou qui s'infiltre est représenté par une ombre noire. Sous la forme d'un civil au chapeau rond, en arrière-plan chez Paul Colin, et d'un soldat reconnaissable à son casque pour la dessinatrice. Auffray utilise une astuce, pour faire saisir la méfiance, au travers de l'ombre. Celle-ci trahit la vraie nature du personnage. L'ombre conserve la forme de l'uniforme, mais le casque de l'ombre indique la différence. Chez Colin l'ennemi est dans l'ombre alors que chez Auffray c'est l'ombre de l'ennemi que le spectateur discerne. Celle de Paul Colin est contemporaine du début de la guerre, l'autre date du moment de la Libération. La grande tache rouge au centre de l'affiche d'Auffray fait écho au sang versé et aux morts et met en valeur le geste des deux hommes qui pointent leurs doigts vers le groupe de prisonniers et déportés.

Des peintures et des dessins témoignent des actions de la guerre avec des images au message très direct. Les détails et subtilités apparaissent dans les œuvres et permettent un discours clair. Auffray peint et dessine des moments du conflit (occupation, collaboration, torture, déportation…). Comme souvent, Auffray se place du côté des civils ; elle n'a pas connu directement le front armé, mais plutôt les épisodes du quotidien d'un pays occupé. Elle entend partager ces moments à la fois par des images, mais aussi par des textes.

c. Des images et des mots pour évoquer la guerre

Outre les textes et poésies déjà mis en rapport avec les peintures sur les témoignages directs, nous pouvons faire état d'une petite note écrite au crayon à papier et imparfaitement datée du lundi 20 août qui témoigne de l'intérêt qu'Auffray porte au conflit et, surtout, ici, au jugement des acteurs de cette guerre. L'année n'est pas mentionnée, mais il s'agit sans doute de 1945 puisque le texte concerne la défense de Pierre Laval par son gendre De Chambrun. Le texte, de quelques lignes, exprime la colère d'Auffray à la suite d'une annonce radiophonique : « […] Une honte sur les ondes publiques — la défense de Pierre Laval par son gendre De Chambrun — avocat une insulte a la Résistance = Hobereau de l'Ouest. » *(sic)*

Pierre Laval, ministre d'État du maréchal Pétain, avait engagé l'État français dans la politique de collaboration avec l'Allemagne. La comparaison que fait l'autrice avec le mot « Hobereau » reste assez floue. Le nom commun désigne un gentilhomme de petite noblesse vivant sur ses terres. Il est aussi question de « hobereau » prussien et cet emploi est largement dépréciatif. Elle voit donc en Pierre Laval un conservateur, propriétaire. Le « hobereau » désigne aussi un faucon rapace, que nous pourrions rapprocher de la figure de l'aigle nazi. La grande aigle pour les nazis, le petit hobereau pour le ministre de Pétain.

Le but de cette note d'écoute manifeste l'indignation de Marie-Thérèse Auffray. Elle rédige souvent des petites notes qui traitent de l'actualité. Ces traces manifestent son émotion, une émotion vive qu'elle s'applique parfois à retraduire visuellement.

Le poème *Oradour* (sans date) complète cet ensemble d'écrits sur la guerre. La peintre revient en vers sur le massacre de toute la population du village d'Oradour-sur-Glane le 10 juin 1944 :

ORADOUR

Crimes inhumains.
Gentils bambins.

Deux cent quarante et un
Qui n'étaient pour rien

Dans vos luttes
De brutes.

Grands martyrs
Votre souvenir

Pèsera toujours
Dans la balance

Pour Oradour
En France.

Auffray s'inspire d'un acte précis à Oradour. Elle y note le chiffre exact de 241 qui ne correspond pas aux enfants (205), mais aux femmes tuées dans l'incendie de l'église. Le choix des femmes est donc intentionnel et représenté par le nombre des victimes même si elles ne sont pas nommées dans le texte. En utilisant le mot « bambin », plutôt qu'« enfant », elle accentue la jeunesse extrême de ces derniers. Elle confronte le mot avec celui de brute. À nouveau ici l'inhumanité de ces actes est soulignée. La métrique désordonnée (cinq et quatre syllabes

pour les deux premiers vers ; six pour la deuxième strophe ; trois et deux pour la troisième ; trois et cinq pour la quatrième, etc.) accentue le chaos.

Ce choix de mettre en avant les femmes (par le nombre) et les enfants (par le mot « bambins »), d'accentuer par l'écriture la violence du moment, rappelle le thème pictural du *Massacre des innocents* notamment peint plusieurs fois par Nicolas Poussin[710]. Dans ces deux peintures Poussin exprime bien la barbarie du moment avec les femmes hurlantes et les nouveau-nés au sol, massacrés ; tous sans défense. Ces œuvres de Poussin ont par ailleurs inspiré le tableau *Guernica*[711] de Picasso qui pour symboliser les victimes innocentes utilise les figures de la femme et de l'enfant[712].

Les figures peintes sélectionnées par Auffray sont des personnages de l'histoire durant la Seconde Guerre mondiale : militaires SS, femmes dénudées, homme torturé. C'est une vision terrible de l'humanité qu'elle propose.

Pour les trois peintures en rapport avec la Seconde Guerre mondiale, elles sont réalisées vingt années après la fin du conflit, pourtant la peintre semble toujours vouloir les représenter. Le temps de la commémoration y est propice. Ce n'est pas une unique toile qu'elle accorde au sujet, mais un ensemble fort, composé de trois thématiques différentes qui se complètent autour des temps sombres du conflit.

Auffray, à côté de ces témoignages directs, réalise des œuvres aux messages plus indirects.

3. Témoigner par les figures vertes et les écorchés

René Huyghe évoque le peintre Jean Fautrier dans son chapitre sur la génération 1890. En 1949, alors que la Seconde Guerre mondiale est terminée depuis quatre ans seulement, il écrit ces mots pour caractériser la démarche de cet artiste :

> « Plus n'est besoin pour eux [les peintres] de bousculer, comme les oniriques, les apparences logiques ; le mal est plus interne et les ronge d'une secrète inquiétude ; elles sont comme le regard tourmenté de ces muets qui cherchent à faire comprendre leurs pensées enfouies. Le monde extérieur se plie à n'être plus qu'un moyen d'expression, qu'une manifestation visible d'une réalité interne, essentiellement morale. »[713]

---

[710] Nicolas Poussin, Petit Palais – Musée des beaux-arts de la ville de Paris, entre 1626 et 1627 et Château de Chantilly, vers 1628.

[711] Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Musée Reine Sofia, Madrid.

[712] Marie-Laure Bernadac, « Variation David et Poussin. L'Enlèvement des Sabines, Le Massacre des Innocents », *Picasso et les maîtres*, catalogue d' exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 8 octobre 2008 - 2 février 2009, Musée du Louvre, 9 octobre 2008 - 2 février 2009, Musée d'Orsay, 8 octobre 2008 - 1er février 2009, Londres, the National Gallery, 25 février-7 juin 2009, Paris, RMN, 2008, p. 247.

[713] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 86.

Fautrier s'engage davantage vers le chemin de l'abstraction après l'événement qu'est la Seconde Guerre mondiale. La figuration, mais cette fois par un témoignage plus dissimulé, permet aussi à Auffray de faire vivre « ses pensées enfouies »[714] pour reprendre les termes de René Huyghe. Pour cela, elle utilise deux entrées différentes : la peinture des figures vertes et la peinture des écorchés.

a. La série des figures vertes : l'impact de la guerre

Après avoir exposé à la galerie de Lucy Krohg en 1945 à Paris[715], Marie-Thérèse Auffray peint une série de portraits singuliers, atypiques. Elle se compose d'un ensemble d'huiles sur toile présentant des figures ayant toutes la peau verte. Nous l'avons donc nommée, de façon commode, « série des figures vertes ».

Cette série comporte 44 tableaux qui ont été peints entre 1944 et 1953. Elle montre des portraits d'hommes, de femmes, d'enfants, mais aussi un Christ et une allégorie de la mort. Toutes les œuvres ont en commun de présenter des figures avec une peau colorée de différentes nuances de vert. Un vert tantôt très vibrant, souligné de jaune, tantôt sombre tirant sur le gris. Une grande partie de la palette des verts est représentée sur ses toiles.

La couleur verte, appliquée en particulier sur le visage, permet de rendre de façon différente et originale l'état du sujet peint, car c'est « la partie du corps humain susceptible de représenter le plus efficacement l'état psychologique du modèle ou, à défaut, l'émotion de l'artiste »[716]. La couleur verte accentue l'état du sujet peint.

Faire du vert la couleur dominante des carnations n'est pas fréquent, mais elle n'en est pas non plus totalement absente puisque quelques artistes ont fait ce choix (*Infra*, p. 208). Ce vert choque notre regard, car il fait basculer la figure peinte, pourtant d'apparence humaine, dans le domaine de la créature. Peut-être est-ce là le résultat d'un héritage de la culture médiévale occidentale où le vert est associé aux figures maléfiques, mauvaises, inhumaines, voire diaboliques. Le diable est souvent représenté en vert, tout comme les dragons et autres créatures de Satan[717]. Aujourd'hui, et selon une certaine continuité, le vert est volontiers associé aux extraterrestres dans la culture populaire. C'est alors une couleur antinaturaliste. La couleur verte sur les corps, dans le réel, renvoie à un état particulier des corps (la décomposition, la mort).

La peau n'est pas une surface anodine comme l'expliquent Stéphane Héas et Laurent Misery : « La texture, la couleur de la peau […] interfèrent qu'on le veuille ou non dans les relations individuelles et

---

[714] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 86.

[715] Exposition, *Marie-Thérèse Auffray*, du 15 au 30 juin 1945 à Paris. La peintre y présente sa première exposition monographique. Volume 3, Archives, p. 238 à 281.

[716] Théberge Pierre (dir.) et Clair Jean (dir.), *Les Années 1930 : la fabrique de « l'Homme nouveau »* catalogue d'exposition, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 6 juin - 7 septembre 2008], Paris / Ottawa, Gallimard / musée des Beaux-Arts du Canada, 2008, p. 237.

[717] Cathédrale Notre-Dame de Chartres, dans le déambulatoire, verrière de Saint Jacques le Majeur (vers 1215-1220), le diable est de couleur verte et voir aussi Michel Pastoureau, *Vert*, Paris, Seuil, 2013.

collectives. »[718] Toutes les caractéristiques physiques « sont intimement et continûment marquées du sceau social et culturel »[719].

Le côté atypique dans les figures vertes relève donc de l'histoire, d'un vécu ou de sentiments particuliers. Le choix de couleur n'est pas anodin et reflète une volonté de l'artiste de se référer à des symboles précis, liés à la mort.

Parmi toutes les figures peintes par Auffray à partir de la seconde moitié des années 1940 et jusqu'en 1953, seulement dix portraits présentent une couleur de carnation plus conventionnelle, déclinant des tons beiges et roses[720].

- Du vert symbole du corps qui se meurt

Hicham-Stéphane Afeissa expose, dans son livre *Esthétique de la charogne,* quelques exemples de l'apparition du vert dans la représentation du corps des mourants ou des morts[721]. La peau exprime des émotions, mais c'est également un organe à part entière. Les anatomistes et les médecins utilisent sa couleur comme indicateur pour déterminer si le sujet est malade ou en bonne santé. Le vert étant alors révélateur d'une mauvaise santé ou, à l'extrême, d'un début de putréfaction, symbole de la mort. Les livres de médecine font de la peau et de la chair des objets anatomiques[722], et ils répertorient très précisément tout le panel de couleurs que peut prendre la peau (dans lequel le vert tient une place majeure). La décision de peindre les corps en vert, ce choix de teintes, ont un sens très précis : « un corps sans couleur serait un corps invisible, sans âme et sans identité, un corps muet. Sans variation chromatique, la mort, la maladie, la domination, l'attirance, la répulsion, la beauté, la laideur seraient incolores, muettes »[723].

Il s'agit pour Auffray d'évoquer la mort, plus particulièrement sa grande proximité en temps de guerre. Rappelons que les premières toiles de cette série ont été peintes à la toute fin du conflit mondial. Dans le catalogue de l'exposition *Art et résistance*, sous le numéro 15 se trouve la toile : *Mourir pour vivre* aujourd'hui plus connue sous le titre *Dans le cachot*[724]. Celle-ci marque les prémices de l'utilisation du vert dans certaines figues. Dans ce tableau, le vert est présent par des rehauts importants sur le corps de cet homme squelettique, au fond du cachot, allongé sur le sol d'une cellule sombre. La couleur verte est surtout présente sur la couverture posée sur le bas de son corps, comme si elle en prenait possession. Le choix d'Auffray d'utiliser le vert est donc graduel. Le vert est d'abord utilisé de façon conventionnelle, sur un

[718] Stéphane Héas et Laurent Misery, *Variations sur la peau*, Paris, Harmattan, 2007, p. 11.
[719] *Ibidem*, p. 11.
[720] Vol. 2, cat. rais.: Fig. P. 47 ; Fig. P. 81 ; Fig. P. 102 ; Fig. P. 115 ; Fig.P. 116 ; Fig. P. 129 ; Fig. P. 130 ; Fig. P. 132; Fig. P. 133.
[721] Hicham-Stéphane Afeissa, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018.
[722] Pascal Blanchard, Gilles Boetsch et Dominique Chevé, *Corps & couleurs*, Paris, CNRS éditions, coll. « Collection "Corps" », 2008, p. 32.
[723] *Ibidem,* p. 32.
[724] Titre attribué par le commissaire-priseur lors de la vente aux enchères en 1992 à L'Aigle (61). Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 40.

corps qui se meurt, par touches, pour ensuite recouvrir l'ensemble des peaux.

- Du vert pour des anonymes

Durant cette période de production, quelques figures peintes affichent une peau aux tons neutres, plus commune. Ce sont d'ailleurs celles qu'Auffray décide d'exposer comme avec la toile *Fillette à l'ardoise* présentée au Salon des Tuileries de 1948 à Paris[725]. La particularité de ce modèle est que l'enfant est une proche de l'artiste. Il y a donc un lien personnel entre l'artiste et la petite fille. Le sujet ne s'y prête pas. Exposer des figures vertes en 1948, alors que la guerre n'est terminée que depuis trois ans, n'est pas en adéquation avec la volonté d'oublier les temps difficiles. Auffray fait peut-être le choix de la sécurité avec cette scène paisible du quotidien qui cherche à faire oublier les horreurs de la guerre. Il faut attendre la seconde exposition monographique à la galerie du Colisée à Paris en 1962 pour qu'Auffray présente finalement des œuvres de la série des figures vertes qu'elle a peinte pendant sept ans. À cette date, le corpus des figures vertes est clos.

Auffray, à travers ces figures, décide de peindre des civils. Certaines toiles portent des titres rappelant cette période de l'histoire, comme *Anxiété* ou *Derrière les barreaux*[726]. Auffray, avec la première toile, cherche à représenter une émotion, alors qu'avec la seconde elle peint un moment possible de la guerre. Ceux qui, comme elle, ont vécu le conflit, d'une autre façon. Ceux qui, sans être au front, sont touchés dans leur quotidien. La peau verte est réservée principalement aux civils. En les choisissant, elle se place du côté d'artistes comme entre autres Goya, Delacroix ou Manet, qui ont avant elle gravé ou peint la guerre[727].

Auffray, en tant que femme, a vécu le conflit différemment des hommes de son âge. Même si les femmes étaient présentes dans les corps armés, elles étaient souvent infirmières ou en seconde ligne. Auffray, entre 1939 et 1945, a davantage côtoyé les civils que les combattants, et c'est peut-être pour cela qu'elle les choisit comme sujet de ces figures vertes.

Les figures vertes sont peintes immédiatement après le conflit qui est encore très présent dans le quotidien des survivants, alors que les toiles *L'Horreur 1940-1944*, *L'Oubli* et *La Honte 1942-1944* sont des toiles exécutées en 1965. Les civils, souvent anonymes, sont soit des individus nés de son imaginaire, soit des personnes croisées ou côtoyées pendant la guerre et aux premières années de la paix.

Les figures de cette série ne sourient presque jamais, ce qui accentue ainsi les émotions négatives qui émanent de cette série de tableaux. Auffray se concentre sur les visages émaciés et les mains souvent

[725] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 81.
[726] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 78 et Fig. P. 79.
[727] Par exemple, Goya, série de gravures, *Les Désastres de la guerre*, 1810-1820 ou *El tres de mayo*, 1814 ; Delacroix : *Le Massacre de Scio*, 1824 ; Manet, estampe *Guerre civile*, 1871.

crispées, les yeux aux orbites marquées pour offrir une gamme de sentiments variés.

De cette galerie de portraits très sombres s'échappent quelques élégantes comme *Femme au corsage blanc*, *Femme à la cigarette* ou *Au Bal*[728]. Ces femmes semblent rappeler que la vie continue par la fête et la féminité. C'est cependant toute la société qui est recouverte par l'exaltation de vert. La mort et la maladie touchent tout le monde, elles pèsent sur tous et même sur la figure allégorique de la mort.

La toile intitulée *La Mort*[729] de 1948 représente un squelette dont les os se teintent de vert. Cette allégorie de la mort est présentée sous les traits d'une femme aux longs cheveux roux et verts, et vêtue d'une veste sombre et d'un chemisier en dentelle. *La Mort* est directement associée à la morbidité, à la moisissure et à la putréfaction. Cela se voit sur la représentation du vide marqué entre les doigts qui suggère un corps qui commence à se décomposer, à perdre sa chair.

Le traitement de l'allégorie de la mort est particulier : le cadrage est celui d'un portrait, avec une posture dynamique, rare chez Auffray. La mort est de passage et elle salue le spectateur d'un large sourire et de sa main. Le vert utilisé est vibrant, lumineux, plein de vitalité, ce qui est contradictoire avec le thème du tableau. Elle fusionne deux figures, celle d'un squelette et celle d'une femme à la longue chevelure, ce qui donne une humanité à cette allégorie de la mort. C'est le titre qui donne son sens au tableau, puisque la peintre n'ajoute aucun objet des allégories habituelles de la mort (faux…). Avec ces choix, Auffray propose une mort pleine de vie.

De même dans la *Pietà*[730], le corps du Christ est souligné de vert, un vert plus sombre tirant sur les gris, légèrement différent de celui des autres figures.

Toutes les figures, de l'anonyme à la figure allégorique ou christique, sont teintées de vert. La mort n'épargne personne.

La peinture de ce type de figure prend la forme d'un témoignage différent des sujets aux motifs immédiats[731] : le vert des peaux devient ici « un stigmate du passé »[732]. La couleur devient une identité, celle des hommes et des femmes d'après la guerre.

Le vert disparait complètement après 1953. Cette année-là, Auffray peint encore deux tableaux aux figures verdâtres. Le vert s'éclaircit, devient moins vibrant, comme pour la toile *Vieille femme au chat*[733]. Elle peint, la même année, des toiles avec une couleur de carnation plus habituelle dans la peinture.

L'artiste continue néanmoins à utiliser les ombres colorées dans de nombreux portraits. Les couleurs ne vont plus seulement être vertes ou rouges, mais s'étendre aux bleu, violet, jaune qui vont aussi trouver leur place sur les visages et les mains.

---

[728] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 89 ; Fig. P. 93 ; Fig. P. 118.
[729] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 90.
[730] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109.
[731] S*upra*, p. 192 : « Trois toiles sur la Seconde Guerre mondiale ».
[732] Blanchard, Boetsch, et Chevé, *Corps & couleurs*, *op. cit*., p. 164.
[733] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 134.

- Des figures vertes et l'expressionnisme

Les figures vertes d'Auffray, rares dans l'histoire de l'art, questionnent sur les autres artistes qui ont utilisé cette couleur dans leur toile pour la carnation de leurs figures peintes. Il faut chercher du côté des artistes fauves et des expressionnistes allemands, déjà évoqués. Par exemple, en 1905, Henri Matisse peint *La Raie verte*[734]. Matisse recourt au vert, en ombre colorée, sur un portrait, celui de sa femme, mais il n'est ici pas question de lien avec la mort. Même si Auffray connait les Fauves, les figures vertes qu'elle peint, par leur pose, leurs attitudes, sont plus proches des recherches expressionnistes.

L'étude des peintures des artistes d'Otto Dix et de Ludwig Kirchner permet de comprendre l'utilisation de la carnation verte. L'analogie entre certaines de leurs toiles et celles d'Auffray permet une compréhension de ce choix rare de couleur de peau.

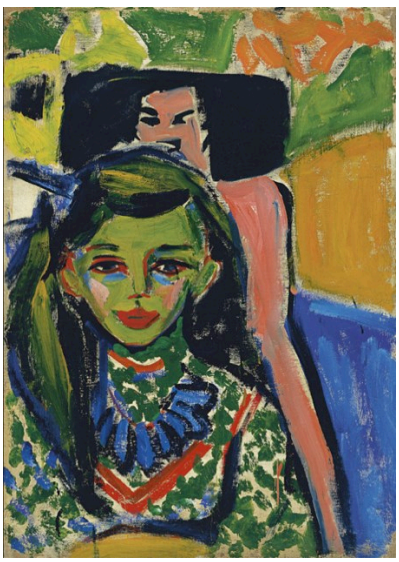
L'artiste de l'expressionnisme allemand qui a le plus utilisé le vert pour les carnations est Ernst Ludwig Kirchner. Il peint lui aussi des figures à la peau verte, « une couleur irréelle "vénéneuse" de surfaces vertes et jaunes pour le corps des femmes berlinoises »[735]. Son autoportrait en est l'exemple type[736]. La couleur verte, toxique, de la peau, se détache du rouge orangé de l'arrière-plan. L'artiste joue ainsi sur les contrastes et les couleurs complémentaires. Le regard exprime un sentiment de peur, de détresse. Ainsi, le portrait, chez Kirchner devient l'expression de la perception personnelle de sa situation intérieure et émotionnelle[737]. Ces caractéristiques font écho aux premières figures vertes de la peintre comme *Anxiété*[738].

D'autres similitudes d'usage de la couleur verte chez les expressionnistes et Marie-Thérèse Auffray sont à noter comme « l'utilisation du contraste constitué par les couleurs complémentaires rouge et vert et grâce auquel ces deux couleurs accentuent réciproquement leur brillance »[739] qui se retrouve dans les figures vertes et dans l'œuvre notamment de Erich Heckel. Toutefois, l'usage du vert et rouge fait par Heckel, Kirchner et Auffray est différent (Ill. 33, 34, 35). Les deux artistes allemands travaillent en opposition, par des aplats, sur des corps, mais surtout dans des paysages alors qu'Auffray rehausse les verts de fins traits rouges pour faire ressortir certaines parties du corps en jouant à la fois des ombres colorées et des rehaussements de certains traits : les ailes du nez, les cernes des yeux, les joues, l'intérieur des oreilles, les phalanges des doigts. Le contraste des couleurs lui permet de modeler les chairs.

[734] Henri Matisse, *La Raie verte,* 1905, Statens Museum for Kunst, Copenhague.
[735] Dietmar Elger, *L'Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, *op. cit.*, p. 38.
[736] Ludwig Kirchner *Selbstbildnis mit Mädchen* (*Autoportrait avec des filles*), 1914-1915, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin.
[737] https://id.smb.museum/object/959662/selbstbildnis-mit-m%C3%A4dchen
[738] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 78.
[739] Dietmar Elger, *L'Expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, *op. cit.*, p. 51.



Illustration 33 : Erich Heckel*, Sitzendes Kind,* 1910, gouache et crayon sur papier, 34, 7 × 44, 6 cm, Berlin, Bruecke-museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.



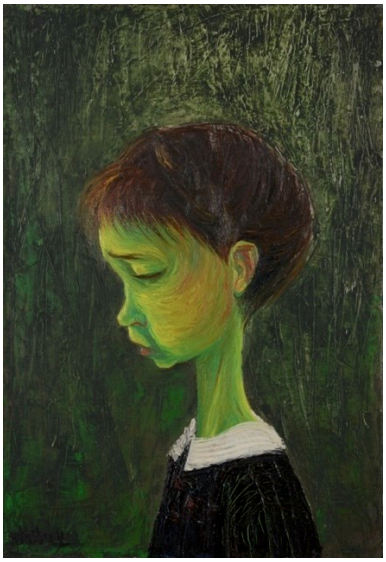


Illustration 34 : A gauche, *Ernst Ludwig Kirchner*, Franzi in front of carved chair, 1910, huile sur toile, 71 × 49.5 cm © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid ; Marie-Thérèse Auffray, *Écolière de profil à gauche,* 1948, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 88. © D.R

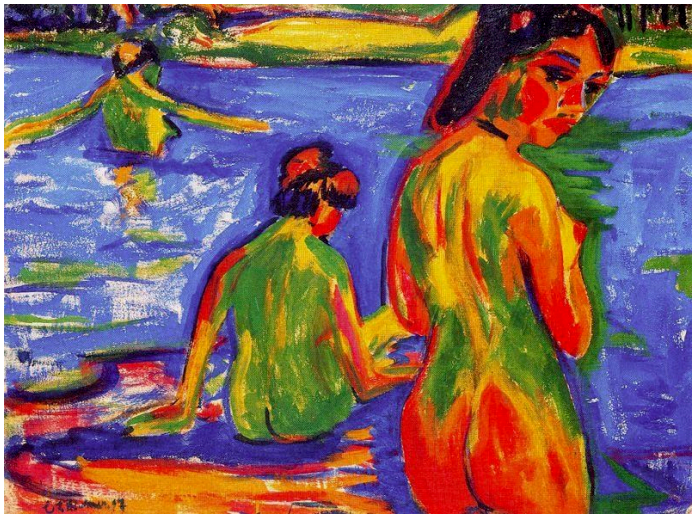


Illustration 35 : Ernst Ludwig Kirchner*, Im See badende Mädchen, Moritzburg,* 1909, huile sur toile, 91,2 × 120 cm, collection privée (vente aux enchères Christie's 9 novembre 2015).

À partir des années 1920, certains portraits peints par Otto Dix deviennent vert pâle, comme dans la toile *Portrait du Dr. Heinrich Stadelmann* de 1920[740] (Ill. 36).

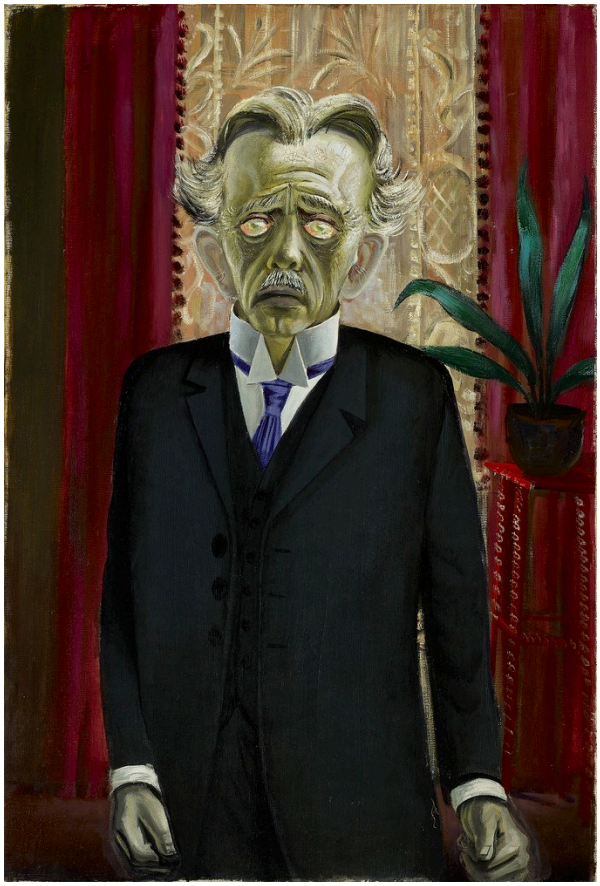


Illustration 36 : Otto Dix, *Portrait du Dr Heinrich Stadelmann*, 1922, Toronto, Art Gallery of Ontario, © 2017 Art Gallery of Ontario L69.2

La toile de Dix *Frau mit Kind (Mère à l'enfant*), présente un écho particulier avec le tableau d'Auffray qui porte le même titre (Ill. 37). Même si le style et le fond sont différents, des points communs sont présents. La forme particulière du crâne du nouveau-né plat est identique dans les deux toiles. Tous deux lèvent légèrement un bras. Un tissu blanc enveloppe les corps des enfants. Dans le tableau d'Auffray, le nouveau-né est nu. Les deux mères, cheveux courts, tiennent leur enfant dans les bras, une main posée sur leur corps est visible (les deux chez Auffray). Aucune des deux ne sourit. Les personnages regardent le spectateur. La couleur de la carnation chez Dix est un gris beige qui tire vers un verdâtre, la mère et son enfant n'ont pas une peau aussi verte que dans la toile représentant le Dr Heinrich (Ill. 36). La morbidité est présente chez Dix. Elle est flagrante et accentuée dans les carnations vertes d'Auffray.

[740] *Otto Dix : un monde effroyable et beau*, catalogue d'exposition, New York, Neue Galerie, 11 mars - 30 août 2010 et Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal du 24 septembre 2010 - 2 janvier 2011, Munich – Berlin – Londres : Prestel, 2010, p. 125. *Portrait du Dr Heinrich Stadelmann*, 1922, huile sur toile, 90.8 × 61 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario.





Illustration 37 : En haut : Otto Dix, *Frau mit Kind, 1921*, huile sur toile, 120 × 81cm, Dresde, Albertinum museum © ElkeEstel, SKD et Marie-Thérèse Auffray*, Mère et enfant, 1947,* Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 85. © droits réservés

L'analyse du tableau par la conservatrice Birgit Dalbajewa dans la collection virtuelle du musée cite cette phrase du peintre allemand : « la vie n'est certes pas du tout colorée[741]. Elle est beaucoup plus morne, dans les tons beaucoup plus calmes, beaucoup plus simples. Je voulais montrer les choses telles qu'elles sont vraiment. »[742] La réalité, ce sont les couleurs des peaux gris vert chez Dix, quand Auffray, elle, peint avec des verts plus marqués. La couleur verte est un révélateur de la vérité ressentie qui est supérieure à la réalité.

Les expressionnistes, avant Auffray, ont fait ce choix de peindre des carnations vertes. Toutefois comme nous venons de l'expliquer le choix de cette couleur n'a pas le même sens. Un dernier artiste a peint en vert un de ses portraits : Pyke Koch.

Un cas particulier de Pyke Koch

Un dernier artiste, Pyke Koch[743] décide de peindre la peau en vert, celle de la comédienne du muet Asta Nielsen, un vert aussi vibrant et lumineux que certains employés par Auffray. Pyke Koch utilise pour son *Portrait d'Asta Nielsen* en 1929 (Ill. 38) un vert proche de ceux d'Auffray[744]. C'est surtout la couverture de toute la surface de la peau qui est proche, même si chez Koch le vert est uni et lisse. Toutefois, les analyses de cette œuvre n'associent pas à cette couleur une symbolique négative, liée à la maladie ou à la mort, mais lui accordent un autre sens plus technique et expérimental :

> « La couleur irréelle de la peau du visage s'explique par sa formation d'autodidacte. Après avoir lu que le vert, durant la Renaissance en Italie, était employé comme couleur de fond pour peindre la peau, il voulut tenter l'expérience. Ce vert, trop vif une fois appliqué, ne lui permit pas de poursuivre son travail d'exécution. Séduit par l'effet, le peindre décida toutefois de le garder et d'en rehausser la luminosité par quelques touches de sa complémentaire, le rouge. »[745]

Sur le site du Centraal Museum d'Utrecht[746], lieu de conservation de la toile, il est surprenant de constater que la peau verte ne pose pas question et que l'analyse du tableau ne mentionne pas cette caractéristique. Pyke Koch ne réalise qu'un seul portrait de ce type. Il

---

[741] https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/173958
[742] Texte original: « Das Leben ist ja gar nicht bunt. Es ist viel düsterer, in den Tönen viel ruhiger, viel einfacher. Ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind ». (Traduction personnelle).
[743] Pyke Koch (1901-1991) est un peintre néerlandais figuratif. Son style est qualifié de « réalisme magique ». Il explore les thèmes de la vie, la mort, la religion et la sexualité. Ces thèmes sont souvent choisis pour leur symbolisme. La plus grande partie de ses œuvres sont présentes dans les collections néerlandaises notamment au Centraal Museum d'Utrecht. Nous n'avons pas trouvé d'exposition de ses œuvres en France durant la période de création de Marie-Thérèse Auffray.
[744] Pyke Koch, *Portret Asta Nielsen,* 1929, huile sur toile, 95,5 × 80 cm, Centraal Museum Utrecht.
[745] *Les Années 1930, la fabrique de "l'homme nouveau"*, *op. cit.*, p. 244.
[746] https://www.centraalmuseum.nl/en/exhibitions/presentatie-anna-van-pyke-koch

ne poursuit pas son expérimentation plastique. C'est une différence majeure avec Auffray qui réalise, tout un corpus avec une signification précise donné au vert ; nous ne pouvons donc retenir l'aspect hasardeux ou une simple expérience de l'emploi de cette couleur pour la peintre. C'est une autre différence d'Auffray avec les artistes d'avant la Seconde Guerre mondiale, et qui signe l'originalité de cette série.



Illustration 38 : Pyke Koch*, Portret Asta Nielsen,* 1929, Utrecht, Centraal Museum
© Collectie Centraal Museum Utrecht / foto Ernst Moritz

Ces comparaisons avec d'autres artistes qui ont choisi le vert pour représenter des carnations au XX^e^ siècle sont importantes pour nous, car elles permettent de mettre en lumière combien les colorations vertes des figures d'Auffray sont singulières et qu'elles font partie de l'éternel de son œuvre. Elle n'est pas la seule à verdir les peaux de ses figures, mais elle est singulière dans le sens donné à ce vert : la mort.

Pour accentuer ces verts, elle va les travailler en contraste simultané.

Un contraste simultané

Nous avons déjà évoqué l'utilisation du contraste simultané chez Auffray. Il prend une ampleur nouvelle dans les figures vertes. Pour accentuer les effets de la couleur verte, un jeu avec la touche et la matière est exécuté, ce ne sont pas de simples aplats de vert qui construisent ces figures. Selon la quantité d'ajouts de jaune ou de bleu, le vert « varie dans le caractère de son expression. La richesse de modulation du vert est grande, par variation des contrastes, on peut obtenir diverses valeurs d'expression, très nombreuses »[747]. Les théories de Chevreul sur les contrastes simultanés sont reprises dans les choix des couleurs qu'opèrent les Fauves au début du XX^e^ siècle. L'utilisation de la couleur des Fauves, libre, dans l'émotion, se double chez Auffray d'une symbolique morbide.

[747] Johannes Itten, *Art de la couleur*, Paris, Dessain &Tolra, 1974, p. 136.

Le vert (ou les verts) est associé avec son complémentaire du cercle chromatique, le rouge, créant ainsi un contraste simultané. Quelquefois, la luminosité sur ces contrastes est accrue à l'aide des jaunes tirant sur le vert pour apporter la lumière et ajouter de l'expressivité comme dans le cas des mains de la mère de la toile *Mère et enfant* ou pour mettre en lumière le contour de ses yeux. Le rouge peut être présent directement sur la peau des figures ou dans les vêtements. Lorsqu'il est présent sur les corps, il est utilisé tel un cerne (les ailes et les narines du nez, les oreilles…), à l'intérieur des yeux, sur la bouche ou en ombres colorées.

Par la suite, le vert comme carnation va disparaitre des peaux, mais les ombres colorées vont perdurer dans certains portraits plus tardifs, surtout dans la seconde moitié des années 1950 comme dans *Les bretelles vertes*, *Jeune femme à la robe bleue*, *Jeune femme de profil à gauche*[748] où les visages se colorent subtilement de bleu, de rouge ou de jaune.

Ces contrastes, mis en place par les fauves et les expressionnistes dès 1905, sont très présents chez Auffray avec l'alliance de rouge, de vert et de bleu.

- Une série exceptionnelle

Malgré les quelques antécédents que nous venons de citer, l'utilisation de la couleur verte pour la représentation des chairs de personnes vivantes demeure largement atypique et, dans l'état actuel de nos connaissances, semble propre à Auffray dès lors que nous limitons notre champ de réflexion à la peinture figurative après la Seconde Guerre mondiale. Cette série de tableaux n'en apparaît que plus singulière.

Cela ne concerne pas seulement un tableau, mais tout un ensemble. Il faut ici prendre en compte l'aspect suggestif de la couleur. C'est ce qu'ont fait les expressionnistes allemands. Le facteur émotionnel de la couleur est important « sans nul doute les couleurs ont un effet pénétrant, qu'on en soit conscient ou non »[749]. Auffray, avec sa série des figures vertes, créait une synthèse de plusieurs éléments à la fois sur l'emprunt et la connaissance des mouvements expressionnistes allemands et fauves, mais aussi sur l'utilisation de la couleur et sa symbolique. C'est ce qui donne la richesse de cette série très singulière.

Ce choix de couleur peut faire naître des sentiments négatifs chez qui regarde ces figures vertes. Cela explique peut-être pourquoi Auffray ne les a que très peu exposées et très peu vendues[750].

Dans la peinture d'Auffray, la mort n'est pas seulement présente parmi des figures vertes. Un second corpus de peinture évoque la Seconde Guerre mondiale, non plus par la figure humaine, mais par les animaux.

---

[748] Vol. 2, cat. rais. Fig P. 198 ; Fig. P. 187 ; Fig. P. 192.

[749] Johannes Itten, *Art de la couleur, op. cit.*, p. 130.

[750] Trois toiles avec des figures vertes ont été exposées en 1962, à la galerie du Colisée : *La Noce* de 1947, *Salle d'attente* de 1948 et *Enterrement : la famille* de 1951. Deux toiles de la série n'ont pas été vendues aux enchères : *Femme au corsage blanc* de 1948 et *Pietà* de 1950.

b. La représentation de la condition humaine par les animaux

Dans les témoignages plus dissimulés de la guerre, aux côtés des figures vertes figurent les peintures de viandes et les peintures des écorchés.

- Les écorchés : la chair mise en avant

Huit tableaux représentent des carcasses ou des morceaux de viande crue. Les bêtes peintes rappellent la condition humaine dans sa fragilité, comme le mentionne Laurence Bertrand Dorléac dans *Les Choses : une histoire de la nature morte*[751].

La couleur rouge symbole de la vie

Il y a plusieurs caractéristiques communes à ces toiles. Toutes rappellent le tragique de la vie[752] avec cette chair crue fraîchement morte. Leur ôter la peau est une façon de mettre à nu. Les os et les carcasses blanches sont enrobés de chairs, d'un rouge très vif ou rosé. Le rouge devient ici une couleur presque autonome et importante. Cela rend la viande, pourtant issue de la mort, très vivante, car fraîche. Ce rouge est souligné par les bruns et les noirs afin à nouveau de créer un contraste fort.

En représentant les animaux sous forme d'écorchés, c'est leur chair qui est mise en lumière par la peintre. Cela permet à la peintre de jouer sur plusieurs nuances, surtout des rouges. Cette couleur fait partie de la palette habituelle d'Auffray. Elle est souvent utilisée pour les fonds, les vêtements ou en contraste simultané et ombre colorée. Appliqué à un sujet principal tel qu'une pièce de viande, ce rouge devient organique, viscéral, sanguin, veineux et donne vie à la chair crue peinte. Il y a ici une contradiction entre l'animal tué mort et ce tissu musculaire empreint de vie.

La comparaison avec la série des figures vertes est intéressante, car si la palette chromatique repose, dans les deux séries, sur des effets de contraste, elle est en quelque sorte inversée d'une série à l'autre : dans l'une le vert est dominant et représente la mort (il est éclairé par du rouge dans le contraste simultané), dans l'autre le rouge signifie la vie alors qu'il s'agit de chair morte. La série des figures vertes représente des êtres humains en vie, mais à la carnation verte associée à la morbidité et à la maladie. Les chairs mortes des écorchés et des viandes ont, eux, une couleur associée au sang, au vivant, rouge vif. Les écorchés irradient paradoxalement d'une énergie de vie, loin de la mort qu'ils peuvent évoquer[753].

Mettre en valeur la chair par la composition

Des éléments communs se retrouvent dans les huit tableaux : la couleur, la chair exaltée, la viande crue, exacerbée. Ces viandes sont

[751] Laurence Bertrand Dorléac, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 154.
[752] Michael Petry, *Nature morte : contemporary artists reinvigorate the still-life tradition*, New York, Thames & Hudson, 2013, p. 113.
[753] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985.

isolées, sur une table, dans une assiette, sur un papier d'emballage ou sur un torchon ; parfois elles sont suspendues au bout d'un crochet comme pour *Tête de vache*[754]. Ces morceaux de chair sanglante sont présentés de façon brutale. Ils prennent une grande partie de la toile et sont placés au premier plan.

À l'instar de Chaïm Soutine, Marie-Thérèse Auffray exprime à travers ses représentations sa hantise de la mort comme souvent chez ceux qui ont vécu les guerres directement[755] (Seconde Guerre mondiale) ou indirectement (Première Guerre mondiale) par son père dans sa petite enfance. Ces écorchés datent de la fin des années 1950. Les souvenirs de la guerre sont encore présents. Ces huit tableaux sont tous des viandes crues dépecées. Seul reste une partie de la peau dans *Les côtes de sanglier*[756] de 1954 (c'est chronologiquement la première toile de cet ensemble).

L'importance de l'œil

Trois toiles se démarquent de ce corpus par la référence à l'humain à laquelle elle renvoie : *Nature morte à la tête de mouton*, *Nature morte au lièvre*[757] de 1956 et *Tête de vache* peinte en 1959. Les éléments anatomiques de ces écorchés font référence à des organes ou parties humaines. Dans *Nature morte à la tête de mouton* et dans *Tête de vache* l'œil des têtes est éveillé, clair, perçant. Il est rivé vers le spectateur. Ce qui offre un lien de vie entre celui qui regarde et l'écorché peint. Le vivant passe par l'œil des animaux. Ce regard animal n'est pas nouveau puisqu'en 1568, Joachim Beuckelaer place au premier plan de sa toile *La Boutique du boucher*[758], une tête de vache dont l'œil de la bête écorchée regarde le spectateur. Mais dans ce tableau Lucia Corrain lit une évocation au plaisir, une dimension charnelle, loin de la réalité d'Auffray. Une des différences avec la toile de Beuckelaer est la solitude des écorchés d'Auffray. Pourtant au XVI^{e} siècle comme au XX^{e} siècle, il émane des deux têtes une vie impressionnante.

Ces écorchés sont des restes de vie, une vie qui découle surtout de cet œil rivé vers le spectateur. La mort des bêtes est plus que présente ici. Parfois les animaux semblent nous suivre des yeux. C'est le cas pour la vache et le mouton. L'œil est très présent, son blanc contraste avec le rouge des chairs qui l'entourent et lui permet d'être bien visible. Il est brillant, expressif, vivant. Auffray joue des lumières qui se reflètent sur la cornée, la pupille et l'iris. Toute la vie de l'animal écorché est là. L'œil de l'animal mort est souvent plus expressif que certains personnages vivants peints par Auffray.

- Les stigmates de la mort

Pour accentuer l'effet de cruauté et rappeler la mort de l'animal, Auffray décide, dans le tableau *Tête de vache*, de faire apparaitre le

[754] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 318.
[755] *De Cézanne à Matisse : chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes*, *op. cit.,* p. 214.
[756] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 156.
[757] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 213 et Fig. P. 216.
[758] Joachim Beuckelaer, *La Boutique du boucher,* 1568, huile sur toile, 146 × 204,7 cm, Naples, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

stigmate de la mort[759]. Est présent au milieu du front le trou de la balle, signe de son exécution. Ce stigmate fait écho aux exécutions ayant eu lieu pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette tête de vache est à lier aux œuvres évocatrices et parfois dénonciatrices de la guerre.

Le spectateur ne peut échapper à cette tête de vache qui occupe une grande partie de la toile. Ce tableau résume aussi la violence de l'acte à la fois par ses tons rouges très marqués sur l'animal et dans le fond du tableau, mais aussi par des petites touches, des virgules peintes en rouge autour de l'animal. Ces petites formes font référence à des gouttelettes de sang, des projections. Elles rythment le fond sombre du tableau, mais sont surtout une trace concrète du traitement post-mortem. Ces différents éléments ont un impact immédiat sur le spectateur.

Les animaux morts jouent également un rôle d'évocation indirecte des hommes[760], car ces derniers sont la cause de leur décès. Une cause indirecte, mais présente. L'homme, celui qui n'est pas représenté, est présent par les stigmates qu'il a causés. Il est le meurtrier. Il est le responsable de la mort et de l'écorché par la peau ôtée qui donne une dimension tragique à ces animaux.

- L'utilisation de l'animal pour dire la cruauté des humains

Ces tableaux de chair crue sont d'une grande force. Lors des dernières expositions des œuvres[761], certains visiteurs éprouvent un sentiment de répulsion ; ces œuvres suscitent beaucoup de questionnements sur le choix de l'artiste de peindre des « viandes ». Ce sentiment négatif correspond à la violence de l'acte de décharner les corps. Le mot écorché, utilisé par les historiens de l'art, n'est pas anodin, il exprime la violence d'un acte. Il est difficile de contourner l'aspect religieux accordé à la chair de l'animal et notamment celle du mouton (de l'agneau plus précisément). Pourtant les écorchés d'Auffray, même s'il est bien question d'incarner l'humain par cette chair, n'ont rien de religieux. Une interprétation profane est donc ici plus plausible qu'une lecture relevant du domaine du sacré. Se pose tout le même le choix de l'agneau écorché, car le lien avec le sacrifice de l'animal renvoie à la tradition iconographique chrétienne[762]. Toutefois cette analyse, à la vue du rejet de la religion par la peintre, semble peu probable, de plus c'est bien un mouton qu'Auffray a peint et non pas un agneau. Ce qui ressort de ces écorchés, c'est davantage l'aspect traumatique qui fait référence au vécu pendant la guerre même si une forme de sacrifice, des populations, de certains soldats, existe.

Par ce type de peinture animalière, Marie-Thérèse Auffray souligne l'impact que ces événements historiques ont eu sur elle et donc sur sa peinture. Ces écorchés sont un exutoire, une façon de dire autrement la violence de la guerre. Elle donne ainsi des qualités humaines aux animaux et même aux viandes.

---

[759] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 318.
[760] Étienne Jollet, *La Nature morte, ou la place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007, p. 198.
[761] Expositions de 2018 à Alençon et Saint-Quay-Portrieux.
[762] Symbole de l'agneau chrétien sacrifié pour le salut de l'humanité.

Auffray se permet cette liberté de représenter des éléments jusque-là traités essentiellement par des hommes. Très peu de femmes peintres avant les années 1960 osent peindre des tableaux sur ce thème illustrant une violence.

- L'inscription dans la tradition du genre

Les écorchés d'Auffray s'inscrivent complètement dans la tradition de ce thème de la peinture de choses.

Dès la Renaissance ce thème est peint. Le premier à avoir travaillé ce thème est Rembrandt avec *Le Bœuf écorché*[763]. Même si la composition est très différente de *La Tête de vache* d'Auffray, le choix de l'animal, la tête pendue et les chairs sont un premier lien ténu identifiable. Jean-Antoine Houdon est le premier à sculpter un écorché en 1766 à partir d'études anatomiques. Ces corps ne sont « ni idéalisés, ni outragés, simplement éventrés et écorchés »[764]. Ces corps écorchés peuvent être analysés comme des œuvres porteuses « d'une volonté de retrouver l'intériorité par l'imaginaire et ce faisant de parvenir à une représentation de soi critique »[765]. Cette intériorité recherchée par les écorchés se retrouve chez Auffray.

Les analogies sont surtout visibles avec une œuvre de Francisco Goya *: Nature morte à la tête de mouton*[766]. La toile est contemporaine de la guerre d'indépendance espagnole. « Goya donne une forme nouvelle aux ravages de ce conflit meurtrier et, en particulier aux souffrances des populations civiles […] »[767]. Il est évident que, comme Goya, la *Nature morte à la tête de mouton* d'Auffray est une réponse à la Seconde Guerre mondiale. La peintre lui emprunte même le titre exact.

Plus proche dans la chronologie d'Auffray, Pablo Picasso réalise en 1939 *Tête de mouton écorché,* lui-même inspiré par Francisco Goya. Picasso exécute son tableau pendant la guerre alors qu'Auffray met plusieurs années avant de réaliser le sien.

Bernard Buffet, contemporain d'Auffray, s'attachera lui aussi à peindre ce motif de la tête de mouton quatre ans avant la peintre. Bernard Buffet place l'animal sur un fond blanc et ajoute trois objets : deux verres et une lampe à pétrole. Auffray opte pour un imposant pot en terre, plaçant la scène dans une cuisine et la tête sur un papier d'emballage blanc, ce qui permet de mettre en valeur la tête de l'animal par le contraste des couleurs.

Buffet et Auffray vivent la Seconde Guerre mondiale dans des temporalités de leur vie différente. L'un est un jeune adolescent, puisqu'il vit le conflit entre onze et dix-sept ans alors que Marie-Thérèse Auffray a vingt-sept ans au début de la guerre. Pourtant

[763] *Le Bœuf écorché*, milieu du XVII^e^, huile sur bois, 94 × 69 cm, musée du Louvre.
[764] Marwena Joly, « De la raie de Chardin aux écorchés de Houdon : l'image défigurée du corps et ses enjeux dans l'esthétique du XVIII^e^ siècle », L'esprit du temps, *Champs psychosomatique*, février 2002, n°26, p. 38.
[765] *Ibidem,* p. 45.
[766] *Nature morte à la tête de mouton*, Francisco Lucientes de Goya, 1808 / 1812 (1^er^ quart du XIX^e^ siècle). RF 1937 120. 45 × 62 cm, musée du Louvre. Paris. Exposé à partir de 1937.
[767] Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, *op. cit.*, p. 238.

l'analyse de leur toile est similaire. Les deux peintres sortent de la guerre et les pénuries et les douleurs sont encore en mémoire.



Illustration 39 : Francisco Lucientes de Goya, *Nature morte à la tête de mouton,* 1808 / 1812*,* huile sur toile, 45 × 62 cm, Paris, musée du Louvre © 2011 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.



Illustration 40 : Pablo Picasso*, Tête de mouton écorchée,* 1939, huile sur toile, 50 × 61 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA / Photo RMN- René-Gabriel Ojéda



Illustration 41 : Bernard Buffet, *Nature morte à la tête de mouton,* 1952, huile sur toile, 130 × 81 cm, dépôt au Kunstmuseum Basel, Stiftung Im Obersteg © Stiftung Im Obersteg und Autoren, 2021



Illustration 42 : Marie-Thérèse Auffray, *Nature morte à la tête de mouton,* 1956 Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 213. © droits réservés

Les illustrations 39 à 42 présentent les quatre toiles afin de bien saisir l'évolution de ce motif en débutant par l'œuvre de Francisco Goya en 1808/1812 puis de Pablo Picasso en 1939, de Bernard Buffet en 1952 et pour terminer Marie-Thérèse Auffray en 1956. Auffray reprend un motif qui existe et se l'approprie.

Il en est de même pour le lièvre qui résonne par certains aspects avec les tableaux de Soutine (*Supra*, p. 75-76).

Chez ces artistes, il y a une volonté réaliste. Le conservateur Guy Tossato parle aussi de naturalisme dans le rendu des détails dans son

analyse de la version de Picasso, et d'« un désir d'expressivité qui se traduit tant dans le coloris que par la touche»[768]. Chez les deux peintres espagnols, Goya et Picasso, la composition est particulièrement dépouillée. La comparaison avec ces artistes peut paraitre présomptueuse par rapport à l'œuvre de Marie-Thérèse Auffray, mais elle a pour but de révéler un aspect important de la peinture figurative d'après-guerre qui est le rapport aux peintres de tradition. Elle se place dans une lignée d'artistes au travers d'un motif particulier.

Ces écorchés sont « tout aussi bien la description froide des temps de pénurie d'un après-guerre douloureux que d'un univers intériorisé où la cruauté, loin d'avoir disparu, semble s'être cristallisée en toute chose » comme l'explique Fabrice Hergott[769]. Auffray apporte plus de force à sa peinture avec l'œil de l'animal, grand ouvert, lumineux avec le reflet sur la cornée. Elle le rend plus vivant. Le choix des couleurs est chargé d'émotions avec la gamme des rouges, peu assombrie, qui met en évidence le sang de cette chair. Il donne à l'animal une vitalité.

Les malheurs de la guerre sont perçus à travers des écorchés, alors qu'au départ, avec ces animaux morts, il n'y a qu'une « pauvre chose démunie et dérisoire »[770]. C'est par la présence de l'œil, les stigmates de la mort, le choix de la mise en avant de la chair et des couleurs et enfin son histoire personnelle que la peinture de l'animal prend un autre sens : celui d'exprimer les horreurs. Auffray n'élabore pas un nouveau langage pour réaliser ses œuvres, mais elle synthétise plusieurs langages de différentes traditions et mouvements pour construire le sien. Cela lui permet de développer au mieux les sentiments qu'elle veut faire passer.

Nous venons de montrer combien la représentation de la souffrance est présente sous différentes formes dans la peintre d'Auffray. Cette représentation est aussi visible dans une de ses peintures religieuses. C'est ce même sentiment qu'elle donne à sa Pietà.

c. La toile *Pietà* : une autre façon de peindre la souffrance

La peinture religieuse est rare dans la production d'Auffray. Nous n'avons inscrit au catalogue raisonné que quatre tableaux[771]. Nous en illustrons trois : la toile *Pietà* peinte en 1950, et deux tableaux plus petits que sont un *Christ* et un *Christ et larron*[772] de 1966.

---

[768] *Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945,* catalogue d'exposition, Grenoble, musée de Grenoble, 5 octobre 2019-5 janvier 2020, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 février-14 juin 2020, [Paris] Grenoble, In fine musée de Grenoble, 2019, p. 89.
[769] Fabrice Hergott, « Bernard Buffet. *Nature morte à la tête de mouton* », *Les choses*, *op. cit.*, p. 166.
[770] Sophie Bernard, *Picasso au cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 89.
[771] Trois avec un visuel connu et un sans visuel.
[772] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109 ; Fig. P. 420 ; Fig. P. 421.



Illustration 43 : À gauche : Michel-Ange*, Pietà,* 1499, Vatican, Basilique Saint Pierre © C.C. Marie-Thérèse Auffray*, Pietà,* 1950, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109. © droits réservés

La *Pietà* peinte en 1950 a une attitude proche de celle de Michel-Ange, conservée au Vatican dans la basilique Saint-Pierre[773]. Auffray mentionne le travail du sculpteur italien dans un texte d'octobre 1951[774]. Elle y cite la *Pietà Rondanini*[775] : « Comme nous frémissons à l'idée de l'assassin et de Michel-Ange avant qu'il n'aboutisse au chef-d'œuvre de la vie la Pietà Rondanini…*(sic)* ». Pourtant la composition de cette sculpture inachevée n'est pas celle que reprend la peintre. La Vierge tient sur ses genoux le corps de Christ, descendu de la croix avant d'être déposé dans son tombeau. La composition est, dans les deux œuvres, pyramidale. Le Christ est allongé sur les genoux de la Vierge. La Vierge repose sur une pierre ou une colline symbolisant le mont Golgotha.

Les différences avec l'œuvre de Michel-Ange tiennent dans le visage de la Vierge (Ill. 43). Chez l'artiste de la Renaissance, il est représenté doux, calme alors qu'Auffray peint un visage plus grave, triste qui regarde vers le ciel. Le corps du Christ est très amaigri, osseux. Il a la tête renversée en arrière, les yeux révulsés et la bouche légèrement entre ouverte. La souffrance s'échappe de la composition alors qu'elle est plus interne chez Michel-Ange.

Le choix des couleurs sombres, des bruns, des gris bleutés, des verts, ainsi que la trace d'un stigmate rouge sur le flanc et le pied ajoutent à la souffrance.

Plusieurs indices indiquent une recherche de l'effet tragique, de la souffrance. Auffray opte pour un travail du fond d'un rouge très vif et contrasté par le bleu. Le rouge fait référence au sang du Christ, mais peut aussi évoquer un incendie, un ciel très tourmenté, ce qui accentue

[773] Michel-Ange, *Pietà*, 1499, marbre, 174 × 195 × 69 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican.
[774] Ar. 12, *Michel Ange et Vlaminck*, octobre 1951.
[775] Michel-Ange, *Pietà Rondanini*, Château Sforzesco, Milan.

la violence de la scène. Le bas du tableau présente des griffures dans la matière. Le choix de griffer la matière est assimilable, dans ce cas, à un geste de colère, de brutalité. Cela intensifie les émotions qu'Auffray veut transmettre au spectateur.

Derrière les personnages centraux, en arrière-plan, se trouvent deux croix avec les larrons. Pour accentuer l'intensité dramatique du tableau, Auffray utilise différents éléments : les corps des crucifiés sont en tension, la peintre fait ressentir la torture vécue et la douleur.

La seconde croix derrière le Christ rappelle son martyre. Tout dans le tableau exprime la souffrance, la douleur du Christ et de sa mère ainsi que le martyre. Chez Michel-Ange la Vierge présente une forme d'acceptation avec son visage plus doux, son fils va rejoindre Dieu, la Vierge est plus sereine alors que la Vierge d'Auffray regarde vers le ciel et interroge Dieu. Il y a une incompréhension de la mort. Ce positionnement est à l'opposé de celui choisi par Michel-Ange (où la Vierge regarde son fils), les corps sont en tension. Les sentiments de la Vierge chez Michel-Ange et chez Auffray sont très différents.

Nous sommes face à une iconographie religieuse de la martyrologie. Le Christ a refusé d'abjurer sa foi, telle une résistance. Résistance qui marque aussi la vie d'Auffray.

Auffray adopte un thème chrétien lié à la souffrance et à la mort. Avec cette peinture religieuse, Auffray cherche à faire ressentir le déchirement et le supplice vécu par tant de personnes pendant la guerre, peut-être celui des mères qui ont perdu un fils. Elle créait un parallèle entre les peines et souffrances vécues avec d'un côté la Vierge Marie et de l'autre le Christ alors qu'elle rejette la religion.

Il en est de même dans les toiles *Christ* et un *Christ et larron*[776] de 1966. Dans ces deux crucifixions, les silhouettes se détachent sur des ciels tourmentés, rouges et bleus pour l'un et entièrement rouges pour le second. Comme précédemment, ces choix de couleurs accentuent les effets de souffrance et de torture recherchés.

Au centre de chacune des toiles se trouve le Christ sur la croix. Dans *Christ et larron*, le larron est présent dans le fond de la toile, telle une ombre. Dans la version avec le Christ seul, Auffray fait le choix de ne pas peindre les détails avec précision. L'ensemble est légèrement flou. Toutefois, certains éléments sont mis en avant par la peintre avec des gestes dans la matière : elle a ôté la matière à certains endroits afin de dessiner les côtes et souligner les muscles des cuisses. Elle accentue ainsi sa maigreur. Cette technique d'ôter la matière donne plus de force à ce corps qui souffre. Le rouge du fond déborde sur son buste et suggère le sang des plaies que la peintre n'a pas oublié de représenter.

Le tableau *Christ et larron* présente plus de détails. Il est difficile de savoir s'il s'agit du bon ou du mauvais larron, la figure est seulement esquissée en arrière-plan et Auffray fait le choix de ne peindre qu'un des larrons. Cet unique larron permet de donner plus de place au ciel rouge derrière les personnages et cela accentue le côté dramatique du tableau tout en replaçant la scène dans son contexte.

[776] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 420 et Fig. P. 421.

Auffray fait le choix de représenter les stigmates du Christ au premier plan avec les clous plantés dans les mains. Le sang s'écoule des mains, le long des bras, au niveau du cœur et sur les pieds une tache rouge est peinte. Une attention particulière est accordée à l'exécution du fond. Différentes nuances de rouges sont travaillées au couteau mettant ainsi en valeur le corps blanc du Christ. La tache bleue du périzonium permet de marquer le contraste.

Le corps amaigri du Christ d'Auffray n'est pas sans évoquer les Christs de Germaine Richier (Ill. 44). Auffray nomme Richier dans son texte *Arts modernes* en 1962 : « De la Pietà Rondamini à Germaine Richier en effleurant Rodin, il n'y a pas grand-chose »[777] *(sic)*.



Illustration 44 : Germaine Richier*, Le Christ d'Assy I, plâtre,* 1950 et page d'un carnet de croquis de 1952-1954, stylo bille sur papier. © Adagp, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. GrandPalaisRmn et Marie-Thérèse Auffray*, Christ et larron* et *Christ, 1*966, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 420 et Fig. P. 421. © droits réservés

Si nous comparons les Christs chez les deux artistes, plusieurs similitudes apparaissent : les bras démesurés et les corps très fins. Auffray reprend la position des bras d'un des croquis de Richier.

[777] Ar. 16, *Arts modernes*, 1962.

Comme dans beaucoup des résonances de cette recherche, les réalisations d'Auffray sont antérieures aux œuvres comparées de Richier. Le Christ d'Assy, la version définitive en bronze, installé en 1951 dans l'église Notre-Dame-de Toute-Grâce du plateau d'Assy en Haute-Savoie a créé un scandale comme l'explique Ivanne Rialland, maitresse de conférences : « Un brusque élargissement de l'audience médiatique de l'œuvre [de Germaine Richier] est provoqué par la "querelle de l'art sacré" : le Christ sculpté […] est retiré du maître-autel en avril 1951 en raison de la polémique qu'il suscite. »[778] La presse consacre alors plusieurs articles à l'affaire. L'aversion d'Auffray pour la religion catholique l'a peut-être conduite à reprendre la forme du Christ de Richier pour ses peintures, mais elle omet la fusion avec la croix qui fait, en partie, l'originalité de cette œuvre.

Avec ces trois tableaux religieux, Auffray décide de souligner l'aspect dramatique au travers duquel la souffrance du Christ et de la Vierge est mise en avant. Pour rendre la douleur et la gravité, elle utilise les mêmes effets : le choix des couleurs avec les fonds rouge feu et bleu (pour marquer le contraste), les stigmates qui saignent, les émotions des personnages, les corps amaigris, mais aussi les griffures dans la matière. Il n'est pas question seulement de figures religieuses, mais surtout de souffrance. Souffrance que nous retrouvons dans les tableaux des écorchés ou dans certaines figures vertes.

Une dernière thématique autour de la guerre est abordée par Auffray, de façon moins violente que les figures vertes ou les écorchés et celle-ci concerne les restrictions alimentaires.

d. Le rationnement et les restrictions alimentaires.

Des moments du quotidien de la guerre ressortent aussi dans certaines peintures de choses. Deux tableaux évoquent des pénuries et des restrictions.

Comme nous l'avons analysé, il y a peu d'objets dans les peintures de choses d'Auffray. Cela fait référence à une vie simple, loin des objets précieux ou de la possession du superflu. Ils sont aussi le reflet de la vie d'après la guerre quand les difficultés financières et les restrictions ont perduré malgré la fin du conflit. Comme pour les peintures sur la guerre de 1965, Auffray présente un décalage entre ce qu'elle peint et le moment où cela a eu lieu. Ici les peintures datent de 1958, alors que le rationnement se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale et jusqu'en 1949.

Café et tabac : des objets symboles de la pénurie

Certains produits alimentaires sont valorisés dans les peintures d'Auffray comme la viande, le poisson, le pain ou les œufs, très peu les

[778] Ivanne Rialland, « Germaine Richier, "femme de l'année" 1956 », *Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1er mars - 12 juin 2023 ; Montpellier, musée Fabre, 12 juillet - 5 novembre 2023, Paris, Centre Pompidou, 2023. Une exposition monographique de Germaine Richier se déroule au Centre Pompidou en 1956, aucune archive ne nous permet de dire si Auffray a pu la voir.

fruits et pas du tout les légumes. Ils sont colorés ou positionnés au premier plan, ils tiennent la place centrale du tableau.

Le café fait partie des aliments qui manquent le plus durant le conflit. Il est soumis, comme le tabac, à des rationnements. Pour montrer la rareté et la préciosité de certains aliments, la peintre les prend pour sujet et pour accentuer le ressenti du manque, les objets de la pénurie (café et tabac) sont collés directement sur la toile. Ce geste plastique n'est pas nouveau, mais celui-ci est présent pour souligner l'importance de ces grains de café.

Le tableau *Le Moulin à café*[779] de 1958 montre un torchon blanc immaculé, sur celui-ci se trouvent posés au bord de la table un moulin à café et une cafetière. Tous les ustensiles nécessaires à la préparation de la boisson sont présents. Sur le torchon blanc se détachent quatre grains de café comme quatre petites taches, ils ressortent par leur couleur. L'artiste a collé en place des taches brunes quatre grains de café, modulant par leur propre épaisseur le relief de la toile. L'intégration de l'objet dans la peinture souligne la dimension précieuse et rare conférée à ces grains. Le petit nombre de grains posés sur la table, quatre, ajoute à leur préciosité et indique la pénurie.

Sur la toile *Nature morte à la lampe à souder*[780] de 1963, Auffray peint quatre objets simples : un paquet de feuilles à rouler, du tabac en vrac, une lampe à souder et une bouteille de vin largement entamée. Le titre du tableau met en évidence cet outil particulier. Auffray fait peut-être le choix de cet objet pour sa forme atypique. Du tabac est collé sur la toile sur la partie du paquet qui se déverse sur la table. À la matière peinte se substitue parfois l'objet représenté dans sa propre matérialité puisque la peintre colle ici du tabac. Du point de vue de l'exécution, cette peinture est une des seules dans toutes ses peintures sur laquelle la peintre s'attarde à rendre les ombres. C'est toute une qualité technique qui est présentée dans *Nature morte à la lampe à souder.* Le jeu de l'ombre est complexifié avec la transparence du verre de la bouteille et de la texture métallique de la lampe à souder dont les nombreux détails sont reproduits.

Ajouter le grain de café ou le tabac à sa représentation est un acte fort pour signifier l'importance du sujet représenté. Ce qui a manqué pendant la guerre est directement collé sur la toile, plusieurs années après la fin du conflit, rappelant les restrictions. En 1958, ces éléments collés sont réapparus dans le quotidien et peuvent trouver leur place sur une toile.

Les objets peints racontent eux aussi la guerre, les moments de vie du quotidien durant le conflit, par exemple par la représentation des lanternes et des lampes à pétrole.

Ces peintures de témoignage de la guerre sont une peinture de parti pris personnel, engagé. Elles ont pour point commun une prédominance de la mort, mais aussi de la souffrance.

La première évocation de la Seconde Guerre mondiale se fait par les figures vertes de 1946, puis par les peintures d'écorchés dans les années

[779] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 277.
[780] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 393.

1950 et enfin par des scènes illustrant clairement cette période en 1965. D'abord des façons évidentes de témoigner de la guerre puis, vingt ans plus tard, une façon plus dissimulée.

D'un point de vue plastique, Auffray fait des choix qui soulignent les émotions qu'elle veut faire ressentir. La couleur (qu'elle soit verte ou rouge, selon les corpus) est une trace des séquelles laissées, mais aussi une expérimentation plastique du travail de nuances et de contrastes. Elle utilise différents éléments plastiques : les griffures dans la matière, l'ajout d'objets.

Il y a derrière ces peintures une expression des peurs ressenties, des sentiments d'inquiétude et surtout le besoin de les exprimer avec force d'où le qualificatif d'expressionnisme qui est parfois utilisé par les critiques dans la presse.

Auffray fait de cet « événement » qui a touché de nombreuses personnes, une transcription personnelle. Dans un courrier daté de 1989, elle résume cette période par le mot « cassure »[781]. Ce temps de la guerre a transformé sa vie.

Auffray figure la guerre au travers des personnages à la fois de militaires et de civils. Il n'est jamais question de combat armé, mais de peur, d'inquiétude, de manque alimentaire et surtout de souffrance.

Auffray est une peintre engagée, par cette peinture autour de la Seconde Guerre mondiale, elle choisit le point de vue des civils. C'est donc assez facilement qu'elle va critiquer les militaires, mais pas seulement.

C. Critiques allégoriques

Auffray est critique, particulièrement en ce qui concerne une triade formée par la religion, la guerre et l'argent. C'est au travers de figures précises qu'elle va dénoncer des actions : le clergé pour la religion (dans toute la hiérarchie religieuse, de la bonne sœur au pape) ; les militaires, principalement les hauts gradés pour la guerre (médailles sur la veste) et enfin les bourgeois pour l'argent (les hommes sont vêtus de costumes et les femmes des bijoux coûteux).

Pour une grande partie de ces figures, Auffray utilise la caricature telle que nous l'avons étudiée plus haut (*Supra*, p. 105), mais aussi l'allégorie. Ainsi Auffray choisit une tradition ancienne de la peinture et de la sculpture avec des figures humaines et leurs attributs ; ces objets qui permettent de les identifier.

Il s'agit pour Auffray de faire passer un message, de témoigner aux spectateurs d'une situation, des attitudes adoptées par des hommes dans ce qu'ils ont parfois de plus sombres lors de circonstances particulières.

Tantôt individuellement, tantôt mêlée, la triade représente trois formes d'autorité sur le peuple.

Son amie Colette Duval reprend sa vision de cette triade : « Elle peignait des gens qu'elle n'aimait pas dans la vie. Faut dire l'argent, la guerre, la religion. Elle n'était pas très religieuse. Il faut dire les

[781] Ar. 214.

choses »[782]. Lors de cette évocation, Colette Duval parait sur la retenue, n'osant pas en dire davantage sur les opinions anticléricales de son amie. Elle reprend aussi ce terme de « Comédie » qui devient ici synonyme d'une forme d'hypocrisie.

Pour accompagner et souligner ses propos peints, Auffray écrit des poèmes aux thématiques communes à la peinture. Son engagement passe par ces peintures et ces écrits.

Auffray va résumer ses idées et sa colère contre la religion, l'armée et l'argent dans trois toiles qui peuvent se lire comme une triade.

1. Une triade caricaturée : la religion, la guerre et l'argent

En 1961, Auffray peint trois tableaux, auxquels elle donne les titres de *L'Église*[783]*, L'Argent*[784] et *La Guerre*[785], Ils sont une forme de synthèse des différentes critiques qu'elle formule à partir de la Seconde Guerre mondiale et jusqu'à la fin de sa vie.

Leurs dimensions sont similaires même si elle en réalise deux en format horizontal (*La Guerre* et *L'Argent*) et un au format vertical (*L'Église*). Il est fort probable que ces toiles aient été peintes pour être vues ensemble, telle une triade. Ces trois toiles résument bien l'idée que se fait la peintre de ces trois entités. Elles sont présentées toutes les trois lors de l'exposition *Rétrospective* de 1962 à la Galerie du Colisée à Paris. Les titres des trois tableaux sont clairs, ils ne permettent pas de doute ou d'ambiguïté et ils offrent l'éclairage et la compréhension des représentations complexes des sujets. Malheureusement pour *La Guerre* et *L'Argen*t, les visuels connus sont de mauvaises qualités ce qui ne permet pas une analyse précise.

Trois toiles remarquées lors de leur exposition

À la suite de l'exposition *Rétrospective* en 1962, la presse fait référence à ces trois toiles *L'Église*, *L'Argent* et *La Guerre*. Dans la revue *Arts,* Raymond Charmet écrit « Ces toiles s'appellent la Guerre, l'Église, l'Argent […]. Elles portent des scènes de la réalité familière, et s'élèvent très naturellement au rythme et au ton de l'épopée. »[786] Avec ce mot « épopée », Charmet convoque l'idée d'une grande fresque qui représente le quotidien à la fois du peuple et de ceux qui le dirigent.

Gérald, la même année, souligne dans son article « Le mois à Paris » l'utilisation de l'allégorie que nous avons relevée : « Elle passe ensuite à l'allégorie sociale (Les juges, la guerre, l'argent), tandis qu'elle brise

[782] FR3 Normandie, 1992, *État Dame*, annexe 48.
[783] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 348.
[784] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 349.
[785] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 350.
[786] Ar. 142, p. 242. Raymond Charmet, « Auffray l'expressionnisme aujourd'hui », *Arts,* n° 885, du 10 octobre au 16 octobre 1962.

les volumes, jouant sur le caractère aigu des profils, frisant souvent la caricature »[787].

Cette triade n'est pas seulement critiquée dans ces trois toiles. Auffray peint et dessine plusieurs fois des figures de la guerre et de l'argent avec les bourgeois. Ces œuvres complètent le propos des trois toiles plus remarquables[788].

Parmi cette triade, l'une est plus particulièrement le sujet de critiques et de caricatures par Auffray : La religion, et au-delà même, les croyances.

a. La critique des croyances

La religion catholique n'est pas seulement évoquée par la toile *L'Église.* Il y a différents degrés de représentation de la religion : par les figures des clercs (dans la peinture et les illustrations), dans les moments de la vie religieuse (la communion, les noces, les enterrements et la messe) et, enfin, directement avec des moments de la vie du Christ (Pietà et Larrons).

L'aspect des croyances est aussi présent avec les évocations du paranormal (au travers des extraterrestres) même si Auffray est beaucoup moins sévère sur cette question.

• Des satires et des caricatures peintes

Deux types de production se plient plus particulièrement à l'exercice de la moquerie des religieux et de la religion : la peinture et l'illustration dans des ouvrages jeunesse.

La peinture des figures religieuses comme préambule

L'Église comme institution est représentée par son clergé. Les hommes et femmes d'Église sont presque toujours peints ou dessinés sous l'angle de la caricature. Différents membres de l'Église sont représentés, ceux du clergé séculier – les évêques et les curés – et du clergé régulier – les moines et les sœurs.

C'est en 1945 avec la toile *Premières communiantes* (ou *La Procession*) que les premières figures religieuses sont peintes[789]. Il s'agit ici d'une représentation d'un moment de vie particulier des jeunes croyants : la communion.

La reproduction qui figure dans notre catalogue n'est pas de très bonne qualité, aussi ne permet-elle pas une analyse fine de l'œuvre, tout du moins dans ses composantes stylistiques. Toutefois, il est aisé de distinguer au centre, dans une grande masse lumineuse, les jeunes communiantes. Autour de ces personnages, une foule d'anonymes grimés les regarde. Les jeunes filles sont toutes similaires hormis pour leurs couleurs de cheveux allant du blond très clair au blond vénitien. Elles portent des robes blanches et des couronnes dans les cheveux.

[787] Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, n° 145, novembre 1962.
[788] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 15 notamment.
[789] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 41.

Leur apparence de similitude est accentuée par la forte lumière qui les éclaire – qui semble émaner d'elles – et qui atténue les traits de chacune. Au-dessus d'elles, la religieuse a les mains jointes, enroulées d'un chapelet. Elle a les yeux clos, elle est en prière. Elle porte un manteau bleu qui évoque l'iconographie de la Vierge au manteau ou Vierge de la miséricorde. Elle semble faire office d'intermédiaire entre les figures des adultes civiles inquiétantes et le groupe de jeunes communiantes innocentes.

Ici il n'y a pas de dénonciation directe de l'acte de la communion, mais plutôt de la place des adultes et des enfants dans cette cérémonie. Auffray cherche à le montrer par le choix des couleurs et par la composition du tableau. La foule autour de ces jeunes filles est étouffante, sombre. La couleur du groupe d'adultes est à l'opposé du groupe de communiantes. Les adultes semblent écrasants, inquiétants. Une percée centrale dans la composition au premier plan permet au spectateur de voir le groupe de jeunes filles. Le spectateur fait partie de ce groupe. Les visages des adultes sont grimés, ce qui ajoute à cet effet. Ils cernent les demoiselles. Ces personnages maquillés ne sont pas sans rappeler ceux du peintre belge James Ensor[790]. Le personnage de droite semble comme grimé d'un maquillage rouge et bleu et porte un chapeau. Faisant dos au spectateur, un homme a le visage rouge.

Derrière la religieuse et les communiantes est peint un attroupement de figures. Certaines portent un chapeau, les couleurs des visages sont rehaussées de bleu, de rouge. Cette foule compacte est une composition fréquente du peintre belge[791], tout comme sa façon de grimer les personnages, de les masquer de couleurs crues, vives. Ils ne sont pas des monstres, mais ont un côté ricanant, inquiétant. Peut-être ne sont-ils pas réels ou bien s'agit-il par leurs visages trop maquillés de leur retirer leur humanité ?

Il émane du tableau une forme de supériorité de l'adulte sur l'enfance à la fois par la composition et les couleurs choisies. Ils sont écrasants. Les communiantes, toutes en virginité par le blanc et la lumière, sont en contraste avec le côté sombre et inquiétant des adultes.

La critique de la religion se pose sur le rôle des parents, grimés, dans ce moment d'innocence des enfants lumineux.

Les enfants sont également représentés dans leur rôle au sein de l'église dans la toile *Curé et enfants de chœur*[792] de 1953. Auffray place la scène dans une architecture religieuse avec un fond qui évoque des vitraux. Au premier plan, deux petits chanteurs, au centre, derrière eux, le prêtre. L'enfant de droite, grands yeux ouverts, chante. Il est paisible. Son camarade est moins épanoui dans son rôle. Son visage est plus crispé, anguleux (mâchoire, coupe de cheveux), moins avenant. Auffray accentue ce côté moins sympathique en lui peignant de grandes oreilles et une bouche ouverte légèrement de travers.

---

[790] Comme dans les tableaux : *L'Intrigue*, 1890, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten ; *La Mort et les masques*, 1897, Liège, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de la ville de Liège *; Ensor aux masques*, 1899, Komaki, Japon, Menard Art Museum.

[791] Par exemple dans les toiles : *L'Intrigue,* 1890, musée royal des Beaux-Arts, Anvers, Belgique ; *L'Entrée du Christ dans Bruxelles*, 1888, Getty Center, Los Angeles, États-Unis.

[792] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 128.

À l'inverse de la toile *Premières communiantes,* le rôle d'enfant de chœur est ici en partie ridiculisé. Auffray oppose deux garçons différents : l'un est moqué et malheureux (à gauche), là où le second est épanoui. Au centre du tableau, le prêtre conduit le chant. Ses mains sont importantes du fait de leur taille et du geste particulier qu'elles font, entre prière et gestion du chœur. Il regarde vers le haut de la toile dans le lointain, suggérant un air inspiré, mais légèrement inquiétant. Les enfants de chœur sont présents dans les rites de la religion catholique pour aider le prêtre lors de célébration. La composition pyramidale accentue cette supériorité du clerc sur les enfants. Auffray choisit un moment de chant où le garçon de gauche paraît à la peine, contraint.

Cette scène fait écho aux enfants de chœur peints par Chaïm Soutine[793]. Surtout pour le petit garçon de gauche, même si la déformation est moindre chez Auffray. Le costume des enfants de chœur (avec le surplis blanc qui contraste avec le col de la soutanelle rouge) est identique dans les deux toiles, même si Auffray ne leur fait pas porter de calotte rouge[794]. Soutine place ses enfants de chœur sur un fond plutôt uni alors qu'Auffray peint un fond chargé aux motifs de vitraux. Le rouge de la soutanelle des enfants se retrouve, dans ce fond. Pour accentuer ce jeu de couleur, elle place un tissu blanc au dernier plan, qui évoque le blanc des surplis des enfants. Les enfants de chœur ne sont pas peints seulement pour eux-mêmes, mais pour, là encore, un moment de vie religieuse.

Les deux toiles, *Premières communiantes* et *Curé et enfants de chœur*, représentent deux moments de vie religieuse mettant en scène des enfants. Auffray se questionne sur la place des enfants avec ses jeunes filles qui semblent étouffer par la faute des adultes et l'enfant de chœur souffrant dans sa tâche.

En 1952, une religieuse est peinte parmi d'autres figures dans la toile *Veillée funèbre*[795]. Le portrait n'est pas du tout flatteur. Le visage est très allongé, la peau fripée. Le nez disproportionné accentue cet effet de longueur. La bouche est pincée, entrante comme si la femme était édentée. Ses yeux sont clos, comme pour la sœur du tableau *Premières communiantes* pour un effet de prière. Ici le personnage est caricaturé, son visage déformé. Le vêtement religieux, avec la coiffe qui lui cache tout le front, ne fait qu'augmenter cet effet caricatural. La religieuse est engoncée dans son habit noir. Le corps du défunt ou de la défunte n'est pas visible, mais la sœur est en prière à ses côtés. Les trois autres personnages, au second plan, ne semblent que peu concernés par la situation. La sœur est la seule vue de face, sans distorsion du corps. Les deux hommes et la femme, derrière elle, regardent le spectateur ou jettent un œil suspect autour d'eux. Ils passent dans cette veillée funèbre, le manque de respect se ressent.

Avec cette toile, la caricature des personnages religieux apparaît dans un moment particulier qu'est la mort et le rassemblement des

[793] Par exemple : *Enfant de chœur*, entre 1927 et 1928, musée de l'Orangerie, Paris. RF 1963 96 ou *Le Grand enfant de chœur*, 1925, Centre Pompidou, Paris, AM 1995-207 (en dépôt au musée des Beaux-Arts de Chartres).
[794] Personnage que nous retrouvons dans la toile de Gustave Courbet, *Enterrement à Ornans,* déjà étudiée (*Supra*, p. 90).
[795] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 120.

hommes autour du défunt. Pourtant, la sœur est, dans cette scène, la seule qui est concernée par le mort malgré l'aspect caricatural donné à son personnage par Auffray.

La dernière toile qui caricature la religion est le tableau de la triade de 1961 : *L'Église*.

Une forme de synthèse avec la toile *L'Église*

Dans le tableau *L'Église*, ce qu'Auffray montre de cette institution est tout un ensemble codifié de personnes, une hiérarchie, et une forme de mascarade qu'elle dénonce. La composition va dans ce sens : le pape, figure centrale moquée, en haut de la pyramide, entraine plusieurs clercs placés en un rang inférieur qui le soutiennent, l'élèvent au-dessus d'eux et le suivent.

Au centre, au-dessus des autres clercs, le pape (il porte la mitre, l'étole papale et une soutane). Le saint homme est assis sur sa cathèdre, derrière lui sont placés deux flabellums. Auffray fait des choix plastiques qui mettent en avant la figure du pape. Les couleurs sont marquées, presque pures. La couleur blanche des vêtements le met dans la lumière. Auffray utilise la caricature pour donner sa vision du pape : la mitre est disproportionnée par rapport à sa tête. Le costume est trop large. Son visage est fermé, très anguleux et triangulaire par sa forme comme accentuée par son nez. Elle cherche à rendre ridicule la figure du pape, à montrer, avec les accessoires et vêtements, que la fonction est trop grande pour lui, qu'elle l'étouffe.

La composition est chargée dans sa partie inférieure avec tout un ensemble de personnages. Ce choix de composition pyramidale inscrit le pape tout en haut. La hiérarchie des clercs est ainsi accentuée : en haut le pape, puis à ses pieds : une religieuse voilée de noir, un cardinal à la soutane et calotte rouge, un moine avec sa tonsure… tous ont le visage grave. Le cardinal regarde vers le ciel, donc vers Dieu, comme s'il le prenait à partie dans cette scène de procession.

La précision accordée au décor (une église ou une cathédrale), aux vêtements liturgiques et à l'aspect ritualisé, dans l'action de l'événement, indique combien la peintre porte attention aux gens et aux objets qu'elle représente, afin de diffuser un message clair.

Un poème pour compléter le propos

Auffray écrit dans le poème *Confection*[796] quelques vers que nous avons jugé bon de confronter à la toile *L'Église* (Ill. 45) :

[796] Ar. 28.

[…]
L'encensoir
est usé
et répand
peu d'odeur.
Courtisans
sans pudeurs
les perchoirs
sont variés
pour :
l'invocation
de confection
a Dieu,
aux ministres,
rois, présidents
dictateurs, conquérants
princes des églises
ou tribuns :

Baisemains. *(sic)*



Illustration 45 : Marie-Thérèse Auffray, *L'Église,* 1961, Vol. 2, cat. rais, Fig. P. 348.
© droits réservés

Le tableau reprend bien cette image des courtisans placés sous le Pape (Ill. 45). Lui en hauteur comme sur un perchoir. En peignant les plumes des flabellums en blanc, couleur de la mitre du pape, celles-ci semblent le doter de cornes aux allures animales, si ce n'est démoniaques, référence au bouc symbole de Satan.

Les peintures présentant des cérémonies où interviennent des figures religieuses vont toutes dans le même sens. Dans la peinture d'Auffray, les personnes à la noce sont tristes, s'ennuient ; les sourires sont pour les enterrements. Les figures religieuses ne sont pas épargnées (Auffray va également peindre un curé sur une petite toile de 1964[797]. L'homme est représenté en très gros plan, son nez proéminent est mis en avant). L'aspect caricatural des portraits est significatif.

Auffray n'utilise pas seulement la peinture pour exprimer sa critique de la religion catholique. Pour ces dessins et illustrations, elle n'emploie pas de figures allégoriques, mais raille directement les religieux.

- Dessiner avec humour les religieux

L'illustration des fabliaux du Moyen-Âge

Auffray, dans ses travaux d'illustrations pour des fabliaux du Moyen-Âge, dessine des figures religieuses. Les fabliaux sont de courts textes qui ont un sens satirique ou moral. Les dessins imaginés par Auffray vont aussi dans le sens de la satire et se veulent drôles, le clergé y est légèrement moqué. Les illustrations ne sont pas aussi sombres que les peintures : le public ciblé est constitué d'enfants.

[797] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 399.

Auffray illustre, en 1945, *Le Curé qui mangea des mûres*[798]. Le curé correspond à l'imaginaire commun, reposant sur des indices facilement perceptibles : il porte une soutane sombre, le crâne partiellement dégarni avec des cheveux frisottants. Il est également doté d'un chapelet qu'il porte à son bras. Il est ventripotent, son visage montre de bonnes joues et un nez bien rond. Dans l'histoire, il tombe dans les mûriers, la situation illustrée porte sur le comique de l'affaire.

Dans les *Fabliaux du Moyen-Âge* publié en 1946 dans la fable : *Le dit des perdrix*[799], le curé est représenté rondouillard. De profil il présente un petit nez, des cheveux mi-longs et un chapeau quadrangulaire surmonté d'un pompon, une barrette, caractéristique des curés de paroisse. Dans cette fable, le curé est pris pour un idiot. Il est berné par la dame de l'histoire. Son physique renforce le sentiment de comique né de l'absurdité de la scène. Auffray reprend les clichés sur les religieux. La moquerie s'est imposée en lien avec le texte pour certaines fables et Auffray utilise bien les traits du caricatural dans ces illustrations.

À l'inverse de ses travaux d'illustration qui correspondent à un texte précis, un dessin isolé, qui ne correspond pas à une commande, se moque ouvertement des hommes d'Église.

Un dessin humoristique

Dans un dessin à l'encre sans titre[800], Auffray représente un prêtre, accompagné d'une jeune femme aux seins nus, assise sur ses genoux. Il la tient dans ses bras. La jeune femme dénudée se laisse caresser par le prêtre tout en lisant la Bible. Son soutien-gorge est au sol. Elle est simplement vêtue d'un panty et de chaussures à talon.

Plusieurs détails indiquent la satire. La scène du couple interdit ferait déjà sourire ou frémir, mais Auffray décide de représenter une famille, un couple et trois enfants en train de surprendre la scène. Le prêtre se retourne vers eux. La mère porte un chapelet autour de son cou, symbole de sa foi. Les parents ne semblent pas alarmés par la situation, l'ont-t-ils bien vue ? Seule une des petites filles est interloquée. Auffray place la famille à l'arrière-plan pour souligner le mensonge, les choses cachées aux paroissiens.

Tout est ici réuni par Auffray pour tirer parti de la situation. Elle cherche à faire passer l'idée que tout homme, même d'Église, soit vit dans le péché et enfreint des règles (en se cachant des paroissiens), soit est soumis à l'instinct sexuel et n'en est pas moins un homme.

C'est donc tout un ensemble : peintures, illustrations et dessin qui sont support à dénoncer et railler, avec plus ou moins de véhémence, la religion et les croyances. Elle les confronte avec leurs faiblesses et elle les souligne. Elle les ridiculise ouvertement. Pourtant deux aquarelles expriment des sentiments différents.

Ces personnages forment un ensemble plus pittoresque que cinglant. L'aspect caricatural est complètement absent des aquarelles. Le sens de

[798] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 145.
[799] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 146, p. 2 à 6 de l'ouvrage.
[800] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 19.

l'œuvre n'est pas le même. Par ce changement de réalisation caricatural / non caricatural, ces œuvres aboutissent à deux statuts différents. Les peintures dénoncent, expriment un désaccord alors que les aquarelles sont davantage une retranscription de moments vécus plus paisibles.

Que ce soit dans sa peinture ou dans ses dessins, Auffray montre le plus souvent une image des religieux peu glorieuse[801]. Elle les représente de façon caricaturale, cherche à dénoncer ce qui est, pour elle, leur vrai visage : celui d'êtres fermés, dominateurs et menteurs. Elle cherche à se faire comprendre de tous, levant le doute, s'il y en a un, sur chaque personnage : les indices dans les vêtements et les accessoires sont présents pour bien les qualifier (croix, vêtements cléricaux…), les sourires sont absents, et les regards sombres. Ces choix d'Auffray sont une expression de ce qu'elle pense des religieux, c'est tout son propre regard sur la religion qu'elle peint. Nous ne savons pas pourquoi Auffray était anticléricale. Est-ce lié à l'impact de la religion sur le libre arbitre, la liberté de pensée de chacun ? Est-ce lié à son orientation sexuelle ? S'est-elle sentie opprimée ? Probablement un peu toutes ces hypothèses, puisque nous savons combien la liberté est importante pour Auffray.

La critique de la religion n'est d'ailleurs pas seulement peinte, mais aussi écrite.

- Des écrits contre la religion catholique

En 1964, Auffray critique un texte, publié en 1961, du prêtre Jean Daniélou (1905-1974)[802] : *Scandaleuse vérité*[803].

Le but ici n'est pas d'énumérer toutes les critiques du texte[804], mais de relever les passages qui indiquent combien la peintre condamne la religion. Ses observations sont notées par chapitre (qui correspondent au chapitre du livre de Daniélou) ; l'écriture d'Auffray n'est pas toujours lisible, ses propos sont parfois confus, les phrases incomplètement construites, il est donc nécessaire de ne pas sur analyser certains propos. Deux thématiques ressortent : la critique de la figure de Dieu et de celle des catholiques, et la critique du religieux passéiste.

Par exemple, pour la critique de la figure de Dieu et de celle des catholiques, nous pouvons souligner ces propos :

> « Chapitre III : […] Dieu n'est qu'un mythe a l'usage des humains trop faible d'esprit qui ne peuvent reconnaître avec

[801] L'étude du catalogue raisonné révèle deux aquarelles, *La Procession* et *Prière,* dont le sujet est religieux mais ne présente pas l'aspect caricatural des autre œuvres évoquées. La première est une scène pittoresque de procession, la seconde représente une femme âgée priant dans une église.

[802] Jean Daniélou (1905-1974) est d'abord Jésuite (à partir de 1929). Il est promu cardinal en 1969 et élu membre de l'Académie française en 1972. Il est également historien des origines chrétiennes, spécialiste des Pères de l'Église et théologien.

[803] Jean Daniélou, *Scandaleuse vérité*, Paris, Fayard, 1961.

[804] Ar. 17.

> loyauté les esprits lucides et supérieurs a ceux qui n'ont d'autre tache que de glorifier Dieu […]. » *(sic)* [805]

Au chapitre 5 de son écrit, Auffray ajoute :

> « Pour les gens d'Église Dieu n'est jamais responsables ses vues sont impénétrables et vous devez tout pardonner : malheur, souffrances, guerre – injustice sociale- tout est sacré - et bien non je préfère regarder les tares en face et rejeter les fautes et les biens faits sur les humains les pauvres humains si [illisible] par un Dieu terrible et inutile … » [806] *(sic)*

En ce qui concerne la critique du religieux passéiste, Auffray précise au chapitre 6 :

> « Le retour à l'obscurantisme n'est plus possible, le regret de l'Église : distribuer le savoir aux masses jadis crédules, aveugles, suantes, naïves, ~~crédules~~, terrorisées ne correspond plus a notre époque. […] » et plus loin, « J'espère que le progrès ne s'arretera jamais. J'ai foi dans l'être humain et de la somme de ses recherches, il n'y a là rien de surnaturel »[807]. *(sic)*

Nous voyons là, comment Auffray conserve une amertume et une colère en partie liées aux désastres de la guerre et à l'incompréhension de ce qui a frappé l'humanité.

À cet écrit s'ajoute une remarque, annotée de la main d'Auffray, au bas d'un article du journal *Ouest-France* du 23 février 1990, découpé et annoté des mots « Le retour de l'Inquisition ». Par cette annotation, elle transforme le sens de la photographie et manifeste son opinion sur le clergé alors que l'article traite simplement d'un agrandissement des abbayes et de l'ouverture de nouveaux chantiers par des moines. La photographie des moines suffit à horripiler Auffray.

Jusqu'à ses derniers jours, elle aura critiqué la religion, puisque le papier date de quelques mois avant sa mort.

---

[805] Ar. 17.

[806] Ar. 17. Et aussi chapitre 5 : « […] Après la lecture de ce chapitre je pense que Dieu n'est qu'un imbécile orgueilleux il s'imagine être porté par Dieu pour démontrer la supériorité d'une paysanne arriérée sur l'évidence des explications scientifiques […] Le mythe et chapitre XI « Les catholiques de religion ne sont qu'un petit passage de 2.000 ans environ mettons 1000 ans de plus de religion juive dont ils découlent ! et puis … Ceux-ci ont conçu un organisme dirigé par Dieu ! un mythe ajouté aux autres mythes antérieurs ces religions n'ont rien apporté de positif. » *(sic)*

[807] Ar. 17, mais aussi « La première invention mécanique a apporté plus de secours et de soulagement aux gens qui travaillent que des siècles de discours religieux ou philosophiques malgré toutes les inventions qu'ils nomment avec dédain du "matérialisme" il y a des gens heureux de se souvenir des bienfaits scientifiques, aussi bien dans le domaine du travail que de la santé. » *(sic)* ; chapitre IX : « L'Église était devenue pompeuse abstraite, isolée, dure pour les "gens de rien". Attardée féodalement et trop attachée a ceux qui alimentent la mangeoire. Remarque sur le beau et le sacré ; chapitre IV « […] Le Beau n'est pas obligatoirement le sacré. Le sacré nous à édifié des œuvres horribles genre Lisieux ou basilique de Montmartre, j'oubliais Lourdes ! ... » *(sic)*

Enfin quelques vers des poèmes *Prière*[808] et *Bigote*[809] méritent d'être mentionnés. Nous retrouvons, dans ces deux écrits, les thèmes précédemment évoqués.

Dans *Prière*, elle s'adresse directement à Dieu et elle le blâme de ne pas être proche des hommes :

[…] Dieu si haut dans le
Ciel
Du haut de ta grandeur
Consens a descendre
Parmi tes chiens galeux
Tu verras les meilleurs
Les humbles, les battus,
Les naïfs, les tordus
Du malheur.
Tes légionnaires
Que tu préfères
Écrasés, piétinés,
Par ceux de la Jactance,
De ci grande importance,
Qui mènent le jeu
Seulement pour eux.
Les biens mis,
Les biens polis,
Les biens remplis,
Qui
Pour l'ordre universel,
Par ordre du ciel
Qui
Nous font l'enfer
Sur la terre. *(sic)*

Un poème fait un lien direct avec une peinture, puisqu'ils portent presque les mêmes titres : *Bigote* et *La Bigote* (Ill. 46).

Bigote :

Trotte
Redingote
Trotte
Bigote
Familier
Pilier
Des grises
Églises.



Illustration 46 : Marie-Thérèse Auffray, *La Bigote,* 1952, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 121. © droits réservés

Nous voyons bien aussi dans cet écrit et dans la peinture ce qu'est la notion de « type » déjà vue chez Balzac, avec les traits caractéristiques (*Supra*, p. 121) : une petite femme aux vêtements sombres, la fréquentation d'un lieu gris... Auffray met la dévote en action dans son poème alors que la peinture la présente davantage fixe,

[808] Ar. 28, p. 83.
[809] Ar. 28, p. 84.

assise. Pourtant l'aspect moqueur du texte se ressent dans la peinture et ce portrait de femme loin d'être flatteur.

La religion catholique n'est pas la seule croyance qui nourrit l'œuvre d'Auffray. Le surnaturel et le paranormal y ont aussi leur place. Elle semble leur donner plus de crédit qu'à la religion. Pour leur représentation, elle quitte le caricatural pour des dessins et des peintures au style plus proche de l'imaginaire courant. Le surnaturel et le paranormal la questionnent plus et elle s'interroge même sur l'existence d'extraterrestres qu'elle dit avoir vus.

- Une autre forme de croyance

Auffray s'intéresse à deux autres formes de croyances, différentes de la religion catholique : le surnaturel et le paranormal. Il est difficile de savoir si ces évocations du surnaturel sont des choses en lesquelles la peintre croyait ou plutôt des choses dont elle se moque. La première hypothèse semble toutefois la plus plausible au regard du ton employé dans les écrits et de l'aspect non caricatural de ces peintures.

Une des évocations du paranormal est représentée dans la toile intitulée *Spiritisme* de 1946[810].

Ce tableau représente un dispositif de séance de table, où le but est de mettre en relation les morts et les vivants. Deux personnages sont assis autour de la table.

Le personnage de droite est le plus grand, c'est une femme au visage grimé d'une bouche rouge dont le maquillage déborde largement les contours des lèvres. Ses yeux sont excessivement cernés de noir. Elle ressemble à un fantôme morbide. Le personnage de gauche est aussi une femme, plus jeune que la première. À l'inverse du premier personnage, elle n'est pas maquillée et porte un vêtement blanc et gris-bleu. Elle a le visage fermé et elle est très concentrée sur la table. La femme plus âgée la regarde du coin de l'œil. Les doigts d'une de leurs mains se touchent très légèrement. Les silhouettes sont fines, aiguës avec une ossature fine, fragile. Transcrivent-elles les carences de la guerre ? Cela permettrait de bien contextualiser la toile (la date de réalisation le confirme). Toute forme de rondeur qui pourrait apporter de la douceur est oubliée. Les chaises sont rehaussées de pointes, ce qui donne une sensation d'inconfort. Même la table qui, lors de ces séances, est une forme de guéridon rond est ici anguleuse en triangle. Tout ici est choisi pour être piquant, pointu, ce qui confère un sentiment d'inconfort et d'inquiétude latente à cette toile.

La scène est placée dans un angle de pièce au mur gris où seul un tissu sombre est accroché tel un spectre noir. La signification de ce tissu marque une présence : celle des morts. Auffray accentue cette idée de la mort avec le sol. Elle peint un carrelage jouant sur les lignes noires et les dalles rouges dont une partie est particulièrement vive. Ce sol rouge ressemble à une mare de sang qui évoque la perte d'êtres plus ou moins chers avec qui la jeune fille blonde cherche à entrer en contact. La femme, vêtue de noir, pourrait être elle-même une personnification de la mort pour apparaitre à la fois inquiétante et morbide.

[810] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 68.

Cette jeune fille pourrait être la peintre. À cette date, Auffray a 34 ans et elle a perdu toute sa famille : son père en 1917 durant la Première Guerre mondiale, son frère en 1932 dans un accident et sa mère dix ans plus tard durant la Seconde Guerre (les causes n'en sont pas connues).

Le visage de la femme en noir évoque les figures masquées qu'a peintes l'artiste belge James Ensor, évoqué précédemment. Nous retrouvons chez les deux artistes le côté crayeux, excessivement blanc de certaines peaux ainsi que le travail de la matière. L'aspect macabre de la peinture d'Ensor est souvent évoqué, le critique d'art Paul Haesaerts parle même « d'une odeur de morgue »[811]. La figure de la femme en noir se rapproche d'une figure de la mort.

Le noir et le rouge, les figures maigres et tristes, les formes anguleuses, fines, sont des choix qui convergent pour susciter un sentiment macabre. Sous les pieds des deux figures, le rouge convoque les morts par l'illusion du sang.

Les extraterrestres : 1969, année de la conquête spatiale

Dans les échanges avec la famille Vlaminck, au travers des courriers et une *Gazette d'Échauffour*[812], la peintre aborde la question des soucoupes volantes.

En 1952, Auffray écrit une lettre à la famille Vlaminck où elle relate une étrange rencontre[813]. Les termes d'« extraterrestre », de « soucoupe volante » et de « martien » sont utilisés par la peintre. Auffray esquisse même quelques petits dessins pour illustrer sa « vision » et le contexte de l'apparition (la pluie, la nuit…). Difficile de savoir si Auffray s'amuse et imagine ou si elle est persuadée. Les propos de la peintre sont illustrés de dessins en rapport avec son texte. Cet intérêt pour les soucoupes volantes, phénomène qu'elle dit avoir vu un soir dans la campagne normande autour de Gacé (la commune de Gacé se trouve entre la résidence des Vlaminck et celle de Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou), apparaît dans deux courriers de la famille Vlaminck à Auffray et dans un brouillon de Marie-Thérèse Auffray adressé aux Vlaminck[814]. Le brouillon de cette lettre, daté du 9 juillet 1952 sur ce thème, compte cinq pages[815]. Il est précis sur l'arrivée et la description du phénomène.

Dans sa critique à propos du livre de Jean Daniélou en 1964, le surnaturel est évoqué : « Le surnaturel est bon pour les enfants, lorsque le surnaturel est dépassé par un autre surnaturel ainsi les religions se suivent et s'enfoncent l'une par l'autre et ainsi va des découvertes aux

---

[811] Paul Haesaerts, *James Ensor*, Bruxelles, Elsevier, 1957.

[812] *Gazette d'Échauffour* : *Bulletin pétulant* de 1953. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60 et courrier du 27 septembre 1954 ; 27 octobre 1954 (lettres envoyées par Maurice de Vlaminck) et brouillon de Marie-Thérèse Auffray du 9 juillet 1952 (Ar. 249, Ar. 251 et Ar. 271).

[813] Lettre avec quelques petits dessins de Marie-Thérèse à la famille Vlaminck du 9 juillet 1952 (Ar. 271) et lettre de la famille Vlaminck à Marie-Thérèse Auffray du 27 octobre 1954 (Ar. 251).

[814] Lettres envoyées par la famille Vlaminck : 27 septembre 1954 (Ar. 249), 27 octobre 1954 (Ar. 251) et brouillon de Marie-Thérèse Auffray du 9 juillet 1952 (Ar. 271).

[815] Ar. 271.

réalisations »[816]. Auffray rassemble religion catholique et surnaturel à une même croyance, même si elle est moins critique avec les aspects surnaturels.

L'échange de correspondance avec la famille Vlaminck montre cette curiosité pour les phénomènes paranormaux (soucoupes et extraterrestres), mais cet intérêt est accentué par plusieurs actualités de 1969, date d'exécution de la toile *Cas spacial*[817].

Le fond du tableau est une représentation de l'espace tel que l'imagine la peintre : des nuances de bleus, des taches blanches qui évoquent des étoiles, des constellations, un vert lumineux et en bas à droite, une planète. Sur ce fond très travaillé sont représentés des éléments en relation avec l'espace, le cosmos, tout droit sortis de son imaginaire. Deux personnages conduisent un engin qui prête à sourire. Il s'agit d'un tapis volant qui se dirige à l'aide d'un volant d'automobile. Ils sont abrités par un large parapluie noir surmonté d'une antenne râteau. La peintre ajoute au milieu de l'univers des comètes et des étoiles ainsi que deux personnages sur un tapis volant. L'un est un être humain, l'autre un personnage hybride qui peut évoquer un extraterrestre.

Cette année 1969 est une date majeure de la conquête spatiale puisqu'elle voit des astronautes américains marcher pour la première fois sur la lune. C'est également à cette date que la NASA annonce vouloir installer une station spatiale en orbite. La même année, l'Union soviétique construit la première navette spatiale pour atteindre l'espace et en revenir. Tous ces faits ont été largement relayés dans les journaux de la presse écrite, radiophonique et télévisée.

L'inspiration pour ce tableau vient de cette actualité et des images véhiculées. Les fusées, les satellites et les machines volantes non identifiées sont dans beaucoup de documents de l'époque. Cela montre l'intérêt que la peintre accorde au sujet paranormal et fait entendre qu'elle adhère à l'idée de l'existence d'une vie extraterrestre. Auffray mêle faits réels et inventions imaginaires dans ses réalisations[818].

Ce sujet est donc présent dans la presse en 1969. Auffray s'y intéresse dès 1952 (à l'inverse de la conquête spatiale de 1969, rien dans la presse de 1952 dans l'Orne n'évoque des extraterrestres[819]). Ce phénomène souligne aussi comment l'actualité l'influence et comment elle devient un sujet pour sa peinture. Il y a chez Auffray le besoin de représenter des faits d'actualité, d'en donner sa vision peinte.

Auffray adhère même à l'Association française d'astronomie, observatoire de Saint-Aubin-de-Courteraie dans l'Orne en 1966 et à une autre date non précisée[820].

Cette toile *Cas spacial* est évoquée dans un courrier à un destinataire inconnu le 12 février 1969 : « […] Et puis après j'ai une grande toile

[816] Ar. 17 (Chap. IX).
[817] Auffray orthographie bien la toile ainsi : *Cas spacial*. Erreur d'orthographe ou jeu de mot (spécial / spatial) difficile de le savoir. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 426.
[818] Voir aussi des petits dessins : Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 40 et et Fig. A. 49
[819] Il existe en avril 1952 un projet américain *Blue book* (recueil de témoins qui pensent avoir vu des ovnis) mais nous n'en n'avons pas trouvé trace dans la presse française à cette date.
[820] Ar. 291.

pour le Salon des Indépendants de 1969 – gaie tendre de couleurs, humoristique intitulée "Cas Spacial" agréable à regarder »[821]. *(sic)*

L'adjectif « agréable » est à associer aux couleurs plus pastel, plus diluées que celles habituellement utilisées. Le sujet entre actualité et imaginaire personnel le rend « agréable ». Le côté « humoristique » de l'œuvre provient des petits personnages.

Notre analyse met en avant une représentation caricaturale plus dure et sévère de la religion catholique alors que les croyances autour des esprits ou des extra-terrestres est davantage abordé avec humour. La première représentation cherche à dénoncer, là où la seconde entend faire sourire.

Dans les critiques allégoriques, la seconde thématique de la triade la plus représentée est la guerre, figurée par les militaires.

b. La guerre et les militaires

Auffray, à travers différents tableaux, des dessins et des écrits dénonce le rôle de l'armée et de la guerre. Auffray choisit des figures allégoriques pour représenter les militaires avant de développer son propos final dans la toile *La Guerre*. Ces figures apportent une dimension plus concrète pour le spectateur. Pour rendre son propos encore plus lisible, elle ajoute à ses allégories la caricature. Cette critique sociale est rare, surtout de la part d'une femme peintre.

- #### Les tableaux et les dessins à charge

Plusieurs types de figures relatives à l'ordre et à l'armée sont peints par Marie-Thérèse Auffray. Les médaillés sont présents sur des tableaux comme *Les Juges*. Les forces de l'ordre sont aussi représentées avec *Le Brigadier*[822] en 1948 et *L'Homme au képi*[823] autour des années 1960. Ces portraits sont typiques des figures caricaturées. Leur fonction est ici aussi mise en évidence par leurs accessoires : les médailles et les couvre-chefs.

La figure militaire en uniforme peinte la plus marquante de l'aversion d'Auffray pour les hommes de l'armée et ce qu'ils représentent, se trouve sur le tableau *Para*[824] en 1958. La peinture montre un travail plus précis. Ce parachutiste est à lier avec la crise de 1958 comme l'indique sa date d'exécution. Il renvoie à la guerre d'Algérie et, vraisemblablement plus précisément à la période de mai 1958 où une manifestation à Alger tourne à l'insurrection. Le soldat, représenté de profil, a les traits accentués : le nez est de grande dimension, tout comme l'oreille. Son menton est en avant et les yeux cernés sont tombants. Le portrait prête à sourire, le sarcasme se ressent. Le choix de la représentation de profil, avec le nez et le menton imposant, accentue cet effet. Au dos, sur le châssis, est inscrite cet adage : « Pour une dent toute la gueule ». Le sens de cette phrase peut

[821] Ar. 133.
[822] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 91.
[823] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 331.
[824] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 263.

correspondre à : « Pour un œil les deux yeux, pour une dent toute la gueule », aujourd'hui plus communément utilisée sous la forme : « œil pour œil, dent pour dent », une variante de la loi du talion en plus féroce. Nos recherches n'ont pas permis d'établir de liens précis entre cette devise et le milieu militaire de la guerre d'Algérie.

C'est également au travers de deux dessins qu'Auffray dénonce les actions des militaires et leurs pouvoirs.

Deux dessins autour de conflits armés

Nous ne connaissons pas le but de ces deux dessins. Avec ces travaux, elle quitte la représentation d'une unique figure peinte pour développer son propos autour de scènes à la composition chargée et parfois complexe à analyser.

Sur le premier dessin Auffray inscrit une date, 1958, au centre, pour permettre de comprendre le conflit représenté[825]. La composition mêle plusieurs conflits, puisqu'un des chars porte l'inscription « Suez » (Crise en 1956).

Le déclencheur du conflit de 1958 est l'ultimatum du chef de l'État soviétique, Khrouchtchev, lancé aux Alliés en novembre 1958 et dans lequel il dénonce l'ordre international instauré depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il leur demande de se retirer de Berlin, ce qui conduira à la construction du mur de Berlin en août 1961.

1958 est aussi l'année de la première session du parlement européen et de l'enlisement de la guerre d'Algérie (coup d'État du 13 mai 1958).

Le dessin est donc difficile à analyser sur le fait historique choisi par Auffray. Ce qui est certain, c'est la place négative qu'elle accorde à chacun, le rôle qu'elle leur octroie, avec une forme de pérennité dans le temps puisqu'elle dessine à la fois des personnages de la Seconde Guerre mondiale, de la crise du canal de Suez, des difficultés de l'année 1958 et du bonnet phrygien symbole de la Révolution. Elle fait une synthèse de plusieurs conflits armés. Pour identifier ces personnages, Auffray leur attribue des symboles ou des objets : une croix de Lorraine pour le personnage en bas et un aigle noir pour celui installé en haut, symbole du troisième Reich. Sur le casque de ce dernier est dessinée une croix gammée.

Les engins militaires ont des yeux et des bouches, ce qui rend les machines de guerre humaines, derrière ces monstres de métal, ce sont les hommes qui sont représentés au travers de ces machines anthropomorphes. Une note positive ou de paix est apportée en bas du dessin : un couple qui s'embrasse et se tient dans ses bras. La place de ce couple se rapproche d'une phrase d'Auffray dite à un journaliste : « Je n'ai en plus jamais su cacher mes sentiments. Ce qui m'intéresse plus, c'est d'être dans une relation d'amour avec les autres »[826]. Selon nous, cet état d'esprit explique la représentation du jeune couple.

[825] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. A. 13.
[826] Annexe 36, *Ouest-France*, « Un peintre hors du commun », 18 octobre 1989.

Auffray place au centre, de son second dessin, une balance[827]. Quand elle est à l'équilibre, elle est le symbole de l'harmonie, de la pesée du bien et du mal. Auffray dénonce ici l'action des militaires, des armées sur la justice et donc l'absence d'une justice libre. Ce sont eux qui gouvernent les hommes et la justice. Une hiérarchie est induite avec cette balance déséquilibrée.

Pour Auffray, ces figures religieuses et militaires font plier la justice, grâce à une présence démoniaque, négative, des créatures maléfiques qui soutiennent et attisent les actions. L'armée est clairement indiquée comme celle qui régente, qui dirige.

- La toile *La Guerre*

La toile *La Guerre*[828] présente une composition en pyramide dont la base est construite par deux militaires. Sur celui de gauche, de nombreuses médailles sont visibles. Au-dessus d'eux, nous distinguons des armes, des fusées (ou des obus), des architectures. Sur cette pyramide, presque à son sommet, est placée une femme, nue, qui semble enfanter des nouveau-nés qui chutent.

Seule la pyramide avec les militaires et les armes relient cette composition au titre du tableau. La construction humaine se détache sur un fond rouge, très vibrant. Cette couleur peut à la fois être le sang, mais il peut aussi évoquer les incendies qui accompagnent les conflits. Auffray semble ici mêler civils et militaires.

En 1989, Auffray revient sur ce qui motive ses peintures : « J'ai un regard dur sur ceux qui programment les guerres, sur la bêtise »[829].

L'absence d'une reproduction de qualité ne nous permet malheureusement pas de faire des rapprochements avec d'autres Goya et la série de gravure *Les Désastres de la guerre* ou bien Picasso et la toile *Guernica*.

Ce sujet de la guerre est dénoncé d'une autre façon dans deux poèmes : *La Marche* et *Si j'étais un Général*[830]. Avec ses écrits, Auffray se situe dans la même idée de dénonciation que sa peinture. Elle utilise la poésie pour raconter aussi la guerre. Ce type d'écrit lui permet avec beaucoup de concision de transcrire ses idées et ses émotions.

Son parcours dans la Résistance française, les souvenirs liés au conflit, indiquent une vraie animosité contre l'armée, mais plus particulièrement contre les hauts gradés. Le petit soldat n'est pas dessiné ou décrit mais ce sont les plus médaillés, les généraux qui sont ciblés. Auffray fait la distinction entre les différents corps. Elle présente une empathie pour « les soldats […] fauchés en pleine vie. »[831]

Auffray fait preuve d'une écriture engagée. Elle connaît les éléments de versification, joue avec les rimes et les rythmes.

[827] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 12.
[828] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 350.
[829] Annexe 36, « Marie-Thérèse Auffray à la Halle au Blé. Un peintre hors du commun… », 1989. Journal non identifié.
[830] Ar. 28, les poèmes ne sont pas datés.
[831] *Ibidem.*

Le poème *La Marche* reprend rythmiquement une cadence martiale avec les syllabes de type 1-2-3 ; 1-2-3, 1-2, 1-2-3, ponctuée par les mots :

> sans tambours
> sans trompettes
> soldats
> crèvera. *(sic)*

Dans le second poème *Si j'étais un Général*, Auffray endosse l'uniforme pour parler des actions d'un général sur la vie, entre autres, des simples soldats.

La vision des militaires est virulente. L'utilisation de mots fait écho à sa peinture. Elle évoque à la fois la présence de la mort avec « les yeux vidés couverts de mouches », mais elle utilise aussi des mots liés à la guerre, à la bataille menée : « épée », « ennemis », « anéantis », « victorieuse », « haine » et « charnier ». Elle critique les actions à la suite de ces morts : les dépôts de gerbe, les arcs triomphants et surtout l'homme « satisfait, d'un travail si parfait ». Par ces derniers mots, Auffray souligne que ces actes de guerres, ces morts, autant civiles que militaires, ne sont qu'un « travail » pour ce général. Toute forme de compassion, d'humanité est absente du poème et est donc refusée au personnage du général.

- Le lien guerre et argent

Si Auffray critique les militaires, leurs actions ne sont possibles, pour elle, que grâce à l'argent.

Auffray traduit par un dessin le lien qu'elle établit entre l'argent et la guerre : *L'Or aux militaires c'est la guerre*[832]. Elle affirme allégoriquement que l'argent donné par l'État à l'armée n'engendre que la guerre.

Pour cela, Auffray utilise le bonnet phrygien posé cette fois sur la tête d'une femme : Marianne. Cette Marianne, symbole de la République, tricote une cotte de mailles pour un crâne. Le fil utilisé provient du détricotage d'un obus. Au-dessus du dessin, la phrase « L'or aux militaires c'est la guerre » est inscrite en lettres capitales pour bien préciser le sens du dessin.

Toute une symbolique est là en quelques lignes dessinées et écrites. En donnant de l'argent à l'armée, la République engendre la guerre et donc la mort.

Le tableau *L'Argent* permet de mieux se représenter quelles sont les figures associées à ce thème.

c. L'argent et les bourgeois

Lors de l'analyse des tableaux caricaturaux, nous avons vu comment les bourgeois sont moqués par Auffray (*Supra*, p. 121). Dans le tableau *L'Argen*t, Auffray reprend des figures des deux autres toiles :

[832] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 17.

les religieux et les militaires. Auffray complète le duo avec des figures de la bourgeoisie et des gouvernants. Ce n'est pas une unique figure allégorique, mais plusieurs qui personnifient l'argent.

Malheureusement, le visuel de cette toile est de si mauvaise qualité qu'il ne permet pas de l'étudier avec précision. Toutefois, il existe un dessin à l'encre, *La Très haute compétence*[833], qui reprend la composition du tableau et permet de mieux cerner quelques détails. Le dessin est peut-être une étude aboutie de la toile.

L'analyse du dessin permet de voir qu'Auffray reprend les allégories de la triade pour l'illustration de cette « très haute compétence » (tel est le nom inscrit sur le véhicule), afin d'à nouveau ancrer la scène et faire comprendre le sens du dessin. Cette « très haute compétence », ce sont les personnages assis à l'intérieur, seuls leurs visages sont visibles. Les deux premiers sont des crânes (la mort), ensuite se trouvent une femme et quatre hommes. Sous les personnages sont placés des médailles militaires, des colliers de perles (sous la femme) ou un crucifix (sous le sixième personnage). Sous les autres figures, ce sont environ vingt-cinq médailles qui sont dessinées. Le nombre important permet à Auffray de se moquer de cette récompense qu'elle ne voit pas comme exceptionnelle ou donnée à tous.

Auffray place à l'intérieur de sa machine les trois formes de gouvernances de la triade : les miliaires, la bourgeoisie et les religieux.

Cette « très haute compétence » est en action, elle avance. La machine est anthropomorphique : les deux yeux, aux longs cils, un nez et la grande bouche sont inquiétants, ils rendent humaine cette création. C'est une machine humanisée qui, sous ses roues munies de pics, écrase et broie une foule de petits personnages anonymes, des hommes et des femmes. La plupart sont à pied, quelques-uns sont à vélo, une voiture suit le cortège. Ils tiennent une banderole en signe de manifestation sur laquelle il est écrit : « Merde et re merde. » Le slogan est à la fois humoristique et contestataire. Il marque une exaspération. Mais le fait que cette foule est écrasée, comme l'indiquent les corps morts des hommes à l'arrière de la machine, montre l'indignation d'Auffray par rapport aux rôles de supériorité de cette société. Les trois entités broient le peuple qui exprime une exaspération, une colère.

L'étrange machine dans laquelle ils sont installés est surmontée d'une ville imaginaire construite de gratte-ciels, d'une très haute église et d'architectures plus originales. Un des engins dessinés dans cette ville représente un long rouleur sur lequel un texte est inscrit. Dans ce dessin à la plume et à l'encre Auffray est attentive à chaque détail et chaque personnage pour faire passer son message.

Si Auffray peint des tableaux qui focalisent sur une des figures allégoriques de la triade, elle va les représenter ensemble. Pour la peintre, elles ont des relations entre elles.

[833] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 11.

2. Les échanges entre les différentes figures allégoriques de la triade.

Auffray réunit la triade, c'est-à-dire qu'elle peint ensemble dans une même œuvre des figures allégoriques de la guerre, de l'argent et la religion dans un diptyque. Ces peintures sont complétées par des écrits, notamment des poésies.

- Des juges

Le diptyque *Les Juges* (1) *et Les Juges* (2)[834] de 1958 constitue une bonne synthèse des pensées qui occupent Auffray.

Les deux tableaux sont importants dans le corpus de la peinture dénonciatrice, car les trois entités (la guerre, l'Église, l'argent) y sont peintes en même temps. Si l'on procède à une lecture de gauche à droite des tableaux, sont représentés dans *Les Juges* (1) : une religieuse, un homme portant une médaille et une femme chapeautée, richement vêtue et portant une petite broche avec la croix rouge. Dans *Les Juges* (2) un homme porte de nombreuses médailles, au centre, une femme plus âgée porte un manteau brodé et à droite se tient un prêtre. L'Église est personnifiée par la sœur et le prêtre ; la guerre par les deux hommes en costume portant des médailles et l'argent par les deux femmes bourgeoises richement habillées. Aucun des personnages ne sourit, ils sont assis dans le décor chaleureux, de velours rouge, d'un restaurant. Comme à chaque fois, Auffray utilise la caricature pour se moquer de ces personnages. Elle accentue des parties du visage pour les rendre peu flatteurs.

Si les deux toiles sont accrochées côte à côte, le jeu de regards entre les différents groupes est visible. Les personnages se scrutent, ils se jugent. Dans le titre *Les Juges,* deux sens peuvent être dégagés. À la fois sur l'action du tableau : des hommes et femmes se jaugent, et s'examinent, mais ils sont aussi, aux yeux d'Auffray, des juges de la société, ceux qui dominent.

- Une triade associée

Les thèmes de la guerre, de l'Église et de l'argent sont repris dans des poèmes comme *Valse* et *Parti pris*.

Dans *Valse*[835], les hommes d'argent, les religieux et les militaires (les bombes) sont clairement évoqués.

Capitalistes,
Impérialistes,
Communistes,
Ou Papistes

Valsent sur la piste
Entraînent le monde
Préparent l'hécatombe
Creusent des tombes

Avec les bombes.

[834] Vol. 2, cat. rais. : *Juges* (1), Fig. P. 247 et *Juges* (2), Fig. P. 248.
[835] Ar. 28, p. 80

Les quatre premiers vers résument les figures qu'elle critique, les noms communs sont sans déterminants, génériques.

Les quatre derniers vers marquent un mouvement. Le rythme ajoute du sens ; il est désordonné et simule le chaos. Les verbes « valsent », « entrainent » indiquent que les figures mènent le monde. La réponse qu'elle donne à « l'hécatombe » et aux « tombes » est celle des bombes, dans un vers qui se détache du reste du poème et le conclut. Des bombes, en point final, qui anéantissent tout.

Auffray écrit aussi sur les relations entre les entités de la triade, comme dans le poème *Complices*[836]. Le titre explique bien les rapports qu'elle établit entre la guerre, l'argent et l'Église.

Complices
la tiare et la faucille

Complices
la guerre et les familles

Complices
l'argent du patronat
les sous du syndicat

Complices
les Puissants
des Gouvernements

Complices
pour faire un tourment
de la vie des gens
et un supplice
de la mort des gens.

Les liens, Auffray les signifie en utilisant en anaphore le mot « complice ». Elle crée des binômes dans les quatre premiers vers. Puis elle poursuit ces binômes autour de la complicité avec le patronat / le syndicat, les puissants / les gouvernements. La dernière strophe explique les raisons de cette complicité : « faire un tourment de la vie des gens et un supplice de la mort des gens. »

Le poème résonne comme une sorte d'accusation, du fait du compte des syllabes, de la scansion. À la lecture du poème, il semble que nous pouvons entendre deux voix : l'une crie le premier mot, un autre groupe semble répondre. Cela nous évoque les messages scandés lors des manifestations.

Auffray révèle bien de quelle manière toute personne qui dirige (que ce soit la royauté, symbolisée par le mot « tiare », ou les politiques avec le mot « faucille ») et qui a une supériorité, est l'objet des critiques écrites et peintes d'Auffray.

Dans les œuvres de « l'éternel »[837], la triade, avec ses figures allégoriques, occupe une place importante Il est question de l'expression de l'expérience ou de témoignage relatif à la Seconde Guerre mondiale. Auffray cherche à dénoncer et à témoigner. Ce sont des peintures assez sombres, graves, expressives qui font une des particularités et l'originalité de l'œuvre. Toutes ces toiles sont autant d'actes de dénonciation qui expriment l'implication politique d'Auffray. Ces deux triades *L'Église* / *La Guerre* / *L'Argent* et *L'Horreur 1940-1944 / L'Oubli / La Honte 1942-1944*, sont composées de toiles peintes, pour chaque groupe, la même année (1961 pour le

[836] Ar. 28, p. 89.
[837] Au sens de René Huygue, *Supra,* p. 30.

premier, 1965 pour le second), ce qui laisse à penser que la peintre les a imaginés comme un ensemble à chaque fois. Auffray dévoile un fort besoin de peindre sur des sujets qui la touchent profondément. Elle n'est plus alors une toute jeune peintre, puisqu'elle a autour de 50 ans, et affirme ainsi sa pensée, sans retenue. C'est pour elle un acte politique. Ces peintures deviennent un doigt pointé sur des actions, sur des personnes qu'elle livre à la vindicte en faisant prendre conscience au public de ce qui à ses yeux constitue un appareil répressif.

Dans ses dernières années de création entre 1964 et 1969, Auffray va réaliser une peinture politique qui fait écho à son implication personnelle dans la société.

D. Place du politique

L'engagement d'Auffray se fait aussi à travers des peintures sur des sujets de la politique française et internationale. Son implication dans la société est complétée par l'adhésion à différents groupes de pensées et des syndicats. Dans des échanges avec des amis ou des personnalités, l'actualité est parfois mentionnée.

À la différence des témoignages sur la Seconde Guerre mondiale, les œuvres politiques sont peintes la même année, parfois quelques semaines après l'événement.

1. Manifestation, pendaison et immolation

Entre 1964 et en 1969, trois toiles peintes par Auffray font référence à l'actualité immédiate. Auffray peint des thématiques autour de la défense des libertés. L'actualité et la presse sont importantes dans la conception et la réalisation de trois des peintures d'histoire d'Auffray, car elle n'a pas vécu directement les événements qu'elle représente. Pour chacun des tableaux, Auffray reprend des informations ou des images pour retranscrire sa version de l'événement. Elle crée sa propre version peinte de ce que lui proposent les médias.

Ancrer par les dates et les titres

Pour chacun des tableaux dont il est question à présent, Auffray met en avant la date. Soit dans le titre : *1964 Á Saint-Nazaire* et *Printemps 1969,* soit sur le châssis. Sur le châssis de la toile *Printemps 1969,* il est indiqué : « Événement 16.01.69 ». Pour *La Nuit de Bagdad. Les quatorze*, Auffray note à la fois la date de la pendaison (27.1.1969) et la date de réalisation du tableau (26.2.1969).

Cette précision quant aux dates et à l'événement sur les châssis a une double fonction d'information et d'ancrage. Le sujet peint est sans ambiguïté. Auffray situe au mieux la scène à la fois avec le titre, mais aussi les dates, ce qui indique que le sujet est encore présent dans son esprit et qu'il peut l'être dans celui des spectateurs. Auffray, avec ses peintures, révèle son intérêt pour les faits sociaux et politiques.

Auffray n'hésite pas à exposer ces tableaux. La toile *1964 à Saint-Nazaire* est présentée au Salon des Indépendants de 1964 et à l'UFPS de 1967. Le tableau *Printemps 1969* est accroché au Salon de l'UFPS de 1969 et en province dans l'exposition *Les Arts d'Argentan* à Argentan, dans l'Orne, en 1969.

Pour la toile, *La Nuit de Bagdad. Les quatorze,* sur le châssis il est également noté l'adresse de la peintre, 21 Rue Gazan à Paris et Échauffour Orne, ainsi que « T. N°5 » pour toile numéro 5. Exposition que nous n'avons pas retrouvée. La présentation au public de ces tableaux leur confère un statut informatif, dénonciateur, mais aussi historique. Auffray raconte des faits qui l'ont particulièrement touchée.

Les archives de la peintre ne conservent aucune trace de ces trois événements. Dans les trois actualités, il est question de défense des libertés et d'humanité.

a. *1964 à Saint-Nazaire*

La première toile politique date de 1964 : dans *1964 à Saint-Nazaire*[838], Auffray rend compte d'un mouvement social important à Saint-Nazaire. Pour qu'il n'y ait aucun doute sur le fait représenté, l'artiste précise la date dans le titre de l'œuvre peinte.

La manifestation est celle de réactions ouvrières face à la crise industrielle. La question des suppressions d'emplois est au cœur de ces mobilisations[839]. Cette grève est due à la fermeture définitive des chantiers navals, employeurs importants de la région. Ce que la peintre choisit de représenter est précisément la manifestation du 22 janvier 1964 à Saint-Nazaire, pendant laquelle plus de 30 000 personnes descendent dans la rue. Les trois premiers rangs du premier plan montrent des visages triangulaires, graves, fermés. Les chevelures et les regards sont sombres, les visages inquiets. La foule, derrière la première ligne des manifestants, est construite d'une multitude de taches évoquant les figures des manifestants. Avec cette technique de visages esquissés, Auffray crée une foule immense et compacte. La presse nationale souligne le côté unitaire du mouvement social qui se ressent dans le tableau avec la masse de figures peinte, tel un groupe soudé, et dont aucun personnage ne se détache réellement[840].

Au dernier plan, le chantier naval se dessine. Le ciel rouge amplifie l'effet de colère. La couleur fait écho au personnage au premier plan, au centre, avec une écharpe elle aussi rouge, la couleur peut-être du parti communiste, symbole d'une révolution.

La protestation se lit aussi sur les banderoles brandies par les ouvriers. Un seul mot y figure : « VIVRE ». Ce choix exprime clairement les raisons de ce mouvement social. Il est question avec ce mot ajouté par Auffray de résumer les revendications à la demande la plus essentielle : pouvoir vivre.

---

[838] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 397.

[839] Rémi Fabre, « La manifestation du 19 février 1964 à Nantes », *Mouvements ouvriers et crise industrielle : dans les régions de l'Ouest atlantique des années 1960 à nos jours* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 03 août 2022).http://books.openedition.org/pur/104976

[840] *Ibidem.*

b. *Printemps 1969*

Le 16 janvier 1969, un étudiant tchèque, Jan Palach, s'immole par le feu à Prague en signe de protestation contre l'invasion de son pays par les Soviétiques, l'occupation et la censure. C'est « un événement dans l'événement » au moment où le Printemps de Prague est un peu oublié dans la presse[841]. Cet acte tragique permet la renaissance de l'intérêt des lecteurs français en raison du caractère spectaculaire de l'acte. Les images diffusées sont déchirantes et violentes. La peintre est une grande lectrice de la presse, il est fort probable qu'elle ait vu ces photographies. La presse ne parle que de cela, le visage défiguré du jeune homme est au centre du drame.

Printemps 1969 présente au premier plan un homme allongé, peint tout en noir, sur un petit monticule rouge (qui symbolise le parvis dominant la place Saint-Wenceslas) d'où émanent des taches rouges symbolisant les flammes[842].

L'étudiant est représenté la tête penchée en arrière. La souffrance de l'acte est clairement représentée. L'ensemble du corps est de couleur noire ; seule une tache blanche évoque un œil. Près de ses mains aux doigts crispés de douleur gît un papier, où sont inscrites les premières lettres du mot « liberté ». Le -t- est à peine visible, le -é a totalement disparu, sous l'action du feu ou parce que le papier est froissé. La position du corps, en tension, rappelle celle du Christ du tableau *La Pietà*. Tous deux expriment une forme de martyr et de sacrifice. La gamme chromatique utilisée joue du contraste entre un ciel limpide et coloré d'une part, et la terre qui brûle d'autre part. Le ciel, bleu et nuancé de rose et de vert vif et clair, est atypique dans la production d'Auffray. Faut-il y voir une représentation de la saison douce qui donne son nom au « Printemps de Prague » ? Ce ciel doux, printanier est en opposition avec le bas du tableau sombre, noir et rouge, plus violent. Ces oxymores plastiques sont au service du message porté par la représentation : le renouveau passe parfois par la mort.

Une émotion tragique émane de ce tableau par ce corps brûlé placé sur un sol en feu qui continue à se consumer autour de lui.

Auffray évoque cette toile dans un courrier de 1969 : « J'ai envoyé une toile très triste et pathétique inspirée par le sacrifice de cet étudiant de l'Est – c'est un gisant carbonisé sur terre de feu sous un ciel tellement printanier. » [843] L'utilisation du mot gisant a une connotation religieuse et renvoie aux sculptures de corps couché sur les tombeaux. C'est tout un imaginaire visuel religieux qu'utilise Auffray pour un sujet politique. Pas pour donner un statut religieux à l'étudiant mais parce qu'il est plus facile d'utiliser des références visuelles connues.

Le choc de l'immolation est aussi celui de la lutte de la jeunesse, lutte pour la liberté.

Une dernière liberté est peinte autour d'une actualité en Irak.

---

[841] Blandine Josselin, *Images et représentations du printemps de Prague dans la presse française (juin 1967-avril 1969)*, Master 1 d'histoire sous la direction de Pierre Daviet, UFR d'histoire, Université de Caen, 2004, p. 92-93.
[842] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 424.
[843] Ar. 133.

c. *La Nuit de Bagdad. Les quatorze*

Un second drame conduit Auffray à poursuivre dans la peinture d'histoire.

Le 27 janvier 1969, le président irakien Ahmed Hassan Al-Bakr ordonne la pendaison de quatorze citoyens dont neuf de confession juive[844]. Ces hommes étaient accusés d'espionnage au profit d'Israël. Onze des exécutions ont eu lieu à Bagdad et quatre à Bassorah. La presse diffuse plusieurs photographies de ce moment. Quelques semaines après la pendaison, Auffray exécute *La Nuit de Bagdad. Les quatorze*[845]. La composition de la toile ne reprend pas les images diffusées. La peintre choisit une composition ne créant pas de lien avec la réalité ; il n'y a pas d'attroupement de foule, ni de lieux urbains, le décor est totalement absent de la scène, elle se focalise uniquement sur les hommes.

Le haut du tableau est dans les mêmes teintes que le tableau *Printemps 1969*, bleu ciel, rose, vert, mais le bas est d'un jaune doux, sableux et évoque sans aucun doute le Moyen-Orient, lieu où se passe la scène, dans l'imaginaire de la peintre. Une ligne horizontale plus foncée en bas de toile marque le sol.

Ces quatorze hommes sont presque tous physiquement semblables (un porte une barbe ; un autre, la moustache). Ils sont vêtus d'une longue tunique rouge et d'un pantalon noir. Leurs corps sont filiformes, leurs mains et leurs pieds sont dessinés de quelques lignes de peintures noires de façon très stylisée. Les hommes sont pendus à des potences uniquement représentées par les barres horizontales qui paraissent flotter dans le ciel. Cela donne un aspect léger, aérien à cette scène dramatique, mais aussi, avec une autre signification, peut évoquer des marionnettes à fils. Les pendus deviennent marionnettes macabres d'un gouvernement. Une manipulation de ce dernier pour faire régner sa politique.

La dureté du thème est en opposition avec le choix des coloris du fond qui renvoie au paradis et aux sourires qu'il y a sur certains des visages. Les personnes souriantes sont extrêmement rares dans l'ensemble de l'œuvre d'Auffray. Ces options adoucissent le sujet tragique évoqué.

Ces œuvres ont, pour Auffray un but : rendre compte. Toute comparaison gardée, elle se place ici parmi les artistes qui ont peint des tableaux historiques et politiques, De Goya à Picasso.

---

[844] Les sources anglosaxonnes parlent de quatorze pendus, les sources francophone plutôt parfois de quinze : https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-express-du-3-fevrier-1969-les-pendus-de-bagdad_2056342.html ; https://www.rts.ch/archives/tv/information/point/3460341-les-pendus-de-bagdad.html ; https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/01/28/quinze-irakiens-dont-neuf-juifs-ont-ete-executes-lundi-matin_2422256_1819218.html ; https://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/hanging-in-baghdad-baghdad-two-of-the-14-iraqis-photo-dactualit%C3%A9/515041098 ; https://www.nytimes.com/1969/01/28/archives/thant-deplores-hangings-by-iraq-as-blow-to-peace-baghdad-aide.html

[845] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 425.

2. Actualité dans les échanges avec les amis

L'actualité est aussi un sujet de discussion dans la correspondance amicale.

Un premier courrier envoyé à une amie d'Échauffour le 30 mars 1988, alors qu'elle a 76 ans, débute ainsi :

> « La Louise Michel Noire vient d'être assassinée. Tout est toujours tout en répétition. L'odeur du temps est semblable à 1933 (explosive). Nous qui attendions des lendemains qui chantent… on n'a même pas revu le temps des cerises. »[846] (*sic)*

Ce dont il est fait mention, c'est l'assassinat de Dulcie September (1935-1988), le 29 mars 1988 dans le 10e arrondissement de Paris. Cette femme est la représentante en France du mouvement de lutte antiapartheid. Cet assassinat politique est celui d'une militante pour l'égalité. Cette actualité donne à Auffray l'occasion de faire référence à la période de 1933 qui renvoie au début du troisième Reich et à l'élection d'Hitler en Allemagne. Enfin, Auffray mentionne *Le Temps des cerises*, la chanson de Jean-Baptiste Clément, étroitement liée à l'histoire de la Commune à Paris. Ce chant accompagne les combats du peuple français et il symbolise l'espoir. Cette chanson sera notamment reprise à la Libération. Auffray titre son tout dernier tableau connu, peint en 1971, *Le Temps des cerises*[847]. Elle exprime aussi une forme de désenchantement, voire de désillusion : la Révolution n'a pas eu lieu.

Dans une lettre du 7 janvier 1990 envoyée à une seconde amie, après les premières lignes amicales attendues, suivent ces lignes :

> « […] Et puis les raisons de guerre s'éloigne – Le Liban ça se dégonfle La Roumanie ? Communiste que de nom c'est un pays né de Yalta. Yalta c'est Roosevelt, Churchill, Staline – Staline avait moins d'autorité que Roosevelt sur ces pays – puisque l'Amérique applique le plan Marchal en Europe central. La Roumanie du dictateur fou n'a rien de commun avec notre commune de Jean Jaurès […]. » [848] *(sic)*

Marie-Thérèse Auffray est dans sa 78e année. Elle exprime son avis sur l'actualité (c'est en 1990) : la fin de la guerre civile au Liban (« ça se dégonfle ») ; la Roumanie qui vient de vivre sa révolution et la chute de Ceausescu le 25 décembre 1989. Son intérêt pour l'actualité et son besoin de l'évoquer, de donner son avis, est manifeste ainsi que son positionnement idéologique.

Ce combat pour dire les libertés, elle le mène donc dans la peinture, dans ses écrits, mais aussi en s'impliquant personnellement.

---

[846] Annexe 44.
[847] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 428.
[848] Annexe 45.

3. Engagement pour les libertés

Dès la fin de la guerre en 1945, Marie-Thérèse Auffray adhère à différents groupes de réflexion autour des libertés. Ses archives retracent ses participations avec des cartes d'adhésion et des documents relatifs à ces groupes. Toute sa vie elle va défendre ou souligner les actions anti libertaires. D'abord à la fin de la guerre, avec l'adhésion à des groupes de pensées ; en 1951 en conservant des coupures de presse sur le scandale du Salon d'Automne et en 1962 en soutenant Simone de Beauvoir ; puis dans les années 1960 en adhérant à la Franc-Maçonnerie et à la CGT.

a. Adhérer à un groupe de pensée à la fin de la guerre

Auffray adhère en 1945 à *L'Encyclopédie de la Renaissance française.*

L'Encyclopédie de la Renaissance française

Le premier document relatant l'adhésion à un groupe de réflexion date de 1945, c'est une carte de fondateur de *L'Encyclopédie de la Renaissance française.* Cette archive est au nom de M^elle^ Marie-Thérèse Auffray, artiste peintre, rue Gazan. La carte de fondatrice est signée par le secrétaire général Roger Garaudy, c'est lui qui dirige *L'Encyclopédie de la Renaissance française*.

Un manifeste est rédigé en mars 1945. Le texte parle de « donner une impulsion décisive à la recherche et à la création dans tous les domaines de la pensée, de la technique et des arts »[849].

L'affiche annonce la séance inaugurale au Palais de Chaillot, le 10 juin 1945. Il y est inscrit : « Préparez une nouvelle floraison de l'esprit français en participant à la fondation de l'Encyclopédie de la Renaissance Française »[850]. Le lancement est fait sous l'égide de Louis Aragon et Paul Langevin[851]. L'affiche mentionne aussi Georges Tessier, professeur à la Sorbonne, Directeur adjoint du Centre National de la Recherche scientifique et Henri Wallon, professeur au collège de France. Aragon y est indiqué comme écrivain ainsi que Paul Langevin comme professeur au Collège de France, Membre de l'Institut, Prix Nobel. Les fonctions sont notées pour appuyer le sérieux du groupe. Ces hommes sont assistés des membres d'un comité d'honneur dans lequel des artistes et écrivains (Paul Éluard, Charles-Edouard Le Corbusier, Albert Marquet, Henri Matisse ou Pablo Picasso) sont présents ainsi que des scientifiques et chercheurs (M^me^ Joliot-Curie, le docteur Debré…).

---

[849] *Manifeste de l'Encyclopédie de la Renaissance française*, Paris, 1945. Le manifeste est conservé à la BNF : 16-R PIECE-583 et 16-R-PIECE-1033.

[850] Annexe 27.

[851] Buton Philippe, *La France et les Français de la Libération 1944-1945. Vers une France nouvelle ?*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des deux guerres mondiales, juin-décembre 1984, Paris, musée des deux guerres mondiales, 1984, p. 157.

Le manifeste s'adresse directement aux artistes :

> « Aux artistes nous disons : Ne vous croyez pas liés à un "courant" étroitement politique et actuel ; nous avons besoin de votre grand art et de la sauvegarde de ses meilleures tendances. Mais demeurez liés à la nation, à ses besoins et à ses douleurs, à ses colères et à ses espoirs. Vous en avez besoin comme l'arbre de la terre qui le nourrit. Soyez fidèle à la plus haute tradition de l'art français qui traduit les expériences de ce peuple […]. »[852]

Par cette adhésion, Auffray souhaite défendre des idées en tant qu'artiste dans la société. Cela lui permet aussi de côtoyer un milieu scientifique, universitaire et artistique, mais pour un temps très court, car ce projet en est resté aux balbutiements et n'a jamais vu le jour[853]. Aucun autre document ne précise la participation et le rôle d'Auffray dans cette encyclopédie.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, à la fin du conflit et jusque dans les années 1980, Auffray soutiendra de diverses manières les libertés.

b. Soutenir les libertés

Dans deux écrits, Auffray exprime un soutien particulier aux libertés. D'abord en 1951 à la suite du scandale du Salon d'Automne puis en 1962 dans un courrier à Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre. A partir de 1964, elle adhère aux *Libres-penseurs de France et de la communauté*[854], groupe qui œuvre à la défense des libertés.

Le scandale du Salon d'Automne de 1951

En 1951 se déroule à Paris, au Grand Palais, le Salon d'Automne. Auffray n'y participe pas, mais elle conserve plusieurs coupures de presse sur ce qui est nommé « le scandale du Salon d'Automne » par les journaux. Plusieurs toiles sont décrochées par la police sur ordre du préfet de police Jean Baylot. Sept toiles, des œuvres à connotation politique, sont décrochées dès les premiers jours ; d'autres suivent[855].

---

[852] *Manifeste de l'Encyclopédie de la Renaissance française*, Paris, 1945, p. 5.

[853] Seule information trouvée : Les membres de l'Encyclopédie donnent leur patronage à une revue d'art : *Arts de France* (1945-1951) dirigé par Jean Cassou. À la BNF (https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb327029971) sous la côte : 8-V-56 199.

[854] Plus communément connus sous le titre *Les Libres-penseurs*, aujourd'hui Fédération nationale de la libre pensée.

[855] « Le coup de force policier au Salon d'Automne », 1951, titre du journal inconnu. Article conservé dans le texte *La Bêtise en peinture*, Archive. Toiles décrochées : *Le Défilé du Premier mai* de Marie-Anne Lansiaux épouse du photographe Willy Ronis, *Henri Martin* de Julien Sorel (pseudonyme de Boris Taslitzky pour ce tableau), *Riposte* (Port-de-bouc 1949) de Boris Taslitzky, *Les Dockers* de Georges Bauquier, *Le 14 février 1950 à Nice* de Gérard Singer, *Manifestation* de Berberian, *Maurice Thorez va mieux* de Jean Milhau et *Massacre en Corée* de Picasso. Nous avons noté ici tous les titres évoqués dans la presse, cela dépasse le nombre de sept toiles mentionnées dans les articles de l'époque. Sept parait être le nombre de tableaux enlevés le premier jour.

Louis Aragon se fait le défenseur de ce Salon, il en écrit un texte de douze pages, *L'Art et le sentiment national*[856]. La mention « le scandale du Salon d'Automne » de 1951 apparaît au-dessus du titre.

Une partie de la presse s'offusque de ce décrochage et ce sont ces articles que conserve la peintre. Il est évident que ce sujet la révolte à double titre : par son combat pour les libertés et par son statut de peintre. Elle en fait d'ailleurs mention à la fin de son texte *La Bêtise en peinture* :

> « Voici un autre exemple vivant de la bêtise en peinture : Le gouvernement a fait saisir 7 toiles au salon d'automne ! Pourquoi ? Pourquoi s'attaquer à ces basses platitudes des peintres du prix Staline. Ça ne dérangeait personne au contraire il était mieux de laisser le "nouveau réalisme français" politico plastique sombrer dans le ridicule de ses œuvres, que d'être obligé de défendre cette atteinte à la liberté de tous. »[857] *(sic)*

Même si Auffray exprime clairement son dédain pour ces toiles, le texte indique bien que la défense de la liberté d'exposer prévaut sur ses goûts personnels.

La même année, mais pour un autre Salon, celui des Tuileries à la Galerie Charpentier, Auffray conserve un article sur Bernard Lorjou et sa toile *La Bataille d'Abadan*. Le papier n'est pas daté, mais la toile date aussi de 1951. Le sujet du texte concerne le refus de la toile jugée « trop importante (en surface) pour trouver place dans cette manifestation […]. *La Bataille d'Abadan* attendra donc les amateurs d'art et de stratégie sous un autre toit »[858]. Le tableau de Lorjou raconte la bataille qui s'est déroulée entre 1951 et 1953 entre les Anglais et les Iraniens[859]. La question qui se pose est celle de la vraie raison de l'éviction de la toile. Ses dimensions (227 × 290 cm) sont mises en cause (argument souvent donné et qui évite toute justification), mais le sujet politique n'est-il pas la raison véritable de l'enlèvement ? À nouveau Marie-Thérèse Auffray découpe et conserve l'article de presse dans lequel la toile de Lorjou figure en illustration.

Cet ensemble de documents découpés dans la presse et son écrit renforcent ce que nous savons de ses convictions autour des libertés.

Un an plus tard, dans son texte *Heureux temps*, Auffray se questionne sur le maintien des libertés et notamment sur celle de créer :

---

[856] Louis Aragon, *L'Art et le sentiment national : le scandale du Salon d'Automne*, Paris, éditions les Lettres Françaises, 1951. Parution sous forme de brochure de l'article « Au Salon d'Automne, peindre a cessé d'être un jeu. L'art et le sentiment national », *Les Lettres françaises*, n° 388, 15 novembre 1951, p. 1 et 8-9.

[857] Ar. 10.

[858] Ar. 218.

[859] Le conflit se déroule à la suite de la nationalisation du pétrole par le 1er ministre iranien de l'époque. Cette nationalisation va ouvrir un conflit qui va durant trois ans opposer l'Iran à l'Anglo-Iranienne Oil Compagny. Hélène Carrère d'Encausse, « Le conflit anglo-iranien, 1951-1954 », *Revue française de science politique*, 15e année, n° 4, 1965, p. 731-743.
https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_4_392876

> « Pour combien de temps pourrons-nous nous exprimer librement ? Les autodafés de toutes obédiences sont crimes contre l'humanité. Les interdictions de manifestations picturales ou littéraires sont contraire a l'évolution de l'intelligence, contraire à toutes civilisations, donc contraire a tous les arts. »[860] *(sic)*

Le choix, la liberté de tous, est central dans les questionnements d'Auffray :

> « Des groupes, des institutions, des partis politiques peuvent favoriser certains mouvements : qu'importe. L'essentiel est de ne pas tolérer la mise au ban de la société de livres ou de peintures que nous n'aimons pas ou que nous ne comprenons pas […]. Travaillons à notre peinture et laissons les autres faire la leur en toute liberté et profitions le plus longtemps possible de cet Heureux Temps. »[861] *(sic)*

La peintre manifeste plusieurs fois sa répulsion devant des artistes (ici ceux qui avaient un lien étroit avec le parti communiste français) qui n'exerceraient pas leur art dans la lignée de la tradition. Pourtant ici, la liberté d'expression par les mots ou la peinture prévaut sur ses réflexions et ses goûts. C'est une réflexion plus globale sur l'expression des libertés.

La lettre à Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre

Dans les légendes d'Auffray, il est question d'une longue correspondance avec Simone de Beauvoir. Il s'agit là, toutefois, de faits controuvés. L'étude des lettres aux anonymes conservées à la BNF a montré la présence d'un seul courrier signé par Auffray[862].

Le texte est court et il est rédigé à la suite de l'attentat par l'O.A.S du 7 janvier 1962 visant l'appartement parisien de Beauvoir et Sartre, qui sera en partie détruit[863] :

> ORNE Échauffour. 9 janvier 62.
> Je suis dégoutée et révoltée contre cet attentat contre l'Intelligence.
> J'approuve vos conférences à l'étranger et ferai tout pour défendre notre liberté de vivre et organiser des comités de vigilances contre le fascisme.
> Bon courage.
>
> Auffray Artiste peintre

[860] Ar. 14.
[861] *Ibidem.*
[862] Nous avons examiné les lettres datant de 1942 à 1975. La photographie de la lettre n'a pas été autorisée. Seul le texte a pu être retranscrit. Le document en annexes reprend la mise en page originelle. Cote de la lettre conservée à la BNF : NAF 28 501 (15) 1962.
[863] La rencontre avec Monsieur Guillaume Delaunay conservateur à la BNF-département des manuscrits-Manuscrits modernes et contemporains (en charge du fonds De Beauvoir. Encore en poste en 2022) nous a appris que beaucoup de personnes avaient envoyé des courriers à Simone de Beauvoir à la suite de cet attentat, ce que confirme l'étude des nombreuses lettres des anonymes.

Auffray écoute la radio et elle lit la presse. Cet écrit fait l'effet, à nouveau, d'une note prise sur le vif. C'est l'engagement antiraciste et anticolonial de Simone de Beauvoir durant la Guerre d'Algérie qui lui vaut ces représailles. Aucun tableau d'Auffray peint en 1962 ou 1963 n'évoque cependant cet acte. Seule la toile *Para*[864] (un militaire de la guerre d'Algérie) reprend ce thème, laquelle date de 1958.

Les mots utilisés dans le courrier sont précis, il est question de « l'Intelligence » (avec une majuscule) en parlant des deux philosophes, leur donnant un statut particulier. Il est question de « défendre la liberté de vivre ». Enfin, il est fait mention de « comités de vigilances contre le fascisme » qu'il est possible de rapprocher des différents groupes auxquels la peintre adhère comme Les Libres-penseurs, La Franc-Maçonnerie…

Les Libres-penseurs de France et de la communauté

Auffray adhère probablement en 1964 à un mouvement de pensée, *Les Libres-penseurs*. Elle participe à la Fédération de l'Orne plus précisément au groupe de L'Aigle. Seules subsistent ses cartes d'adhésion[865].

L'intérieur des cartes d'adhésion propose un modèle de testament, cela peut être surprenant, mais cet écrit est lié aux valeurs laïques du mouvement. Il y est précisé :

> « La déclaration ci-dessous doit être rédigée sur papier libre entièrement à la main, datée et signée en trois exemplaires, dont deux seront remis aux exécuteurs testamentaires, le troisième étant conservé par le testateur. Je soussigné, déclare par les présentes règles ainsi que suit, les conditions dans lesquelles devront avoir lieu mes funérailles : Je désire avoir des obsèques strictement civiles. Je désire être incinéré (ou inhumé) à … Je charge X et Y, ou l'un deux, de veiller à la bonne exécution des dispositions qui précèdent et auxquelles il ne devra pas être dérogé, quel que soit mon comportement dans mes derniers jours, si je n'ai pas annulé le présent acte par des dispositions nouvelles contenues dans un acte entièrement rédigé de ma main […]. » [866]

Lors du décès de Marie-Thérèse Auffray, en conformité avec le modèle de testament des libres-penseurs et de ses convictions, aucune cérémonie religieuse n'a eu lieu et l'invitation aux obsèques informe bien qu'il s'agit d'obsèques civiles[867]. Cette demande est en lien avec l'un des sujets au cœur des réflexions des libres-penseurs : la laïcité et l'anticléricalisme. Son adhésion à ce groupe est donc en adéquation avec ses peintures.

---

[864] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 263.

[865] Les cartes d'adhésion des années 1964, 1969, 1970, 1974 sont conservées dans les archives. Les autres années sont manquantes.

[866] Nous avons contacté l'association des *Libres-penseurs de France* en août 2022. Son président, Jean-Marc Schiappa (en août 2021), nous a expliqué que malheureusement l'association n'avait pas d'archives et que le peu de documents qu'elle possédait n'étaient pas classés.

[867] Annexe 49.

La Libre Pensée repose sur quatre principes fondamentaux. Elle est : anticléricale, antireligieuse, antimilitariste et anticapitaliste[868]. Ces principes se retrouvent dans la triade allégorique d'Auffray (*Supra*, p. 228). A nouveau ses peintures sont le reflet de ses idées politiques.

Cette recherche des libertés, Auffray la poursuit en adhérant entre 1964 et 1981 à la Franc-Maçonnerie, plus précisément à la loge Isis du Droit humain à l'Orient de Caen, en Normandie.

c. Être franc-maçonne

Les archives d'Auffray conservent plusieurs documents sur la Franc-Maçonnerie, dont deux dessins.

Le premier document est le *Memento de grade d'apprenti de l'ordre maçonnique mixte « Le droit humain »* de 1964. Il porte des annotations manuscrites avec des dates et des lieux concernant les années 1964 et 1965. La deuxième archive est le *Memento* qui concerne le grade de compagnon, sans date. Enfin le troisième document est *l'Ordre du jour de la Loge Isis du droit humain n° 11 de Caen* du 23 décembre 1975. L'ordre du jour ne permet pas de connaître le fond des échanges, mais ressemble plus à un déroulé de la rencontre : « Ouverture des travaux, lecture du P.V. de la dernière ten. ' ., réception des FF . ' . de l'Or . ' . de Caen, réception des visiteurs […] »[869].

Nos recherches auprès de l'obédience *Le droit humain* ont permis de compléter ces archives avec de nouveaux documents plus précis sur l'adhésion d'Auffray à la Franc-Maçonnerie.

Ces documents sont aujourd'hui conservés dans sa loge d'appartenance, n° 11 Isis, à l'Orient de Caen. Ils indiquent qu'Auffray a été initiée et qu'elle est devenue Apprentie le 20 décembre 1964 puis Compagnon le 24 avril 1966. Il n'y a pas de trace de son accession à la Maîtrise. Elle démissionne de son atelier et de la Fédération française du Droit Humain le 22 mai 1981[870]. Dans les documents conservés par la loge se trouve l'autorisation d'initiation du 15 décembre 1964[871]. L'autorisation d'initiation comprend son identité et sa profession : artiste peintre et receveur auxiliaire des impôts (Auffray vend des timbres fiscaux dans son café d'Échauffour).

Auffray rédige donc ses impressions d'initiation (20 décembre 1964)[872], également conservées dans les archives de la loge. Cette rédaction est le premier travail que tout nouvel apprenti présente à la tenue (réunion). Le texte de trois pages reprend, avec humilité, ses « aspirations naturelles de Liberté, d'Égalité, de Fraternité ». Elle se défend d'avoir « toujours refusé avec ironie les religions obscures et les partis politiques sans spiritualité » *(sic)*, évoque la Chine et l'Égypte ancienne. Les mots, « liberté, égalité et fraternité » sont fréquemment

[868] https://www.fnlp.fr/2017/09/histoire-de-la-libre-pensee/

[869] Ar. 287. La typographie avec les abréviations particulière du courrier a été retranscrite. Cela signifie : « Ouverture des travaux, lecture du point de vue (initiatique) de la dernière tenue, réception des Frères de l'Ordre de Caen… ».

[870] Difficile de savoir pourquoi elle démissionne. François Mitterrand est élu Président de la République française le 10 mai 1981. Le 21 mai est la date de son discours d'investiture. Sa démission a peut-être un lien avec cette élection.

[871] Annexe 28.

[872] Annexe 29.

cités. Ces mots sont à la fois la devise de la France, mais également celle du Droit Humain.

Ces écrits et archives sont accompagnés de deux documents illustrés pour les congrès.

Illustrer pour les congrès de la Franc-Maçonnerie

Deux dessins[873] pour les congrès reprennent des codes et des symboles de la Franc-Maçonnerie. Les congrès sont des assemblées réunissant tous les représentants des loges d'une même région, une fois par an, pour préparer le convent (le congrès). Les membres délibèrent sur tout ce qui relève de l'activité maçonnique.

Le premier dessin pour le congrès des 5, 6, 7 juin 1976 représente une balance qui symbolise la Justice, comme dans le monde profane. Une silhouette féminine égyptienne tient à la main une fleur de lotus stylisée. La fleur fait allusion aux rites maçonniques égyptiens (eux-mêmes inspirés par la campagne d'Égypte au début du XIX^{e} siècle) et aux pratiques de certaines obédiences (Memphis-Misraïm, etc.), ce qui n'est pas le cas du Droit Humain qui pratique le rite écossais ancien et accepté[874]. La figure fait référence à l'Égypte ancienne et au nom de la loge : Isis.

Le second dessin est réalisé pour le congrès des loges du Nord-Ouest. La devise des francs-maçons de Droit Humain « liberté, égalité, fraternité » est écrite sur fond de deux branches d'acacia (symbole du cycle de mort et de renaissance) et elle est surmontée par trois visages : un « noir » représente l'Afrique, un « blanc » l'Occident et un « jaune » pour l'Asie. Ces trois visages (non exempts de stéréotypes) symbolisent l'universalisme du Droit Humain, ordre international. Cet universalisme se retrouve dans la page 3 de ses impressions d'initiation : « […] je souhaite que tous les peuples de la Terre aussi bien noirs, jaunes que blancs puissent comprendre la devise de la lumière ». Sur le verso du livret, le compas, branches écartées, est posé sur l'équerre. Cela indique que les travaux maçonniques se déroulent au grade de maître (ce qui est le cas d'Auffray dans ce congrès). Ces outils sont surmontés de la devise du REAA « Ordo ab Chao » : l'ordre à partir du chaos ou l'ordre surgit du chaos[875].

Pour exprimer ses idées et son engagement, la peintre participe aussi à des groupes politiques.

d. Agir politiquement

Quelques années avant les événements de mai 1968, Auffray adhère à un syndicat, la CGT. Les cartes d'adhésion des années 1964, 1965, 1966 et 1968 font partie des archives d'Auffray.

---

[873] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 188 et Fig. A. 189.

[874] Acronyme : REAA (rite écossais ancien et accepté).

[875] Cette analyse a été réalisée conjointement avec Isabelle Klinka-Ballesteros, présidente de la commission histoire de la loge de droit humain et conservatrice du patrimoine, qui nous a expliqué les symboles et le sens particulier des dessins et des textes.

Après 1963, une nouvelle séquence pour le mouvement social débute. La montée du chômage, les conditions de travail pesantes, la défense à la fois des salaires et de la Sécurité sociale sont au cœur des revendications de l'époque[876]. La toile *1964 à Saint-Nazaire* est un reflet parfait des idées défendues dans la seconde moitié des années 1960 et auxquelles elle participe.

La politique locale est aussi présente dans son quotidien. Il convient de mentionner la présence de deux cartes d'électeur de 1961 et 1969, toutes deux domiciliées à Échauffour. Elle est recensée comme hôtelière et non comme artiste peintre. Est-ce un choix de sa part ou la commune la connait-elle seulement pour son activité autour de l'hôtel-restaurant ? Elle s'implique aussi dans l'administration de sa commune comme conseillère municipale en 1971, et ce, pour un unique mandat. Les registres de la mairie ne font pas apparaitre d'informations particulières. Elle échange par courrier avec des hommes politiques comme le ministre de l'Information et député de l'Orne, Louis Terrenoire, qui lui écrit pour lui parler de sa peinture, le 29 juillet 1960. Ou encore le préfet de l'Orne Guy Malines le 30 octobre 1962 qu'elle convie à l'exposition *Rétrospective* à Paris. L'échange est cordial et l'homme d'État s'excuse de n'avoir pas été présent.

e. Critique réactionnaire

Différents textes d'Auffray jalonnent cette recherche, car ils entrent en résonance avec sa peinture, ses dessins ou sa pensée. L'ensemble des textes rédigés par Auffray est synthétisé dans un tableau en annexe[877]. Ils sont tous consignés dans le volume des archives[878].

Les écrits d'Auffray prennent de nombreuses formes. Ils sont professionnels, amicaux, contestataires. L'écriture est un exutoire. Le parallèle avec sa peinture est évident. Presque tous les écrits artistiques ou contestataires ne sont restés qu'au stade de brouillons[879] même si certains sont aboutis, recopiés, voire reliés. Les textes sont parfois complétés par des articles de presse découpés soigneusement.

Auffray rédige aussi des billets d'humeur. Ce sont des écrits courts, parfois confus. Ces documents souvent sont des remarques écrites à la suite d'une information radiophonique. Ils traitent de l'art, mais aussi de faits d'actualités sociétales.

Aucun de ses écrits sur l'art ne figure dans les lettres envoyées aux amis. Ils paraissent être restés confidentiels. En voyant ces documents, le lecteur perçoit la rapidité d'exécution, la volonté de laisser ces mots, l'écriture devient presque un exutoire.

---

[876] https://www.ihs.cgt.fr/depuis-1895-la-cgt/

[877] Annexe 11. Le tableau reprend les titres (donnés par Auffray ou par nous-mêmes à des fins de repérage facilité), la date (quand elle est indiquée) et le contenu abordé synthétiquement. Liste des textes sur l'art : *Michel-Ange et Vlaminck, Les Reflets*, *La Bêtise en peinture,* tous écrits en 1951, *Heureux temps* en 1952, *Peintre amateur* et *Art et maths* ne sont pas datés. Enfin *Arts modernes* présent sur le catalogue de l'exposition *Rétrospective* en 1962.

[878] L'ensemble des textes est tapuscrit au début des reproductions des originaux des écrits d'Auffray consignés en archive. L'orthographe et la syntaxe ont été respectées.

[879] Seul le texte *Arts modernes* est imprimé sur le livret de présentation de l'exposition *Rétrospective* en 1962 à la galerie du Colisée à Paris.

Trois textes sur l'art se détachent du corpus des écrits : *Les Reflets*, *La Bêtise en peinture*, de 1951, et *Arts modernes* de 1962.

Le paragraphe qui suit est une synthèse des sujets autour de l'art que critique Auffray. Elle révèle ses opinions sur la création artistique de son temps.

Dans ses écrits sur l'art Auffray se montre réactionnaire. Elle critique à la fois les artistes, leur statut ou leur manque de créativité mais aussi la presse, certains mouvements artistiques et les nouvelles techniques plastiques.

Les artistes qui copient : des reflets

Dans le texte *Les Reflets* de 1951 la peintre s'attaque aux artistes dont les créations ne sont que des copies ou des inspirations d'autres œuvres :

> « Il y a peu d'artistes créateurs, mais beaucoup d'esprits qui perçoivent, qui adaptent qui reflètent. Ce sont des reflets. Ils s'ignorent sincèrement comme tels. Il arrive au reflet d'être plus brillant que le créateur, qui, souvent, lui est voué à la misère et est plongé dans l'obscurité et l'indifférence. »[880]

Ce paragraphe fait ressentir toute l'amertume de la peintre. Pour Auffray la création est rare.

Elle conclut « Seul le reflet de son propre esprit, s'il est créateur, compte assez pour aboutir à une œuvre personnelle et non devenir le reflet de la pensée d'un autre »[881]. Avec cette phrase, il est curieux de voir combien Auffray s'attache à critiquer les « reflets » alors que notre recherche révèle plusieurs résonances avec d'autres artistes, que ce soit pour des thématiques, des techniques ou des compositions, même si le style d'Auffray reste bien personnel.

Elle laisse aussi entendre une forme d'injustice. Idée qu'elle reprend dans son texte *Peintre amateur* où certains amateurs sont mis en cause : « rien n'est plus désagréable que d'entendre les exhibitions radiophoniques des amateurs, que de visiter les expositions de peintures dite manifestation artistique alimentée par des profs de dessins ou des pharmaciens ou des épiciers »[882]. La fin du texte n'est pas rédigée. Elle présente ici une vision élitiste de l'artiste où seuls les artistes professionnels auraient droit à une visibilité. Auffray se sent-elle en concurrence avec des artistes qui prendraient sa place ?

Le rôle de la critique

Auffray reproche à la critique de mettre en lumière certains artistes :

> « Ces dernières années ont été prospères en chef d'œuvre ! Presque chaque semaine on a bâclé un génie. Dans ce domaine

[880] Ar. 8.
[881] Ar. 8.
[882] Ar. 18.

> aussi le système Taylor et mouvement Stakhanoviste ont largement contribué à la fabrication des peintres de génie. On n'a même pas le temps d'en apprécier un qu'un autre lui pique les fesses et hop ! il bascule dans l'oubli. »[883]

Pour la peintre, la presse cherche à mettre en avant des artistes qui ne le méritent pas. Elle compare aussi le monde de l'art et la fonction de peintre à un travail industriel, proche de l'usine, répétitif, organisé. Le mot « fabrication » renvoie à l'idée d'un produit qui sortirait d'une usine. Sous entendant la prédominance d'artistes qui se ressemblent tous, sans créativité propre. Malgré cela, elle cherche à comprendre et se questionne sur la place des critiques d'art :

> « La méchanceté est pénible. Mais comment parler de peinture contemporaine sans risquer de blesser ? Exposer sa peinture en public, dans les salons ou les galeries, c'est accepter de se voir disséquer, démolir, discuter ou louanger. »[884]

Auffray estime qu'accepter d'exposer c'est autoriser la critique ; qu'elle soit positive ou négative. C'est se soumettre à un jugement comme elle le fait.

Si elle écrit sur les artistes et la création, Auffray critique les mouvements artistiques, principalement l'abstraction.

Critiquer l'abstraction

L'abstraction est visée dans les écrits : « Les uns s'imaginent qu'il n'est plus utile de présenter l'être humain, ou les nuages ou les arbres, ou la mer, ou la vie, de peur de passer pour un ~~pompier~~ imbécile ». Pour Auffray, faire de la peinture figurative parait déraisonnable, presque démodé. Ce que montre bien aussi notre recherche, puisqu'une des causes, aujourd'hui, du placement en seconde ligne d'Auffray, est qu'elle propose après la Seconde Guerre mondiale une peinture figurative.

Dans son texte *Arts modernes*, elle s'en prend à nouveaux aux peintres abstraits, les qualifiant d'artistes « à l'âme sans problème »[885]. Pour Auffray seuls les figuratifs peuvent peindre certaines émotions, et l'abstraction ne permet pas d'exprimer les souffrances intérieures.

Auffray se montre sévère face aux mouvements qui ne lui correspondent pas. Il en va de même pour les artistes qui utilisent une autre technique que la classique peinture à l'huile.

Les techniques plastiques

Toute nouveauté artistique picturale est critiquée par Auffray. Elle s'exprime contre les artistes qui utilisent la peinture fluorescente, invention qu'elle découverte dans la presse, comme l'indique l'article collé dans son texte *La Bêtise en peinture* :

---

[883] Ar. 10.
[884] Ar. 10.
[885] Ar. 16.

> « Je ne pense pas que la peinture fluorescente soit un matériau pour la peinture. Oui pour la décoration, l'affiche, "l'objet d'art" vendu aussi bien dans les bazars qu'aux portes des grands centres religieux […] Verrons-nous au Louvre, la Vénus de Milo enduite d'une matière fluorescente ? »[886]

Auffray hiérarchise les matériaux. La peinture fluorescente convient aux arts décoratifs, mais pas à la peinture sur chevalet. Elle s'indigne face à toute forme d'innovation. On retrouve la même opposition concernant les artistes qui travaillent avec des objets du quotidien. Le jugement est tout aussi négatif :

> « Les autres pour essayer de démontrer qu'ils ont de l'intelligence découpent des papiers, tortillent des fils de fer, collent des vermicelles, scient des bâtons de chaise, peignent des pipes en Terre en équilibre sur une cage à serins le tout nimbé de fantastiques. Ils s'oublient dans les accessoires […]. D'une manière ou d'une autre ils restent ce qu'ils sont des médiocres. »[887]

Auffray ne nomme pas d'artistes directement, mais nous entrevoyons dans ces mots Magritte et les Surréalistes (pipe en terre et cage), les cubistes (bâtons de chaise), Calder (fil de fer) ou encore Matisse (découpage de papier).

Il est intéressant de voir comme elle critique les artistes qui utilisent des matériaux communs, alors qu'elle le fera elle-même quelques années plus tard en ajoutant sur ses toiles des grains de café ou des poils de sanglier (*Supra*, p. 225*)*. Auffray se montre aussi en contradiction avec ses écrits puisque dans *Heureux Temps*, elle note : « Rien n'étonnera plus. Toutes les fantaisies de formes, de couleurs, d'idées d'expressions, de réalisation sont permises. Les prédécesseurs ont enfoncé les barrières. »[888] D'un côté elle rejette l'innovation pour ensuite, un an plus tard, indiquer que rien de nouveau ne pourra être créé.

Les extraits de ses écrits révèlent bien l'aspect réactionnaire de sa vision de l'art. Elle rejette à la fois les créateurs qui manquent de créativité, la presse qui désigne et soutient certains artistes, des mouvements artistiques comme l'abstraction, mais aussi des techniques plastiques. Pour elle, la peinture se doit d'être dans une lignée de la tradition (ce qu'elle cultive *Supra,* p. 91, 146, 256).

Ses critiques sont parfois en désaccord avec ses actions puisqu'elle-même s'essaye à la peinture surréaliste ou qu'elle ajoute des éléments dans ses œuvres.

---

[886] Ar. 10, Fernand Lot, « La peinture fluorescente illuminera la fresque et le tableau de chevalet », *Le Figaro Littéraire*, 3 novembre 1951.
[887] *Ibidem.*
[888] Ar. 14.

Les peintures, les dessins et les archives révèlent l'implication d'Auffray dans des groupes de pensées et des réflexions autour de l'humain et de la défense des libertés. Il y a une adéquation forte entre les convictions et la peinture de l'artiste, mais elle est aussi dans l'action avec ses activités d'abord dans la Résistance puis dans le quotidien du village d'Échauffour. Toutes ces idées défendues sont présentes aussi dans la réalisation de ses œuvres, dans des expositions relatives aux mouvements de libération comme les Francs-tireurs et partisans français (exposition *Art et Résistance*) ou de soutien aux prisonniers (*Les Grands peintres contemporains* à la galerie Drouant-David le 25 mai 1945). L'expression de la société ressort dans la peinture, les dessins et les écrits par la dénonciation du triptyque : armée, argent et religion.

Auffray, par sa peinture engagée, s'exprime sur des sujets très différents. Elle est fortement touchée. Cette phrase témoigne du trauma ressenti : « La blessure commune à toute l'Europe après la guerre, chacun l'ouvre et la referme à sa façon »[889]. Chacun exprime sa peine individuellement, elle en témoigne par la peinture, le dessin, quelques textes et ses engagements.

Ils concernent à la fois les témoignages de la guerre ou de faits historiques, la critique de la religion, la guerre et l'argent, mais aussi la place des femmes. Elle s'exprime sur ces sujets à la fois au travers de codes comme celui des deux amies, la peinture d'écorchés, mais aussi avec une forme de singularité : aucun autre artiste de son époque n'utilise des figures vertes pour représenter les conséquences du conflit.

Enfin, en tant qu'artiste de seconde ligne, par ses engagements, peints et écrits, elle offre sa vision personnelle de la Seconde Guerre mondiale en se plaçant du côté des civils. Elle attire l'attention sur la place et les difficultés des femmes peintres en soutenant par exemple l'Union des femmes peintres et sculpteurs et en choisissant des genres peu utilisés par les peintres femmes comme la peinture d'histoire dans les années 1950-1960. Son engagement concerne tous les pans de sa vie, personnellement et professionnellement dans les sujets choisis. Les causes liées aux libertés humaines sont au centre de ses réflexions.

[889] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années, 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 111.

Conclusion de l'éternel d'Auffray :

René Huyghe écrit dans *Les Contemporains :* « Le peintre en vient toujours à se servir de son tableau pour considérer le monde à la lueur exclusive de sa sensibilité et de sa pensée, sans plus se soucier d'autrui ou de la société »[890]. C'est ainsi que nous lisons l'éternel d'Auffray. Des œuvres qui expriment toute sa vision de la société qui l'entoure, notamment son regard sur les femmes, en particulier les homosexuelles, mais aussi des sujets qui la touchent, en rapport avec la guerre et l'actualité.

Ces événements qui ont forgé « l'éternel » d'Auffray aboutissent à des corpus de peintures majeures dans sa production artistique : les figures vertes, les écorchés, la peinture d'histoire, les liens avec les figures symboliques du lesbianisme et la peinture caricaturale de sa « comédie humaine ».

Pour exprimer cela, Auffray use d'un style identifiable. Même si elle reprend en partie le langage des peintres figuratifs d'après-guerre, elle pousse plus loin la représentation notamment à travers l'écriture griffée et le travail des fonds dans ses tableaux.

Beaucoup des tableaux analysés dans ce premier chapitre expriment la mort et la colère. Pour la mort, les représentations varient, elles sont liées au sujet : les figures vertes, les écorchés, mais aussi les animaux morts. Pour cela elle dépasse la représentation visuelle du thème en travaillant des gestes, des fonds, des couleurs associés à cette idée de la mort comme le rouge, le vert et le noir.

La colère transparait dans les caricatures et dans les derniers tableaux d'histoire, mais aussi dans les écrits, en particulier les poèmes. Elle peint et dit sa colère.

Dans cette peinture sombre, Auffray apporte plus de douceur avec son regard sur les femmes et l'homosexualité, où pointe une mélancolie souvent prégnante.

Marie-Thérèse Auffray est également une femme artiste engagée : dans l'affirmation de son homosexualité, dans la place qu'elle accorde à l'humain et aux libertés. Son engagement ne se limite pas à son activité peinte, mais concerne sa vie entière, quand elle adhère d'abord à *L'Encyclopédie de la Renaissance française*, aux *Libres-penseurs* et à *La Franc-maçonnerie*. Auffray est entière, elle met en adéquation sa peinture et sa vision de la vie la plus quotidienne, et cela dès son entrée dans la Résistance.

Elle se construit en se nourrissant des œuvres d'autres artistes et se place dans une lignée, une tradition autour du portrait caricatural, de la nature morte, tout en les singularisant. Pourtant, comme le rappelle Laurence Bertrand Dorleac en parlant des années 1950-1960, « aucune époque ne dit aussi pleinement le désir d'ouvrir un nouveau chapitre »[891]. Ce chapitre, Auffray l'ouvre différemment, elle ne cherche pas à innover pleinement, elle reste attachée à une image de la

[890] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 117.
[891] Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années, 1950-1960*, *op. cit*., p. 11.

peinture liée à la connaissance des artistes de son temps, mais surtout d'artistes plus anciens. Elle permet à la peinture de choses d'exister selon son vécu et son quotidien.

En opposition à l'éternel d'Auffray se trouve ce que René Huyghe nomme « l'éphémère ». Marc Le Bot utilise le terme de transitoire[892]. Pourtant, dans notre recherche, cet éphémère n'est pas à entendre comme une manifestation de courte durée : il fait partie de la vie et de l'œuvre de la peintre. Les réalisations sont pour certaines moins singulières.

Afin de bien les analyser et les comprendre, nous avons défini des problématiques qui ont placé Auffray en seconde ligne. Si dans ce premier chapitre nous avons montré combien la peinture d'Auffray peut s'avérer singulière, le second chapitre met en avant les difficultés de la peintre à émerger du milieu artistique de l'époque. Qu'est-ce qui fait qu'elle est aujourd'hui inconnue ? Quelles ont été ses difficultés de peintre ?

[892] *Les Années 50*, *op. cit.,* p. 222-223.

Partie II : L'éphémère d'Auffray

> « Je me suis toujours posé, dans ma carrière de directeur de musée ; dans mon expérience de directeur de musée, cette question, cette capitale de savoir qu'est-ce que c'est, qu'est-ce qu'il y a là-dedans, qu'est-ce que cela que je garde, qu'est-ce que je conserve dans ce musée ? Lorsque je me promenais dans les galeries de mon musée pendant que le public était là, cette question me venait à l'esprit : "Qu'est-ce que font tous ces gens, qu'est-ce qu'ils sont venus chercher ici ? Qu'est-ce que j'y fais moi-même ? " » [1]
>
> Jean Cassou

Le premier chapitre de notre recherche révèle les singularités d'Auffray dans la peinture figurative après 1945, que cela soit au travers de sa « Comédie humaine », de sa représentation de la vie après la Seconde Guerre mondiale, ou de son regard sur les femmes.

Dans son ouvrage *Les Contemporains,* René Huyghe oppose à « l'éternel » « l'éphémère »[2]. Nous évoquions dans l'introduction la différence entre expériences et événements (*Supra* p. 12), qui peut déterminer une frontière essentielle : la vie des artistes de seconde ligne est souvent jalonnée d'expériences plus que d'événements. Ces expériences reflètent le combat pour percer dans le milieu de la peinture, mais aussi la conclusion de cette lutte, à savoir pourquoi le milieu artistique actuel ne les a pas retenus ou ne les évoque plus. Face à ce constat, on ne peut que constater qu'Auffray n'a obtenu qu'une moindre reconnaissance hier comme aujourd'hui.

Les raisons d'une telle méconnaissance sont multifactorielles et ne peuvent se résumer à un genre (être une femme) ou au choix d'être une peintre au style figuratif quand l'abstraction était saluée et soutenue. D'autres facteurs du parcours d'Auffray expliquent qu'elle ait été reléguée en seconde ligne, et qu'une partie de son travail s'ancre aujourd'hui dans l'éphémère.

Toutefois, même ces éléments relevant de l'éphémère contribuent à l'écriture de l'histoire de l'art. L'étude des sources primaires (archives d'Auffray) permet d'enrichir les connaissances notamment sur les difficultés des artistes (réseaux artistiques notamment), mais aussi sur les arts appliqués.

Si nous avons fondé notre recherche, dans le premier chapitre, sur des œuvres d'art, nous nous concentrons davantage sur les sources primaires dans ce second chapitre.

---

[1] Jean Cassou, « [Allocution] », *La Création artistique*, Paris, Institut, coll. « Institut », 1969, n° 39, 1969. Communication faite à la séance du 19 février 1969, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, p. 7.

[2] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*, p. 121.

De la micro à la macrohistoire et vice versa

Ce chapitre permet d'apporter, à partir de la microhistoire d'Auffray, des données sur la macrohistoire. L'historienne Michelle Perrot, dans un entretien et un portrait pour la revue *Circé,* donne des clefs de compréhensions de ces notions de micro et macrohistoire[3]. La chercheuse travaille sur les trajectoires individuelles (la microhistoire) pour « replacer l'individu en question dans la société qui l'a produit »[4]. Auffray, par son histoire personnelle, permet de comprendre la place plus générale des femmes dans le domaine de la peinture, de l'illustration et de la société d'après-guerre.

La microhistoire permet de mettre en lumière des sujets de recherche moins travaillés. Par l'étude d'Auffray, c'est le milieu de la publicité et surtout la place des femmes dans l'illustration qui sont propices à examen. L'étude de la microhistoire d'Auffray est salutaire pour comprendre les généralités.

Depuis les années 1980, la microhistoire a porté une attention nouvelle à la biographie par le biais des *egodocuments*[5]. L'historien de l'Université de Lausanne Sandro Guzzi-Heeb explique :

> « Les egodocuments – journaux, récits autobiographiques, lettres – mais aussi certains récits biographiques peuvent en effet contribuer utilement à la reconstitution de milieux ou de réseaux particuliers. En ce sens ils représentent des sources intéressantes pour de nouvelles démarches qualitatives ou plus formalisées, dans un esprit authentiquement microhistorique. »[6]

Les egodocuments d'Auffray dont il est question dans ce chapitre sont bien sûr des écrits personnels, comme des correspondances, mais aussi des fiches de paye ou des contrats de travail. Ces derniers ne sont pas toujours listés parmi les egodocuments, en ce qu'ils ne sont pas rédigés par l'intéressée elle-même. C'est le cas par exemple des courriers d'employeurs (nous n'avons pas toujours, de surcroît, conservé les réponses d'Auffray à ce type de document). Nous choisissons de les inclure à notre réflexion cependant, dans la mesure où ils lui sont directement adressés et nous renseignent sur elle.

Michelle Perrot précise :

> « Les "sans-parole", au fond, représentent la majorité de l'histoire. Ceux dont on parle, c'est très peu de choses. À la fois j'ai dit au début qu'il y avait beaucoup plus de traces qu'on ne pouvait le penser, qu'au fond, l'histoire, c'est un peu comme la

[3] Entretien filmé de Michelle Perrot pour la revue *Circé* en 2015 : https://dai.ly/x2j7hgz et Michelle Perrot, « Portrait », in *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, Numéro §, 2015 : http://www.revue-circe.uvsq.fr/numero-6-portrait

[4] Michel Perrot, « Portrait », *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, Numéro §, 2015 : http://www.revue-circe.uvsq.fr/numero-6-portrait p. 6.

[5] Sandro Guzzi-Heeb, « Egodocuments, biographie et microhistoire en perspective. Une histoire d'amour ? », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2016, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 08 janvier 2023. URL : http://journals.openedition.org/edl/895 ; DOI : https://doi.org/10.4000/edl.895

[6] *Ibidem*, p. 284.

> géologie, il y a plusieurs couches, des choses superposées et l'historien est celui qui va chercher dans des couches de plus en plus profondes pour faire émerger un petit peu. »[7]

Auffray a conservé soigneusement ses archives, dans des pochettes, sans les organiser selon un classement bien défini toutefois. Par leur étude :

> « Il ne s'agit plus seulement de remettre l'individu au centre de la recherche, mais plutôt – et cela est essentiel – de comprendre les articulations entre l'individu, les réseaux sociaux particuliers et la société, en tenant compte des spécificités des contextes différents. »[8]

Ces articulations théorisées par l'historien Sandro Guzzi-Heeb sont au cœur de ce chapitre. Ce sont d'abord les liens avec des individus dans notre recherche, ainsi que les attaches avec le territoire, le milieu culturel et les métiers de l'illustration.

Nous comparons les archives d'Auffray avec d'autres écrits pour permettre une analyse plus précise et contextualisée de la trajectoire individuelle de l'artiste, de ses expériences.

Cela permet de faire apparaître, au fil des expériences de la peintre, ce qu'apporte l'étude de la vie de l'artiste et de son œuvre à l'histoire de l'art. La reprise biographique faite dans ce chapitre nous permet par ailleurs d'être plus précise sur sa vie, tout autant qu'elle complète les éléments déroulés en introduction de cette thèse.

Les différents documents étudiés placent clairement Auffray en seconde ligne. Qui, en son temps et aujourd'hui, a retenu Auffray ? Qu'est-ce qui fait d'elle une artiste oubliée, mise de côté ?

Être une peintre figurative après 1945

La méconnaissance actuelle d'Auffray s'explique notamment par son absence de lien direct avec les groupes de la figuration d'après-guerre. Elle se démarque par son indépendance, voulue ou non, car nous ne savons pas si elle a cherché à se rapprocher de ces groupes. Comme il est expliqué dans l'introduction (*Supra* p. 25), la peinture figurative d'après-guerre est peu étudiée. Faute de travaux importants sur ce sujet, Auffray elle-même peine à être inscrite dans la sphère académique, tant dans des études de type biographiques que dans d'autres, consacrées à des groupes d'artistes. Par ailleurs, les conservateurs et conservatrices spécialisés dans l'art du XX^e^ siècle ne s'intéressent que peu à ces groupes aujourd'hui. En conséquence, les musées ou expositions qui présentent ces artistes restent rares et ne créent que peu d'engouement pour la peinture figurative d'après-guerre auprès du grand public actuel. Notre thèse entend combler, autant que faire se peut, cette lacune.

---

[7] Michelle Perrot, « Portrait », *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, *op. cit*., p. 12.
[8] Sandro Guzzi-Heeb, « Egodocuments, biographie et microhistoire en perspective. Une histoire d'amour ? », *op. cit.,* p. 284.

Comme nous l'avons dit à l'instant, le positionnement d'une artiste comme Auffray en seconde ligne est multifactoriel. Il est lié à la fois aux territoires où elle évolue, puisqu'elle demeure en partie dans une province qui la tient éloignée des réseaux artistiques parisiens, même si elle reste influencée par la capitale ; à la recherche d'appartenance à une émulation et à un réseau artistique qu'elle cherche à retrouver ou recréer en Normandie, en partie autour de la famille Vlaminck ; à la volonté d'exposer, mais avec difficulté, et à vivre, ou survivre, en travaillant dans les arts décoratifs.

En définitive, ces difficultés à vivre de son art et quelques problèmes de santé à partir du début des années 1970 la conduisent à renoncer définitivement à une vie artistique, accélérant sa chute dans l'oubli.

Chapitre 1. La création en province

Un des facteurs identifiés qui place Marie-Thérèse Auffray en seconde ligne est qu'elle partage son temps entre une vie rurale et une vie urbaine. Les régions de la Bretagne et de la Normandie sont au cœur de sa vie. Ces espaces géographiques ont aussi une temporalité propre, assez marquée : la vie à Paris est celle de l'adolescence, du Paris de Montparnasse et des Années folles qui permettent à la peintre de s'émanciper, de gagner sa vie et d'être autonome. La vie rurale sera celle de la famille, de l'amour, qui l'inspirent tout autant. La vie parisienne offre une autre dimension que nous avons déjà évoquée (*Supra*, p. 60). Chaque espace est une source d'inspiration.

Auffray naît d'abord en Bretagne puis rejoint ensuite Paris, toute jeune, avec sa famille, autour de 1917. C'est son entrée dans la Résistance autour de 1940 qui la conduit en Normandie où elle s'installe ensuite, une partie du temps, avec sa compagne.

La vie en Bretagne et Normandie parait dans la peinture mais aussi dans les illustrations d'Auffray. Le fait de s'implanter principalement en province, ce qui la fait s'éloigner des réseaux artistiques parisiens, est un des facteurs qui font qu'Auffray ne soit pas connue et reconnue. Les réalisations autour de ces deux régions ont des aspects différents dans la production de l'artiste. Là où la Bretagne reflète une nostalgie, la Normandie apparaît comme une terre d'ancrage.

A. Lieu de souvenirs heureux : la province

Les deux territoires provinciaux de vie et de création d'Auffray conduisent à deux types de peinture. La Bretagne est une peinture liée à la nostalgie, la Normandie est une peinture d'ancrage et du quotidien. Ce ne sont, dans l'ensemble, ni des tableaux d'une grande facture ni innovants, mais ils sont liés aux sentiments de la peintre pour ces lieux.

Si les paysages sont des peintures réalisées principalement dans les années 1940, Auffray va tout de même créer une série particulière, d'abord une située en Espagne, puis en atelier. Point commun avec la Bretagne et la Normandie, ces peintures sont rattachées à des souvenirs heureux une fois la guerre passée.

1. La Bretagne nostalgique

La Bretagne est son lieu de la naissance. Ses parents y sont également nés, ils s'y sont mariés et ils y ont habité quelques années.

Marie-Thérèse Auffray passe peu de temps en Bretagne, probablement cinq ou six ans avant d'aller vivre à Paris. La famille est installée dans les Côtes-d'Armor, plus précisément dans la commune de Saint-Quay-Portrieux. Malgré le peu de temps qu'elle y a vécu, on constate que cette région occupe une place dans un nombre non négligeable de ses œuvres[9].

[9] La première trace artistique (probable) de Marie-Thérèse Auffray en Bretagne provient d'un article de presse du journal *Le Matin* du 21 septembre 1932, à la

Après son installation à Paris, Marie-Thérèse Auffray effectue plusieurs séjours en Bretagne. Un de ses oncles, Henri Tarin (1887-1958), demeure alors encore dans le port de Saint-Quay-Portrieux. C'est probablement lui et sa grand-mère maternelle, Marie-Thérèse Olivier (1857-1941), que la peintre vient voir[10].

a. Les paysages bretons

La peinture de paysage est caractéristique des œuvres d'avant la Seconde Guerre mondiale, après quoi ce genre est oublié par la peintre pour se concentrer sur les figures, la peinture d'objets et la peinture animalière.

Les sites bretons sont ceux de la jeunesse, de la famille et des loisirs. Sur certaines photographies de la peintre en Bretagne, elle a une quarantaine d'années[11]. Elle y est photographiée, souriante, entourée d'amis, dans des lieux qui font écho à ses tableaux comme des ports de pêche ou des bords de plage. Une seule photographie, plus ancienne, la représente à Saint-Quay-Portrieux même[12]. Sur ce cliché, elle est vêtue d'une pèlerine et d'un petit bonnet de forme cloche particulièrement populaire dans les années 1920-1930, une tenue très « parisienne » pour le lieu. Dans les années 1950, Auffray porte la vareuse bretonne, vêtement de travail breton par excellence. Par ces choix vestimentaires, elle marque son parisianisme en Bretagne puis inversement.

Nous avons nommé l'ensemble des tableaux qui ont un lien avec la Bretagne : « tableaux bretons ». Cet intitulé ne vise pas à induire obligatoirement que ces tableaux ont été peints en Bretagne, mais qu'ils représentent, au moins en partie, cette région.

La Bretagne est déclinée dans la peinture d'Auffray à la faveur de différents thèmes : des lieux spécifiques, des habitants de la Bretagne et des peintures de poissons et crustacés. Les paysages et les scènes bretonnes sont essentiellement peints avant la Seconde Guerre mondiale. Les peintures de choses avec des poissons datent, elles, de la seconde moitié des années 1950 et de la première moitié des années 1960.

Les villages bretons, les côtes bretonnes et les pêcheurs font partie des premières toiles peintes avant la Seconde Guerre mondiale[13]. Les alentours de Saint-Quay-Portrieux comme les villages de Plouha, Loctudy ou encore Pors Even sont identifiés dans les titres de ses tableaux. En procédant ainsi, Auffray accorde aux tableaux une localisation spécifique. « Le titre peut contenir un nom de lieu : la

rubrique « Concours des plages ». Il donne le classement général des lauréats des épreuves pour des panneaux décoratifs. Il y est fait mention d'une gagnante, Marie-Thérèse Auffray, mais indiquée comme étant de Trégastel, commune toute proche du château de Costaérès, peint sur la toile du même nom. Nous ne pouvons savoir s'il s'agit d'un homonyme ou de la peintre (Annexe 71).

[10] Sources : ayants droit (recherches généalogiques).

[11] Ar. 1, entre autres (toutes les photographies ne sont pas reproduites).

[12] Ar. 1.

[13] Vol. 2, cat. rais. p. 24 à p. 68.

détermination est alors maximale »[14], comme l'explique Bernard Bosredon. Auffray ancre ses paysages, nul doute sur l'endroit qu'elle veut représenter. Ce sont surtout des vues de villages, quelques architectures et des ports de pêche. Auffray peint ces lieux car ils sont associés à un souvenir précis : la famille et les vacances en Bretagne. La majorité des tableaux bretons sont réalisés dans les années 1930-1940 alors que la peintre a quitté cette région depuis plus de 10 ans.

Ces œuvres de jeunesse montrent qu'elle n'a pas encore trouvé son style, mais il émane d'elles une sérénité qu'on ne retrouve pas nécessairement dans la suite de son travail. Ces deux tableaux bretons que nous présentons dans le paragraphe suivant sont représentatifs de la quiétude de cette période et de l'image qu'elle cherche à transmettre de la Bretagne, de sa nostalgie.

Des architectures des Côtes-d'Armor sont représentées dans deux petites toiles de 1932 : *Chapelle Saint-Marc* à Saint-Quay-Portrieux et *Le Château de Costaérès* qui, lui, se trouve sur un îlot près de Trégastel[15]. Marie-Thérèse Auffray a alors vingt ans. Il est difficile de savoir si cette toile a été peinte sur le motif ou d'après des images qu'elle possédait ou dont elle se souvenait. Les tableaux sont de petites dimensions, 24 × 33 cm pour le premier et 33 × 46 cm pour le second, ce qui pourrait corroborer l'idée que les tableaux sont peints sur le motif. Ces deux tableaux sont différents des autres tableaux bretons par le choix des couleurs. La gamme chromatique utilisée est plus colorée en ce qu'elle compte notamment des bleus et des roses. Un bleu lumineux domine les toiles, que cela soit dans la peinture du ciel dans la toile *Chapelle Saint-Marc* ou dans la représentation de la mer pour le tableau *Le Château de Costaérès*. Ce choix confère une dimension paisible, ensoleillée et douce à la représentation, qui n'émane pas des autres tableaux de paysages bretons, dominés eux par des tons plus sombres.

En effet, les autres tableaux bretons sont dans des gammes chromatiques différentes. Ce sont des tons sourds, des bruns, des bleus, des gris, des beiges. Quelques touches de couleurs sont apportées par les coques des barques avec du rouge, du jaune, des tons orangés ou des bleus clairs plus lumineux. La composition s'organise principalement en deux parties horizontales : la partie inférieure de la toile pour les rochers ou le sable, les barques et la partie supérieure par les habitations, la mer, le paysage lointain de la côte et le ciel. Les ciels sont plus tourmentés avec des effets de ciel très gris alourdi par des traînées de nuages comme dans les toiles *Port de pêche en Bretagne* ou les toiles *Pors Even*[16]. Parfois le cadrage ne permet pas de donner une place importante au ciel. La composition est resserrée sur l'architecture des ports de pêche et la représentation de la mer comme pour les toiles *La Cale* (Circa 1945) ou *Port de pêche en Bretagne*[17] de la même période.

---

[14] Bernard Bosredon, *Les Titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 164.
[15] Vol. 2, cat. rais. Fig. 14 et Fig. 15.
[16] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 37 ; Fig. P. 39 ; Fig. P. 63 ; Fig. P. 35 ; Fig. P. 38.
[17] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 62 et Fig. P. 63.

Une transformation de la couleur

Le changement de gamme chromatique, plus sombre, correspond aussi au temps de la Seconde Guerre mondiale. Ces toiles datent des années 1940 et même si ces lieux sont ceux des souvenirs. Le conflit de 1939-1945 transforme profondément sa manière de peindre aussi bien dans le choix des couleurs, de la technique (matière picturale plus empâtée, écriture griffée...), que des compositions et des sujets.



Illustration 47 : Marie-Thérèse Auffray, en haut : *Chapelle Saint Marc,* 1932 et en bas *Pors Even* (1) autour de 1940. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 14 et Fig. P. 35. © droits réservés

La confrontation de deux toiles avant et après la Seconde Guerre mondiale (Ill. 47) permet de bien appréhender ce changement de gamme. Les couleurs lumineuses des années 1930 laissent place à des tons bruns, gris, plus sombres. La technique aussi change, la peinture après le conflit est plus brossée, plus marquée dans les tableaux d'après-guerre. La mer est plus violente, plus torturée. Le ciel lumineux devient sombre et inquiétant.

Des marines singulières ?

Les musées de province accordant généralement de la place aux artistes locaux dans leurs collections et accrochages, au sein desquels, de surcroît, les peintures de paysage ne sont pas rares, nous nous

demandons pourquoi les marines d'Auffray n'ont pas suscité de campagnes d'acquisition et de mise en valeur. Ont-elles été explicitement jugées de peu d'intérêt ?

Nous avons mené des recherches dans les collections entre autres du musée des Beaux-Arts de Rennes, du musée des Beaux-Arts de Brest et dans celui de Nantes pour pouvoir comparer les paysages bretons de Marie-Thérèse Auffray avec ceux produits par d'autres artistes sur la même région.

La peintre se limite souvent aux côtes et elle ne peint pas les terres[18], ce que font d'autres artistes du XX^e^ siècle. Les paysages bretons d'Auffray sont essentiellement réalisés dans les années 1940 et leur style ne se retrouve pas dans les collections des musées des Beaux-Arts bretons.

D'après nos recherches dans les collections, les rapprochements entre Auffray et d'autres peintres de marines de cette période sont peu concluants (analyse par le sujet, la couleur, la technique…).

Les marines d'Auffray sont donc assez singulières, car il est difficile de faire des liens de style ou de sujet avec d'autres artistes de son temps ou même antérieurs. Ce n'est pas pour cela qu'elles sont remarquables. La manière dont elle les peint du point de vue de la composition, de la couleur, du travail de la lumière n'a rien d'exceptionnelle. Il n'y a pas d'innovation. Elle ne cherche pas à jouer sur la temporalité, la saisonnalité ou encore à poser un regard presque ethnographique sur ces sujets comme peut le faire le Breton Mathurin Méheut[19].

Toutefois il faut modérer cette idée relative au peu d'intérêt supposé des toiles d'Auffray en contexte breton. Il convient en effet de garder à l'esprit que si la peintre expose ses marines, elle ne le fait pas en Bretagne même. De là, nous comprenons mieux pourquoi son œuvre demeure mal connue en Bretagne ainsi que son absence des collections régionales.

Ce goût pour la Bretagne est donc aussi visible par le choix des œuvres exposées dans les Salons ou les galeries. En 1946, au 1^er^ Salon des Indépendants auquel la peintre participe, le choix est fait de présenter *Pors Even* (2)[20]. Le premier plan est occupé par un bateau amarré sur le sable de la plage, le second par la mer et la côte. Cette composition se retrouve dans plusieurs de ses toiles[21]. Le motif est décliné en jouant sur des variables comme les personnages ou les chevaux pour légèrement modifier ces paysages de ports bretons. Du point de vue de la composition, la peintre se place sur la plage, face à la mer. La côte et les habitations sont visibles. Aux côtes sauvages, elle préfère les petits ports de pêcheur. Elle réutilise plusieurs fois une

[18] Voir Vol. 2. Cat. rais., p. 369.

[19] Voir : https://www.musee-meheut.fr/ Mathurin Méheut (1882-1958) est né à Lamballe (à une quarantaine de kilomètres de Saint-Quay-Portrieux). Il s'installe en 1905 rue Falguière à Paris. Il est enterré dans le cimetière de Montparnasse, quartier où il passe une grande partie de sa vie. Aucun lien avec Marie-Thérèse Auffray n'a été, à ce jour, trouvé.

[20] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 38.

[21] Vol. 2, cat. rais. : *Cors GBR*, Fig. P. 23 ; *Pors Even* (1), Fig. P. 35 ; *Les Deux barques avec mats*, Fig. P. 34.

composition qui lui convient sans chercher à modifier son point de vue sur le paysage.

Au vu de ces choix, nous comprenons qu'Auffray est alors une artiste en formation déclinant les mêmes thèmes, dans des lieux proches. Presque comme un exercice, un apprentissage puisque les toiles datent de la première partie des années 1940, alors qu'Auffray ne peint que depuis quelques années vu le nombre de toiles recensées dans cette période.

Pour compléter cet ensemble de paysages, nous avons réuni dans le catalogue raisonné une série sur papier au crayon qui comprend plusieurs esquisses de ces visions de paysages de bord de mer[22]. Il y a peu de liens entre les paysages des toiles et ces esquisses. Il est bien question d'une série, car il y a une récurrence des lieux. Les dessins forment un ensemble caractéristique des bords de mer : des maisons, des rochers, des phares dessinés rapidement, en quelques lignes. Dans un style qui se rapproche des carnets de croquis, Auffray réalise des dessins réalisés au fils de promenades, sans but, il semble, d'en faire des toiles. Ils sont une mémoire des lieux ou un simple exercice.

Auffray peint les paysages de ses racines, et elle le fait souvent pendant la guerre : ces tableaux sont des toiles nostalgiques. Après 1946, Auffray arrête définitivement la peinture des marines, seuls les figures des Bretons et les produits de la mer font alors écho à cette région[23].

b. Les Bretons : une vision pittoresque

À la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945, deux tableaux intitulés *Pêcheurs bretons*, de grand format (195 × 130 cm) et de composition proche, sont les premières peintures qui représentent des Bretons. Au centre de la toile, un marin pêcheur porte sur son épaule une ancre marine. Il occupe une grande partie du tableau. Derrière lui, en arrière-plan, un paysage évoque un port de pêche.

La localisation actuelle du premier de ces tableaux que nous étudions – *Pêcheur breton* – est inconnue, aussi devons-nous nous appuyer sur une reproduction de basse qualité. Ce qui frappe de prime abord est que la construction du corps de l'homme apparaît maladroite. Les jambes sont très arquées, elles donnent ainsi au personnage l'apparence d'une œuvre inaboutie, malhabile. Le pêcheur a le haut du corps de profil là où le bas du corps présente une distorsion. Ceci est encore plus flagrant quand nous comparons cette toile à celle du second *Pêcheur breton à Camaret*[24]. Il est légèrement de profil, dans un mouvement lui faisant traverser le tableau. Ce tableau a un intérêt particulier pour la peintre, car elle l'expose dans son atelier parisien[25] ; la grande dimension de la toile indique aussi comment Auffray veut

[22] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 26 (série).
[23] En 1954, Auffray réalise une série particulière, à dominante rouge et bleu dont une toile avec une barque (Vol. 2, cat. rais. Fig. 143), mais qui ne correspond pas aux autres paysages bretons.
[24] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 42 et Fig. P. 44 (*Pêcheur breton à Camaret*).
[25] Voir Ill. 5.

donner une place à ce simple pêcheur. Est-ce une figure familière ? Un ami ? Sans autre source, il est impossible de répondre.

Lors du Salon des Indépendants de 1947, une toile titrée *Les Pêcheurs* est accrochée. Trois hommes sont sur une barque, précisément un youyou, ils entrent dans le port[26]. Un journaliste de la revue *Arts* du 21 mars 1947 mentionne ce tableau. L'auteur résume assez bien l'ensemble des toiles peintes sur le thème des pêcheurs, qualifiant le tableau *Les Pêcheurs* « d'assez brut »[27]. Cet adjectif « brut » fait référence ici à la façon de peindre les visages des figures jusqu'en 1940. L'artiste travaille peu le trait et les contours. Les formes sont assez grossières, les détails peu représentés. À nouveau, l'artiste apprend, cherche son style, essentiellement autour des « tableaux bretons ». Ces peintures bretonnes sont le reflet d'une artiste en construction.

Les prémices des portraits caricaturaux

L'aspect pittoresque de la Bretagne peinte par Auffray est confirmé avec la toile intitulée *Bigoudens*[28]. De ce tableau, il n'est connu qu'un cliché en noir et blanc. La scène se situe dans une église lors d'une messe où seules des bigoudènes sont présentes et facilement identifiables à leur haute coiffe de dentelle[29]. Elles sont assises de dos, à l'exception d'une bigoudène à droite de la composition, debout, de face et qui se déplace vers le premier plan de la toile, une chaise prie-Dieu à la main. Elle semble se diriger vers le spectateur.

Il est intéressant de remarquer le jeu de regard des femmes vers la position de la peintre et donc vers le spectateur. Certaines tournent légèrement ou complètement la tête pour la regarder. Les visages sont fermés et ils semblent se questionner sur la présence de quelqu'un.

La toile *Bretonne* date de 1949[30]. Cette œuvre est très différente des autres toiles du corpus « tableaux bretons » par sa composition et par son style. Elle est plus aboutie. Elle fait aussi partie des portraits de la « comédie humaine » d'Auffray. Il s'agit d'un portrait en buste sur un fond très sombre, presque noir. Ici la figure féminine est le seul sujet de la représentation. La Bretonne occupe une grande partie de l'espace de la toile. Il n'y a aucun décor.

La toile reprend les codes des portraits caricaturaux évoqués dans la Partie I[31]. Le portrait montre une femme plutôt âgée, les yeux cernés de bleu, signe des marques du temps. Les paupières sont tombantes. Une

[26] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 43. Youyou : Petit canot, utilisé pour les transports d'un navire à la terre.
[27] Ar. 183. Revue *Arts* du 26 septembre 1947. Une photographie de la toile *Pêcheurs à Camaret* par Georges Allié illustre le papier.
[28] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 66.
[29] De nombreux détails architecturaux de l'intérieur de l'église sont peints : les pilastres, la statue d'un évêque, le vitrail du chœur sous forme d'une rosace et les étendards religieux sur lesquels se devinent des figures des saints. Cette attention portée à la décoration intérieure d'une architecture est unique dans l'ensemble de la production. Cela peut indiquer un long temps passé dans ce lieu ou des venues fréquentes (donc un attachement à cette église).
[30] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 92.
[31] Parties du corps accentuées, attitude de moquerie… *Supra*, p. 105, 106, 108, 229.

bouche rouge ouverte, toutes dents dehors, contraste avec la peau blafarde de la femme. La blancheur du teint est rehaussée de vert pâle, d'orangé et de rouge donnant ainsi un aspect maladif au sujet. Ses vêtements sont ceux d'une femme d'après-guerre : une coiffe blanche sobre avec une légère voilette, un vêtement noir au col de dentelle blanc. Un petit châle blanc posé sur ses épaules et une riche broche complètent la tenue.

Sans le titre, rien dans cette figure n'indique spécifiquement qu'elle est originaire de Bretagne, à la différence des Bigoudènes. La coiffe que la femme porte n'est pas suffisamment caractéristique. Ici ce n'est pas une vision pittoresque et touristique de la région qui est peinte, mais un portrait très peu flatteur.

Auffray fait le choix de représenter sa Bretagne natale par les personnes qui y habitent. La peintre ajoute toujours la trace de l'homme à ses marines. Il peut être directement présent sous les traits d'un enfant ou d'un des pêcheurs, mais la présence humaine est aussi suggérée par des embarcations ou des habitations. L'humain, même dans les marines, est présent au cœur des tableaux de Marie-Thérèse Auffray.

Même si les figures sont anonymes, elles appartiennent à un territoire précis, identifiable. Il est vrai que ce choix de représenter des pêcheurs et des bigoudènes peut sembler reposer sur une démarche fondée sur des stéréotypes, mais il n'en demeure pas moins que ces différents « personnages » participent de la culture visuelle de la région. Quoi de plus évident qu'une bigoudène et que des pêcheurs en vareuse pour représenter – de façon immédiate – la Bretagne ? Il y a dans les choix des représentations du littoral et des figures quelque chose de l'ordre du patrimonial, ce qui révèle aussi l'attachement à cette région.

Si les paysages bretons sont liés à des temps de nostalgie et montrent un intérêt plastique relatif, les natures mortes sont plus riches à la fois par les choix que fait l'artiste et les références culturelles qu'elles réunissent.

c. Les produits de la mer

La peinture animalière permet à Marie-Thérèse Auffray de représenter les produits de la mer tels que des poissons et des crustacés. Ils sont associés à la Bretagne, mais pourraient également venir de Normandie.

Douze espèces différentes de poissons et de crustacés sont représentées, qui vivent dans l'eau salée ou l'eau douce[32].

Comme nous l'avons mentionné au début de notre recherche, le travail de la matière est un moyen d'expression d'Auffray (*Supra*, p. 48) Les poissons et les crustacés permettent réellement à la peintre de travailler la matérialité, les écailles, les textures des corps des animaux. La peintre ne s'attache pas seulement à la surface et à la matérialité des sujets peints, mais aussi à leur apparence. Cette diversité permet de

[32] Annexe 8, liste des poissons, p. 530.

jouer avec les formes des poissons, leur couleur et leur texture. Des touches de couleur donnent de la vivacité aux toiles.

C'est le cas, par exemple, dans les tableaux *L'Orphie* ou *Les Carrelets*[33]. Les formes peintes sont oblongues ou triangulaires. Chaque poisson, avec ses particularités, offre à la peintre l'opportunité d'aller vers un travail plus réaliste, presque naturaliste. La peintre s'attarde avec précision sur les épines du rouget grondin, les carcasses des araignées de mer ou les écailles colorées des carpes et des truites[34], mais aussi sur les reflets des écailles grâce aux blancs et aux cendrés du *Saint-Pierre* de 1959[35].

Il en est de même avec les viscères et les chairs à vif comme sur la toile *Maquereaux au gril*[36] de 1958. Dans *Carpe* de 1958[37], le rosé et l'orangé sont présents sur les écailles. Les *Maquereaux* de 1960[38] se colorent avec des bleus turquoises, rouges et jaunes. L'orange, le rouge et le rose de *L'Araignée de mer* de 1964 sont vibrants[39].

Ces couleurs sont choisies, précisément, en fonction des effets de la lumière tombant sur les écailles des poissons. Ce travail de couleur lié à la lumière apporte plus de réalisme que de naturalisme même si Auffray cherche la précision dans la représentation des espèces.

Deux toiles sont d'une qualité plus remarquable : *L'Orphie* et *La Raie*[40] de 1958. Dans *L'Orphie,* la mise en scène est simple. Le poisson, par ailleurs peu connu, est disposé sur un torchon blanc souligné d'un trait rouge, disposé lui-même sur une table de bois dont le spectateur ne voit que le plateau légèrement incliné vers lui. À droite de l'animal marin se trouve une bouteille de vin et à gauche le bouchon : une ombre double est peinte, indiquant deux sources lumineuses différentes. Les plis du torchon blanc sont peints avec précision, rendant à l'ensemble un réalisme certain. Il en est de même pour l'orphie. L'anatomie du poisson est particulièrement bien respectée avec sa forme allongée, la couleur de son dos bleu foncé et argenté est rendue par quelques touches blanches et bleu clair. Le ventre est très blanc. La queue et les ailerons sont aussi conformes à la forme de l'animal. La tête porte une bouche ayant l'apparence d'un bec très long, il est figuré ouvert, ce qui permet de représenter les dents aiguisées. Aux tons gris et bleus sont ajoutées quelques touches de couleurs chaudes comme des orangées rosées pour détailler les petites dents de l'animal et cerner de vert l'œil du poisson. Le cerne fait ressortir l'œil : même si, à la différence de la tête de mouton, il ne regarde pas le spectateur, sa présence est soulignée par la couleur[41].

[33] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 282 et Fig. P. 343.
[34] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 217 ; Fig. P. 180 ; P. 403 ; P. 279 ; P. 280 ; P. 382…
[35] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 320.
[36] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 281.
[37] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 279.
[38] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 344.
[39] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 403.
[40] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 282 et Fig. P. 284.
[41] *Tête de mouton*, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 213 et voir *Supra*, p. 219-220.

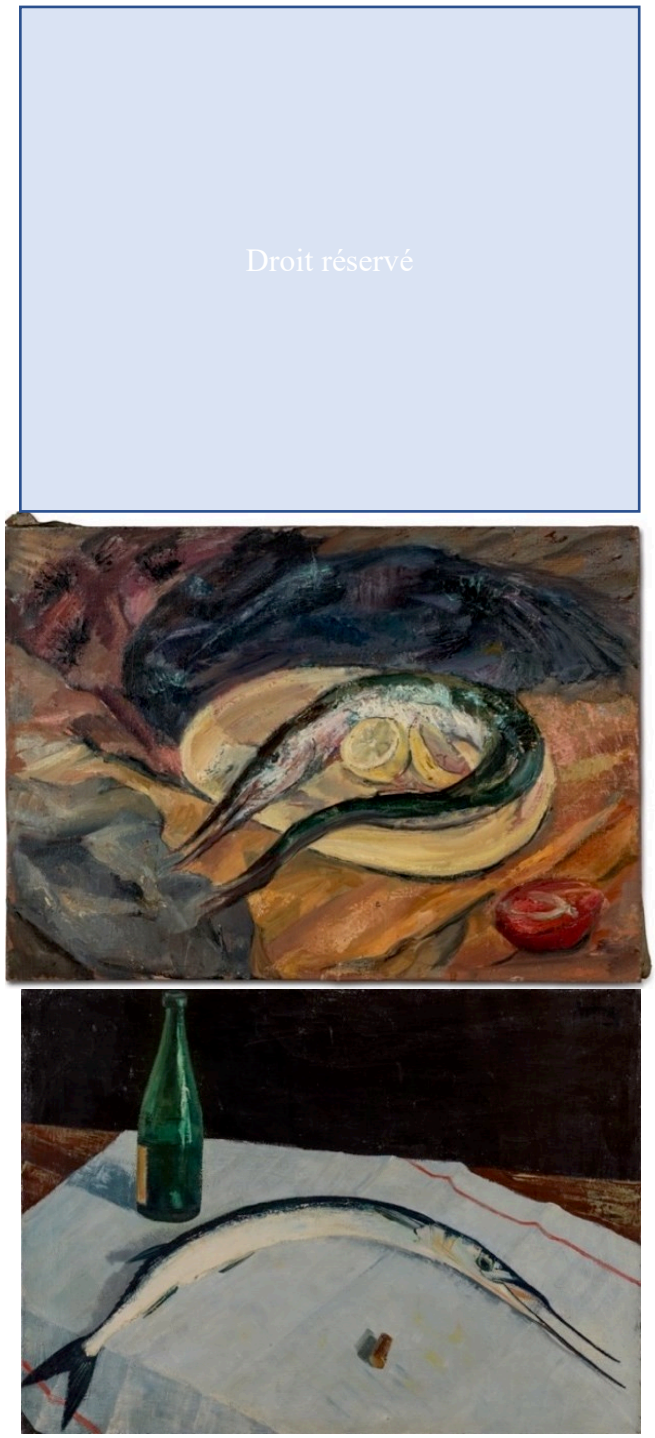


Illustration 48 : En haut *:* Alfrida Baagstaard *Nature morte avec orphies, maquereaux et crabes comestibles.* Collection particulière ; au centre : Lou Albert-Lasard*, Nature morte à l'orphie,* huile sur toile, 54 × 73 cm, s.d, © musées de la ville de Strasbourg, M. Bertola et Marie-Thérèse Auffray*, L'Orphie,* 1958, Vol. 2, cat .rais. P. 282. © droits réservés

Ce poisson, mal aimé des pêcheurs, intéresse Auffray probablement pour les raisons évoquées : sa forme particulière, le jeu possible sur les couleurs et les matières... Ce choix de poisson atypique indique une connaissance de la peintre des espèces pêchées dans la Manche, elle a probablement arpenté les étals des pêcheurs. S'il est atypique, quelques peintres l'ont représenté[42]. C'est le cas notamment de deux autres

[42] Bernard Buffet a également peint ce motif. *Nature morte au crabe*, 1958 ; *Nature morte aux orphies*, 1966 ; *Nature morte à la sole et aux orphies*, 1982. Toutes ces œuvres sont dans des collections privées.

peintres femmes, à trois époques différentes. : Alfrida Baadsgaard[43] dans un style presque naturaliste et Lou Albert-Lasard[44] qualifiée d'expressionniste comme Auffray (Ill. 48).

La comparaison de ces trois représentations différentes d'orphies permet de bien appréhender la recherche d'Auffray par rapport à la version d'Alfrida Baadsgaard, plus naturaliste et celle de Lou Albert-Lasard, plus expressionniste. La touche d'Auffray est plus précise que celle de Lou Albert-Lasard, notamment sur le bec de l'animal. Auffray détaille les fines dents blanches. L'œil est bien dessiné. Le torchon blanc et le peu d'objets mettent en avant le poisson. Alfrida Baadsgaard cherche avec sa touche très minutieuse un rendu plus naturalise même si le poisson n'est pas représenté seul comme sur les planches des muséums d'histoire naturelle, mais ici le rendu tend à une exactitude de l'animal. Lou Albert-Lasard le présente avec des citrons, entouré de torchons colorés et d'un demi-fruit ou légume. Le tableau est plus coloré. Auffray cherche ici à être fidèle au poisson qu'elle peint. Elle cherche à montrer aussi ses qualités de peintre du détail, tout en gardant ses codes de la peinture de choses et son style. Même si Auffray est qualifiée d'expressionniste, son tableau reflète une recherche davantage axée sur la réalité dans la représentation du poisson.

L'autre toile, évoquée plus haut, *La Raie*, manifeste une volonté de représenter fidèlement un animal plus connu de l'histoire de l'art. À l'inverse des œuvres connues sur ce thème (Ill. 49), la peintre choisit de positionner le poisson de telle sorte que le spectateur voie la peau de son dos sombre et non pas son ventre blanc[45]. L'effet de blancheur, de spectre, se retrouve chez Jean-Siméon Chardin ou Bernard Buffet. Le blanc n'est pas totalement absent dans la version d'Auffray, mais c'est le torchon, posé là pour mettre en avant le poisson qui apporte cette couleur lumineuse. Ce point de vue lui permet de jouer avec les couleurs de la peau, du brun au gris, souligné de touches de bleu turquoise et de rose orangé sur le pourtour de la bête. Pour faire écho aux touches bleu turquoise du poisson, il y a quelques touches de cette même couleur sur la table. Cette technique est reprise dans *L'Orphie* en plaçant quelques touches orangées rosées sur le torchon. Toutefois la composition générale est d'une plus grande simplicité encore dans le tableau *La Raie*.

En décidant de peindre la raie côté peau sombre, elle reprend à la fois un motif très connu de la nature morte, mais elle cherche aussi à se

[43] Alfrida Baadsgaard (1839-1912) est une peintre danoise connue surtout pour ses tableaux de fleurs et de nature morte.

[44] Lou Albert-Lasard (1885-1969) est née dans une famille bourgeoise. Elle étudie l'art : en 1912, elle suit les cours de Fernand Léger à Paris. De 1914 à 1916, elle vit avec le poète Rainer Maria Rilke à Munich et à Vienne. Elle réalise des gravures et des dessins des garçonnes. (voir : https://awarewomenartists.com/artiste/lou-albert-lasard/).

[45] Jean-Siméon Chardin, *La Raie*, 1728, huile sur toile, musée du Louvre. Paris ; Chaïm Soutine, *La Raie*, 1924, huile sur toile, Metropolitan Museum of Art, New York ; Chaïm Soutine, *La Raie*, 1923, musée des Beaux-Arts d'Orléans ; Bernard Buffet par exemple : *Nature morte à la raie*, 1956. Huile sur toile. 195,1 × 96,6 cm, vente aux enchères : Pierre Bergé : From One Home To Another, octobre 2018, Sotheby's. Aujourd'hui collection privée.

dégager de cette lignée d'artiste en le présentant autrement. Elle cherche ici à se démarquer.





Droit réservé

Illustration 49 : En haut à gauche : Jean-Siméon Chardin, *La Raie,* 1728, huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, musée du Louvre © 2010 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle. En bas à gauche : Chaïm Soutine, *La Raie,* 1924, huile sur toile, 81,3 × 100 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York ; Bernard Buffet, *Nature morte à la raie,* 1956. Huile sur toile, collection particulière.

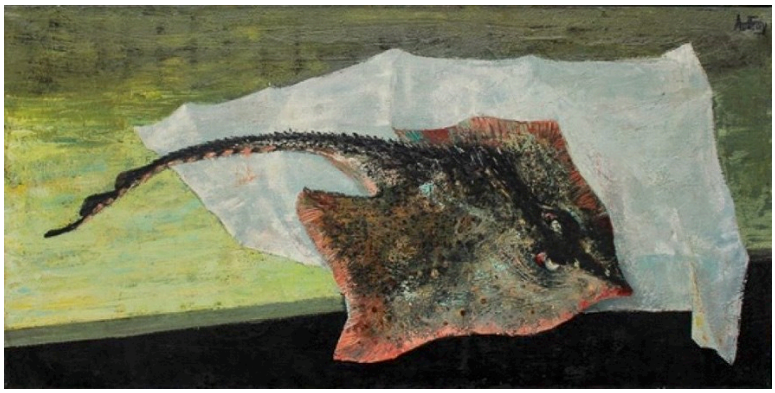


Illustration 50 : Marie-Thérèse Auffray, *La Raie,* 1958, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 284. © droits réservé

Le tableau intitulé *La Raie,* peint par Auffray (Ill. 50), a fait l'objet d'un achat par la ville de Paris en décembre 1962, à la suite de son exposition dans la galerie du Colisée[46]. Cet achat a fait l'objet d'une brève dans la revue *Arts* de janvier 1963[47]. Cette annonce, avec une

[46] *Rétrospective,* Galerie du Colisée, Paris, du 19 septembre au 16 octobre 1962.
[47] Ar. 191.

photographie, indique la valeur donnée au tableau. L'intérêt pour ce dernier est relatif, car il n'a jamais, pour l'instant, quitté les réserves du fonds municipal d'art contemporain de la ville de Paris. Cela ne fait que confirmer le manque d'intérêt pour l'œuvre d'Auffray.

Le vivier breton est composé de poissons communs comme les sardines ou les maquereaux, mais aussi de poissons plus rares. La raie, la truite sont des espèces connues des peintres et entrent dans la tradition de la peinture des poissons. Comme le précise l'historienne de l'art Aude Prigot « Les natures mortes de poisson rencontrèrent au XVII^e^ siècle un vif succès aux Pays-Bas »[48] et elle y voit des interprétations emblématiques ou religieuses. Quelques siècles plus tard, Édouard Manet reprend ce thème des poissons. Nous y retrouvons l'effet de couverture avec la nappe blanche telle que la représentera Auffray, ou le couteau de cuisine comme dans la toile *Anguille et rouget*[49]. De nombreux artistes de l'art figuratif d'après-guerre ont aussi peint ce thème des poissons et crustacés[50]. Auffray, à nouveau, s'inscrit dans la lignée des artistes du genre.

La Bretagne est donc la terre, mais surtout la mer, de sa petite enfance, de sa famille, de ses parents et de ses grands-parents. Les références à cette région se font par des paysages et des figures propres à ce secteur comme les pêcheurs et les bigoudènes. La région est également évoquée au travers de ses ressources et notamment la pêche. Dans un article de presse de 1989, lors de l'exposition à la halle aux toiles d'Alençon, la peintre dit au journaliste « Je vivais dans la mer, dans la flotte, comme une sauvage »[51].

Ce qu'Auffray peint de la Bretagne est un peu sa carte postale. Un univers pittoresque qu'elle aime, une peinture qui a seulement ici pour fonction de donner « la nostalgie des origines »[52] comme le précise Laurence Bertrand Dorléac. Une nostalgie rendue à la fois par les paysages et par les poissons.

Une seconde région est présente dans l'art d'Auffray : La Normandie.

2. La Normandie : l'ancrage

La Seconde Guerre mondiale est un « événement » de la vie de Marie-Thérèse Auffray, au sens où nous l'avons exposé dans l'introduction : à partir de cette période, sa peinture et sa vie personnelle vont se transformer.

Par son action dans la Résistance, Auffray est amenée à intervenir en Normandie et plus spécifiquement dans l'Orne. C'est à l'est de ce département, dans le village d'Échauffour, qu'elle s'installe partiellement à partir de 1941.

---

[48] Aude Prigot « Willem Ormea. *Nature morte aux poissons* », *Les Choses*, *op. cit.*, p. 130.
[49] Édouard Manet, *Anguille et rouget*, 1864, huile sur toile, 38 × 46,5 cm, Paris, musée d'Orsay.
[50] « La nature morte des années 1950-1960 », *Supra*, p. 147-148.
[51] Annexe 36.
[52] Laurence Bertrand Dorléac, *Les Choses*, *op. cit.*, p. 170.

Dans une interview filmée de Marie-Thérèse Auffray conservée à l'INA et intitulée *La peintre Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans l'Orne*[53], l'arrivée dans le département est relatée : « J'y suis venue en 1941, ce sont les événements qui m'ont emmenée à Échauffour et j'y suis restée, je m'y suis fixée parce que le pays m'a plu ». L'Orne, c'est au départ une rencontre essentielle dans sa vie, celle de sa compagne : Noëlle Guillou. Celle-ci est la fille d'un couple qui possède un hôtel-restaurant à Échauffour, l'hôtel de la gare, qu'elle a repris et dirige.

Après l'installation de la peintre à la campagne, avec sa compagne, les deux femmes vont ajouter au restaurant un bar-dancing que les habitants du secteur, mais également les Parisiens, vont fréquenter pour des fêtes, comme en témoignent quelques productions (affiches et menus) que l'artiste a dessinées pour diverses manifestations[54].

Après le décès de sa compagne en 1959, le fonctionnement du restaurant cesse. Noëlle Guillou fait de Marie-Thérèse Auffray sa légataire universelle. La peintre conserve alors la maison, le point presse et la régie qu'elle tiendra jusqu'à son décès en 1990. Une fois par semaine, le Crédit Agricole tient une permanence dans ses locaux[55]. Cette activité lui permet d'échanger avec la population locale et de ne pas s'enfermer dans la solitude, cela lui apporte un petit revenu financier.

Auffray aime cette vie rurale : « Ici, la tranquillité, les champs, les prés, je n'y vais pas souvent, j'aimerais y aller plus souvent. Y'a des amis qui sont très sympathiques »[56]. Une vie très différente de ce qu'elle a connu entre deux guerres à Paris dans le quartier de Montparnasse durant la fin des Années folles.

La Normandie est présente sous de nombreux aspects. Dans l'interview mentionnée plus haut, il est fait mention du piano sur lequel elle joue et qui a appartenu à la comtesse de Ségur, autrice qui demeurait sur la commune d'Aube à quelques kilomètres d'Échauffour. Le journaliste cite également Paul Harel, poète et romancier normand, né à Échauffour[57]. Auffray est fière d'être comparée à des figures locales connues. Cela lui confère un statut d'artiste dans ce territoire agricole.

Marie-Thérèse Auffray se sent concernée par la vie de la commune, elle ne fait pas qu'y vivre passivement, elle y insuffle une vie festive durant trente ans, même si elle garde un atelier qui la retient parfois à Paris.

---

[53] ORTF - Télé Normandie du 29 octobre 1966. Annexe 47, retranscription.
[54] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 72 à Fig. A. 83.
[55] Collectage d'informations auprès des habitants d'Échauffour qui ont connu Marie-Thérèse Auffray dans les années 1970-1990. Ces éléments ont été vérifiés auprès de plusieurs personnes. Nous ne connaissons pas la période exacte de ce bureau du Crédit Agricole.
[56] ORTF - Télé Normandie du 29 octobre 1966. Annexe 47.
[57] Paul Harel (1854-1927) est né à Échauffour où il passe toute sa vie. C'est un poète et aubergiste normand. Les archives départementales de l'Orne possèdent de nombreux documents sur lui : cartes postales, photographies, recueil de poésies…La BNF conserve également plusieurs ouvrages https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb127308683. Il a été lauréat de différents prix décernés par l'Académie française : https://www.academie-francaise.fr/node/14182

En 1971, pour montrer son implication et son attachement à la petite commune rurale, Marie-Thérèse Auffray se présente aux élections municipales. Elle obtient un siège de conseillère dans l'opposition de 1971 à 1977. Cela lui vaudra quelques échanges houleux avec le maire. Dans ses archives, deux coupures de presse témoignent de ce conflit[58]. Sa signature du texte dans la presse est intéressante, car elle y précise sa profession : « artiste peintre ». Elle n'est pas la gérante d'un dépôt, mais artiste peintre. Elle souligne aussi, quinze ans plus tôt, ses actions dans la Résistance en indiquant sous son nom son numéro de carte de combattant volontaire de la Résistance. Ceci afin de légitimer ses actions et d'apporter du poids à ses propos.

Marie-Thérèse Auffray s'inscrit aussi dans la vie de la commune, en installant un comité des fêtes. Pour promouvoir les actions de ce comité, elle va réaliser des affiches publicitaires[59].

a. La représentation de l'Orne

En s'ancrant en Normandie, Auffray va y trouver une nouvelle source d'inspiration.

La Normandie et son quotidien rural se retrouvent dans quelques paysages, où sont représentés des habitats, des églises, des villages, mais aussi des figures de cette campagne et enfin, comme pour la Bretagne, des peintures de choses. Ces toiles sont le reflet de sa vie ornaise. S'ajoutent à cela des thèmes relatifs à la Normandie, comme les portraits caricaturaux déjà évoqués et les animaux vivants.

La vie normande : paysages et habitants

Les paysages de la campagne normande sont présents dans l'œuvre, mais de façon différente des paysages bretons. Ces tableaux sont le reflet du nouvel espace où elle s'installe et qu'elle découvre.

La peintre s'empare des paysages de son quotidien ornais surtout par la représentation de l'architecture. Plusieurs tableaux montrent des habitations[60]. Les lieux précis sont peu nommés, alors que les villages bretons le sont, les rendant identifiables. Les qualités de ces travaux sont ordinaires et ne laissent pas paraitre une artiste de paysage avec des qualités particulières.

Dans une série de dessins, Auffray s'attache pourtant à représenter les arbres et les chemins creux caractéristiques du nord-est de l'Orne[61]. Elle décline le motif plusieurs fois. Ce travail sériel s'apparente à une

[58] Par articles interposés dans la presse, en 1960, les deux élus se répondent autour d'une pétition contre l'abattage des arbres. Le second conflit concerne l'entretien du village et l'effondrement des routes. Dans la tribune libre, Marie-Thérèse Auffray souligne non sans un peu d'humour : « C'est incontestable. Vous avez obtenu des réalisations nécessaires pour Échauffour. Mais est-elle la seule commune de France à avoir l'eau, l'électricité et des routes ? ». Ar. 296, p. 433.

[59] Pour ce faire, elle réalise différentes affiches. Les manifestations du village s'organisent autour de la chasse avec des messes de Saint-Hubert, saint patron des chasseurs, des fêtes du 1er mai, des Catherinettes, des courses cyclistes, voir Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 74, A. 75, A. 79, A. 190.

[60] Vol. 2, cat. rais. : *Rue de village*, Fig. P. 29, *Maison dans un paysage*, Fig. P. 27.

[61] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 28 (Série).

étude même s'il ne se retrouve que dans peu de toiles. Le catalogue raisonné met en évidence deux toiles pour lesquelles des rapprochements entre dessins et peinture sont faits[62]. Seules dans *Paysages aux poteaux télégraphiques,* les études faites des chemins, des haies et des poteaux sont identifiables.

Les paysages normands réalisés par Auffray sont loin des paysages normands plébiscités par l'histoire de l'art, notamment ceux d'Eugène Boudin, des Impressionnistes ou encore des Fauves de l'école du Havre comme Raoul Dufy, Albert Marquet et Othon Friesz. Il n'y a pas cette recherche liée à la saisonnalité des Impressionnistes ou aux paysages très colorés des Fauves. Auffray reste dans une facture sans grande recherche. Il y a un moindre ressenti nostalgique que dans ses paysages bretons, mais davantage l'expression d'un enracinement quotidien à une région. Elle réalise ces paysages normands au moment où elle vit en Normandie.

Outre les paysages, ce sont surtout les portraits qui illustrent cette vie normande. Parmi ces figures témoignant de la ruralité, les tableaux : *Les Joueurs de dominos ; Le Maire et l'épicier ; Les Bretelles vertes* sont représentatifs de la vie à la campagne[63]. Les titres des tableaux font échos aux fonctions (le maire), au travail de chacun (le paysan, l'épicier) et aux loisirs (jeu de dominos). Deux toiles : *Le Maire et l'épicier* et *Les Joueurs de dominos,* placent les personnages dans un lieu identifiable. Le premier tableau dans une mairie, reconnaissable au buste de Marianne en fond. Le second prend place dans l'intérieur d'un café aux murs de brique rouge, semblables à certaines architectures d'Échauffour. La facture, comme le thème, est rustique, simple. Ce tableau de 1944 correspond au moment où la peintre s'installe avec Noëlle Guillou dans le village.

Si les habitants et les paysages sont peints par Auffray, les animaux le sont aussi. La peinture animalière est celle de ses premières années en Normandie.

Les animaux vivants : ceux de la ferme

Les animaux vivants, peints ou dessinés, sont ceux du milieu agricole. Malgré la mauvaise qualité des reproductions de cette époque, nous pouvons constater que le contour et les détails sont approximatifs à la différence des toiles peintes par la suite. C'est la couleur et la matière qui sont au centre de sa pratique à ce moment-là. La gamme chromatique est souvent la même, celle des bruns et marrons. Les toiles sont assez sombres. Est-ce le choix de la peintre ou la conséquence de la pénurie de couleurs pendant la période de la Seconde Guerre mondiale ?

Les toiles *Les Veaux*, *Jument et poulain* et *Les Canards* évoquent la vie à la ferme[64]. Les mammifères sont représentés dans une étable, les canards au bord d'une mare. Ces trois toiles font partie de la

[62] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 28. 14, (*Paysage aux poteaux télégraphiques*, 1954) et des peintures de chevaux : Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 451 et P. 452.
[63] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 46 ; Fig. P. 131 et Fig. P. 198.
[64] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 49 ; Fig. 50 et Fig. P. 51.

première exposition monographique de Marie-Thérèse Auffray à Paris en 1945 chez la galeriste Lucy Krohg. Les tableaux forment ainsi un ensemble, qui prend pour thème la ruralité et qui est exposé dans Paris. D'ailleurs lors de cette exposition, une grande partie des toiles porte des titres évoquant la campagne comme *Champs de seigle*, *La Mare à Pinçon*, *Les Lièvres*, *La Ferme*…

En plus de ces peintures, il existe une série de quatorze dessins, dans un style très épuré, dont treize représentent uniquement des chevaux. Le quatorzième représente un paysan et un cheval.

Le dessin des équidés est tracé en quelques lignes au crayon ou à l'encre. Ce qui donne une forme de vitalité aux esquisses. Les lignes précises, exécutées souvent d'un trait, offrent une spontanéité qui correspond à l'animal représenté. Ces derniers se rapprochent d'études préparatoires, d'esquisses. Cette vitalité du trait ne se retrouve pas dans les peintures de chevaux[65] exécutées par la suite. Les équidés sont alors plus massifs, plus statiques. Cette série met en lumière ses qualités de dessinatrice. En quelques lignes, les équidés sont suggérés. L'animal est symbolisé en une seule ligne de la pointe des naseaux au bas de la queue.

La variété des dessins laisse supposer qu'ils ont été faits sur le motif et lors d'une même séance[66].

Toutefois, une toile se démarque dans cette collection d'animaux vivants : *Chanteclerc*, réalisé en 1949. Le titre accorde à l'animal, avec l'octroi d'un nom, un statut particulier. Il doit avoir un sens particulier pour la peintre que nous ne connaissons pas. Était-ce l'animal de la maison de Noëlle Guillou ou une référence littéraire ? [67]

La toile présente un coq blanc placé sur un sol rouge, dans l'angle d'une pièce aux murs gris. Le rouge du sol fait écho au rouge de la crête et des barbillons. Ce rouge contraste avec le blanc du plumage et le fond gris sur lequel est placé le volatile. Comme pour les autres peintures animalières déjà étudiées, Auffray accorde une attention particulière à la réalisation des matières[68]. Ce souci du détail apporté à l'exécution indique que l'artiste a longuement observé un coq pour pouvoir en brosser un portrait le plus fidèle possible sur le plan de la matière. Outre l'aspect physique, la posture dans laquelle l'animal est peint ajoute une dimension encore plus vivante à celui-ci. *Chanteclerc*[69] a la patte droite légèrement levée. Il se dresse, le poitrail bombé, le regard droit devant. La posture choisie lui donne une allure très fière, en action. Cette posture fait penser au coq qui illustre le catalogue du Salon de la Libération de 1944 (Ill. 62) auquel elle participe. Cet animal peut donc

---

[65] Vol. 2, cat. rais. : *Paysan et chevaux de trait*, Fig. P. 20 *; Petit cheval à la Tourillière*, Fig. P. 105 et série de dessins : Fig. A. 25.

[66] La série présente les mêmes dimensions pour la majorité des dessins, le même support de papier et la même technique.

[67] *Chantecler* d'Edmond Rostand (1910) ou le personnage du *Roman de Renart* (entre 1120 et 1250). L'orthographe du nom est différente. Les catalogues titrent le tableau avec un « c » final mais nous n'avons pas pu vérifier l'inscription sur le châssis.

[68] Auffray joue sur l'opacité et la transparence pour apporter la légèreté des plumes. Un grand soin est accordé à l'exécution des pattes avec les doigts et les ergots. Chacune des pattes vertes est rehaussée de petites touches jaunes pour permettre de rendre l'effet d'écailles de la peau des membres du gallinacé.

[69] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 100.

être à la fois l'animal commun de la basse-cour ou un symbole de la France puisque la toile est exécutée en 1949, quelques années après la fin du conflit. Mais pourquoi lui donner un nom ?

Ces quelques animaux de basse-cour et de ferme forment le bestiaire des animaux vivants.

Il est patent que ces animaux vivants ont une force, une exécution plastique bien moins riche que les animaux morts ou les écorchés. Il est presque ici question d'une peinture banale, quotidienne, de quelqu'un qui peut peindre sur le motif des animaux. C'est aussi, à la différence des écorchés, une peinture consensuelle qui peut plaire plus facilement aux habitants du village dans lequel elle vient de s'installer.

Un autre genre est peint de nombreuses fois par Auffray et fait écho à la fois à la vie à la campagne et à ses années parisiennes avant et pendant la guerre.

b. Les bouquets champêtres

Les bouquets de fleurs font référence à deux éléments chez Auffray : la vie à la campagne et le travail de sa mère à sa mort à Paris. Nos recherches nous ont permis de découvrir que Marie-Thérèse Auffray mère (née Tarin), était propriétaire d'un fonds de commerce de primeurs, fruits et fleurs jusqu'en juillet 1942[70].

74 bouquets sont aujourd'hui référencés dans le catalogue ; des peintures à l'huile comme des dessins au stylo bille. Les bouquets étudiés s'inscrivent en partie dans le constat de Michel Faré qui qualifie les peintures de fleurs de décoratives[71]. L'analyse de ces bouquets révèle un travail en série avec une recherche peu poussée même si elle indique une capacité créatrice, car aucun bouquet n'est similaire. Marcel Espiau résume cette idée : « l'artiste nous prouve qu'elle sait faire des bouquets »[72]. Sans plus de détails sur ces derniers.

Par cette multitude de bouquets, ce n'est pas l'imitation de la nature qui est recherchée dans ces toiles florales. À l'inverse du souci du détail évoqué dans la peinture des choses, c'est une création de modèles originaux qui est présentée même si beaucoup se ressemblent.

- Les compositions similaires

Les tableaux sont presque tous composés de la même manière : un vase et un bouquet de fleurs plus ou moins coloré. L'ensemble, vase et fleurs, est placé au premier plan sur un fond neutre de couleur gris beige, avec quelques touches de jaune, une fois rouge, et quelquefois bleu-gris. Le vase, au centre de la toile, est disposé sur une ligne horizontale foncée, très basse qui parcourt toute la largeur du tableau, symbolisant un support. La forme des vases est anguleuse avec un long col et une petite panse ou inversement. Le vase est soit noir, soit blanc.

[70] Annexe 21. Nous ne savons pas depuis quand elle tenait ce commerce.
[71] Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e au XX^e*, *op. cit.*, p.115.
[72] Ar. 153, Marcel Espiau, « M. T. Auffray, peintre féroce et sensible », *Nouveaux Jours,* 19 octobre 1962.

Les lois de la pesanteur n'ont pas d'action sur ces vases qui semblent tenir parfois dans un équilibre improbable[73].

Ces bouquets sont imprécis dans un lieu qui l'est également. La peinture de fleurs, principalement décorative, a la faveur du public[74], même au XX^e siècle. Les formats de ces tableaux sont très variables allant de 22 × 16 cm pour le plus petit bouquet à 140 × 70 centimètres pour le plus grand. Ce dernier évoque les panneaux décoratifs des habitations bourgeoises du XVIII^e et du XIX^e, même si le style est très différent. Les archives permettent de savoir que Marie-Thérèse Auffray a peint des décors en province[75]. Ce qui peut expliquer son attirance pour les grands formats floraux qui sont très décoratifs. La multitude de formats et de motifs floraux indique que les toiles peuvent être vendues facilement, car les tarifs sont plus ou moins abordables selon la dimension. Auffray cherche donc à plaire au plus grand nombre.

Les fleurs ne sont pas toutes reconnaissables et sont souvent inconnues des botanistes. Toutefois, dans quelques bouquets sont identifiables : le chardon, quelques marguerites, des dahlias, du colza ou des fleurs de moutarde et des anémones. Les pétales sont faits de la touche du pinceau dans un geste vif et rapide. Il s'agit là de fleurs des champs, celles du quotidien d'Auffray. Un journaliste qualifie ses peintures de fleurs ainsi : « Les fleurs se font flammes et rayons »[76]. L'artiste Georges Rouault, dont Marie-Thérèse Auffray aimait le travail[77], peint les bouquets dont « les taches palpitantes et translucides sont aussi irréelles et personnelles »[78]. La peintre utilise la même technique de taches et touches de couleur. Les adjectifs « irréels » et « personnels » qualifient bien ses toiles.

Dans cette production de bouquets, certains tableaux sont d'une exécution un peu différente par la forme du vase et la représentation des fleurs. Leur originalité les fait ressortir dans l'ensemble de cette production. Par exemple, trois toiles de 1958, toutes titrées *Fleurs dans un vase*, présentent un motif qui se démarque des autres bouquets[79]. La forme du vase, pour l'un d'eux proche de la coupe, est originale à la vue de l'ensemble des autres contenants.

Auffray expose souvent ces toiles consensuelles[80]. Les bouquets sont caractérisés par les termes critiques de « délicates » [81] et d'une « grande poésie »[82] pour Maurice Tassart, ou qui « jouent un rôle aimable »[83]. Il y a peu de commentaires dans la presse sur les fleurs, ce qui indique le peu d'intérêt pour ces peintures.

---

[73] Annexe 2, corpus par genre.
[74] Joséphine Le Foll, *La Peinture de fleurs*, Paris, Hazan, 1998, dans l'avant-propos, n.p.
[75] Ar. 248, Ar. 301 et annexe 47 (reportage vidéo).
[76] Ar.159, « La Comédie humaine », pas d'information sur le titre du journal, 1962.
[77] Ar. 78, écrit de Marie-Thérèse Auffray sur le décès du philosophe Alain.
[78] Charles Sterling, *La Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, *op. cit.*, 1985, p. 134.
[79] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 291, Fig. P. 292 et Fig. P. 293.
[80] Vol. 2, cat. rais., p. 388. Liste des expositions de Marie-Thérèse Auffray.
[81] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[82] Ar. 143, Maurice Tassart, « Une exposition choc AUFFRAY », *Le Parisien,* 24 septembre 1962.
[83] Ar. 150, *Le Peintre*, 1^er octobre 1962.

Face à cette production sérielle, Auffray réalise des peintures de bouquets plus atypiques avec un sens particulier.

- L'anthropomorphisme dans les bouquets

Dans l'ensemble de ces peintures de fleurs, quelques toiles se démarquent, dont la forme du récipient laisse penser à un corps de femme (Ill. 51). Les vases ou les pichets sont comme drapés. Ce drapé est symbolisé par une touche longiligne et marquée dans la matière souvent blanche, créant des sillons prononcés. Ces récipients drapés évoquent un portrait peint par l'artiste intitulé : *Au Bal* de 1952[84].



Illustration 51 : Marie-Thérèse Auffray : en haut, *Au bal,* 1952 et *Fleurs dans un vase blanc,* 1953 ; en bas, *Fleurs dans un vase* (1)*,* 1957 *; Fleurs dans un vase noir,* 1969. Vol. 2, cat.rais, Fig. P. 118 ; Fig. P. 137 ; Fig. 238 ; Fig. P. 427. © droits réservés

Le corps de la femme portant une robe blanche, sa posture, évoquent les lignes générale des vases accueillant les fleurs. L'un d'eux est doté d'une anse imitant un bras posé sur une hanche. Le parallèle avec la toile *Au bal* s'impose avec d'autant plus de force que le vase est blanc et que son contour est tout en courbes anguleuses, comme le corps de la femme et le vêtement qui la drape. Cette forme donne ainsi au contenant un aspect anthropomorphe avec un déhanchement donnant un mouvement à l'objet, à la manière d'un *contrapposto*. Les contenants prennent la forme de corps féminin. Comme chez Moïse

[84] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 118.

Kisling (*Supra*, p. 60), les bouquets deviennent « des corps de femme et d'enfant »[85]. Chez Marie-Thérèse Auffray, c'est la forme du vase qui donne une impression de présence humaine. Le tableau le plus représentatif de cet anthropomorphisme est *Fleurs dans un vase noir* de 1969[86], figure dont le contenant fait clairement référence à un corps de femme. Il est comme vêtu d'une robe noire. Le visage de la femme est le bouquet de fleurs : par ce choix la peintre exprime toute une sensibilité et une féminité.

Cet anthropomorphisme, qui a pour volonté de donner aux animaux et aux objets des morphologies humaines, se retrouve dans plusieurs tableaux comme les écorchés et dans un dessin où les machines sont « humanisées ». L'engin, dans *La Très haute compétence*[87], est pourvu de deux yeux, d'un nez et d'une énorme bouche. De même, les chars de l'armée ont des visages. La dessinatrice se sert d'éléments des véhicules comme le canon pour le transformer en nez. Les avions ont eux aussi des bouches et des yeux.

Humaniser les objets, c'est leur donner un statut, en relation particulière à l'homme comme un attachement qui va de l'empathie à l'inquiétude. Chez Auffray, ces objets vont de la féminité, avec les corps fleuris, à la souffrance avec le regard de la tête de mouton ou aux hommes machines avec les chars militaires.

Sa vie échauffourienne et dans la campagne normande transparait dans ses œuvres. Cette installation dans le village lui permet aussi la création d'illustrations en rapport avec la vie locale, souvent au service du restaurant-bar-dancing et de la commune. Ce sont des illustrations promotionnelles et amicales.

c. Les illustrations échauffouriennes

L'ancrage dans le territoire normand pour Auffray se fait par la réalisation de différentes illustrations. Rappelons qu'elle arrive de la capitale pendant la guerre, qu'elle est peintre illustratrice de formation et qu'elle assume son homosexualité. Son installation dans une commune très rurale n'est pas forcément bien vue. Pour pouvoir s'ancrer dans l'Orne, elle va participer à la vie du village et se faire accepter en utilisant ses compétences de dessinatrice.

Les travaux d'illustrations ne se limitent donc pas aux commandes par des sociétés de publicités ou des éditeurs parisiens pour lesquels elle travaille. La seconde partie du catalogue raisonné qui recense les réalisations graphiques présente des menus, des affiches imaginées pour le restaurant ou les fêtes de village, mais aussi des courriers pour les amis.

Auffray s'amuse avec les matières pour imaginer des menus. C'est aussi toute une vie festive d'un petit village qui transparaît. Ces petits travaux d'illustration sont encore une façon de trouver sa place dans le village et de plaire aux habitants.

---

[85] Michel Faré, *La Nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVII^e^ au XX^e^, op. cit.,* p. 290.
[86] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 427.
[87] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 11.

La Cornedouve et le bateau ivre

À Échauffour, le restaurant *La Cornedouve* et le bar dancing *Le Bateau ivre* sont des lieux supports à la création de menus et d'affiches.

Auffray dessine des menus pour les repas qui se déroulent au restaurant. Les thèmes ont pour inspiration la campagne normande. Ainsi pour le Crédit Mutuel de l'Orne, des paysages ou motifs bucoliques sont peints à la gouache ou à l'aquarelle : un paysan sur son tracteur, des fleurs, des maisonnettes près d'un cours d'eau.

L'obsession de l'artiste pour ce qui a trait à la conquête spatiale, que nous avons déjà évoquée, est dessinée sur le menu de 1969 (date des premiers pas de l'homme sur la lune) avec la présence sur plusieurs réalisations d'une fusée.

Trois de ces menus dépassent la simple illustration, la créatrice y ajoute d'autres éléments comme du tulle blanc, du papier métallique repoussé ou des plumes[88]. Il n'est pas question de simples dessins, mais elle se rapproche de petits travaux manuels.

Les comités des fêtes

Auffray décide de mettre en place un comité des fêtes à Échauffour. Dans ce cadre, elle réalise et peint plusieurs affiches. Elles sont assez sommaires, faites pour les différentes manifestations. Ces affiches offrent un rendu plutôt amateur et reflètent une rapidité d'élaboration ou un manque de moyen, puisqu'elles sont parfois constituées d'un simple papier kraft sur lequel est collé un dessin, comme celle pour une course cycliste[89]. Des affiches, dans la même veine, sont peintes pour la fête du vin à Rueil-la-Gadelière, commune où demeure la famille Vlaminck[90]. Les dessins sont plutôt humoristiques.

Seule une affiche est imprimée, en 1954, pour le festival Paul Harel.[91] Le style est très différent des autres supports peints en large touche à la gouache légère ou à l'aquarelle. Sur un fond vert se détache, dans un cartouche, la figure du poète normand dans une couronne de laurier. Encadrant le portrait, de longs rideaux, tenus par des colombes, tombent de chaque côté de l'affiche.

Une partie des affiches est signée *Auffray,* cela permet donc une identification claire. L'artiste se positionne ainsi dans les communes à la fois par ses réalisations, mais aussi en les signant. Sa double profession artistique à la fois d'illustratrice est de peintre n'existe pas dans la commune d'Échauffour. Elle apporte, par ses compétences, une nouvelle fonction. C'est une manière pour elle de participer à la vie de la commune, de s'intégrer. Elle se met au service des autres grâce à ses qualités de dessinatrices.

Dans un article de presse daté de septembre 1949, on peut lire : « À Échauffour, une foule considérable a assisté à la chasse à courre et à la fête de nuit ». Le texte est illustré par deux dessins d'Auffray[92]. Ces

[88] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 185, Fig. A. 186 et Fig. A. 187.
[89] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 74.
[90] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 80 et Fig. A. 81.
[91] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 72.
[92] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 190.

dessins sont des détails des décors réalisés par la peintre, elle est alors peu connue dans la région :

> « Une toute jeune artiste peintre dont la réputation dans les salons et galeries de la capitale est solidement établie, Marie-Thérèse Auffray […]. C'est aux efforts de Mlles Guillou et Auffray que la paisible bourgade doit la belle fête de dimanche. […] À la tombée de la nuit, devant un décor créé par M. Th. Auffray. »[93]

Ces réalisations, alors qu'elle est arrivée depuis peu dans le village, lui permettent de trouver une place et d'être appréciée des Échauffouriens. Elle cherche à plaire. Une démarche qu'elle va réitérer en 1954 avec la famille Vlaminck, puisqu'elle réalise les décors d'une fête antillaise dans le village de Rueil-la-Gadelière (Eure), fief de la famille Vlaminck[94].

d. Les créations pour des écrits

En 1971, Marie-Thérèse Auffray quitte son atelier du quartier de Montparnasse à Paris et s'installe définitivement en Normandie. À partir de cette date, elle remplace la peinture par la réalisation de quelques dessins illustratifs de ses poésies ou d'un projet d'opéra[95]. Dans l'Orne, plusieurs associations de poètes s'intéressent aux écrits d'Auffray[96]. Certains courriers indiquent à la fois la détresse financière et la tristesse de l'artiste qui ne peint plus, « dans [sa] triste prison », mais aussi son regard critique et pointu sur les choses qui la concernent. Les dessins qui illustrent ces textes sont une forme d'échappatoire artistique à sa vie qu'elle juge durement. Ils sont plus joyeux dans les thématiques que ses dernières peintures.

L'illustration de poèmes

Marie-Thérèse Auffray écrit des poèmes. Autant de productions qui n'ont jamais été publiées, mais qui sont, pour quatre d'entre elles, illustrées (sur 36 poèmes). C'est le cas de *L'Araignée*, *L'Or du soleil*, *Le Roitelet* et *Tendresse*[97].

Deux poèmes au thème animalier datent de 1971 : *Le Roitelet* et *L'Araignée*. Leurs illustrations rappellent le travail d'Olga Kowalesky (dates inconnues)[98] pour le livre de poèmes *Chantefables* de Robert Desnos[99] (Ill. 52). Olga Kowalevsky est malheureusement, comme

---

[93] Ar. 301.
[94] Ar. 248, *La Dépêche*, n° 28 du samedi 10 juillet 1954.
[95] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 31 et Ar. 27.
[96] Volume 3, Archives, p. 74 à 98 et Ar. 315 (archives non publiés) : en 1969, la participation au Prix Maguy Vautier porté par *La Jeune Force Poétique Française*, lui vaut une récompense financière.
[97] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 32 à Fig. A. 35.
[98] Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter & Cie : livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, 14 octobre 2008-11 avril 2009 Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 162-165.
[99] Robert Desnos, *30 Chantefables pour les enfants sages, à chanter sur n'importe quel air,* Éditions Gründ, collection Pour les enfants sages, 1944. BNF littérature et art 8-YE PIECE-11293.

Auffray, tombée dans un relatif oubli[100]. La composition est la même, l'illustration, sur le thème du poème (des animaux), prend place autour du texte.

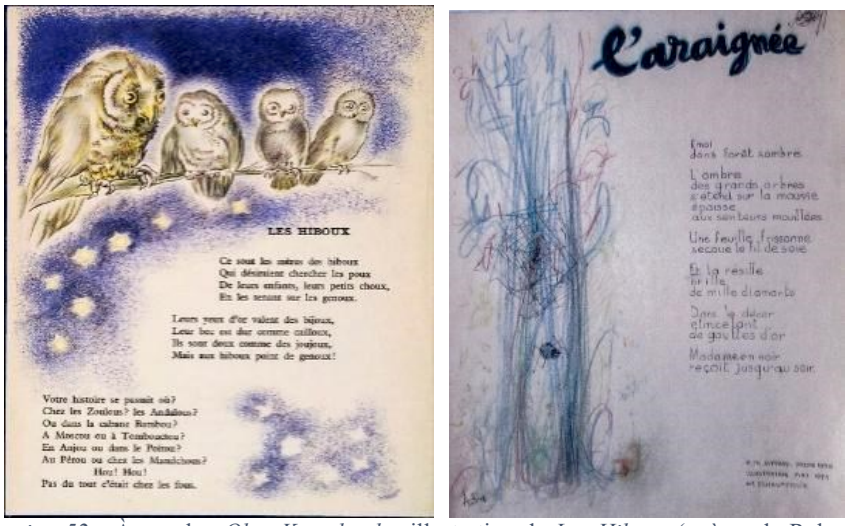


Illustration 52 : À gauche, *Olga Kowalevsky,* illustration de *Les Hiboux* (poème de Robert Desnos) © Photographie personnelle et Marie-Thérèse Auffray*, L'Araignée,* 1971, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 33. © droits réservés

Le public à qui sont destinés ses poèmes est inconnu. Ils n'ont pas été publiés. Certains sont donnés à lire à l'écrivaine Suzanne Martinon qui a « corrigé les fautes d'orth. et recopié pour elle quelques [illisible] »[101].

De même, Auffray dessine une scène de l'« Opéra de l'alambic scène 1. Le chant de l'eau vive avec les Petits Rats des C. I ». Les deux dernières lettres sont des initiales ne renvoyant à rien de connu. Le dessin représente au centre un alambic, sur et autour de l'objet s'affairent cinq joyeux rats, verre à la main. Il y a une forme d'anthropomorphisme chez ces rats, ils sont très fins avec leur longue queue et leurs petits bras. Cela leur donne un côté dansant, jovial. Le choix du rat peut être vu comme un animal qui sert à décrire des carences ou des défauts humains : avarice, égoïsme, cupidité, gaspillage, destruction[102].

Face à sa vie qu'elle juge « triste », Auffray utilise le dessin. Ces illustrations colorées et à la thématique plutôt joyeuse lui permettent d'échapper à un quotidien qu'elle considère sombre.

Si la vie rurale est source de créations diverses, ces réalisations révèlent comment Auffray cherche à plaire aux habitants de la commune. Toutefois la vie parisienne, par certains aspects, lui manque, puisqu'elle va chercher à faire revivre Paris à Échauffour.

[100] Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter & Cie*, *op. cit*., p. 162.
[101] Ar. 29.
[102] Propos introductif de l'exposition *Le Rat, miroir de l'homme*, musée Vivant Denon, Chalon sur Saône, 13 décembre 2014- 15 mars 2015.

B. Le sens de la fête : faire vivre Paris en Normandie.

La séparation entre les deux territoires de vie n'est pas clairement délimitée, la frontière est même poreuse. Parfois, la vie parisienne s'immisce dans la vie ornaise, notamment au travers des rencontres et des amitiés de Marie-Thérèse Auffray sur les deux territoires. D'autres figures présentes dans sa vie et ses archives ont des attaches à la fois en Normandie et à Paris.

Outre un lieu important de création artistique, le quartier de Montparnasse est également un lieu de fêtes. De nombreux cafés comme La Rotonde ou La Coupole, pour les plus célèbres, accueillent les artistes qui y croisent les ouvriers. Ces endroits sont des lieux de convivialité qui reçoivent aussi des groupes littéraires et artistiques. La plupart des cafés exposent des peintures[103]. Ces galeries libres ont peut-être permis à Marie-Thérèse Auffray de voir des œuvres, de découvrir la peinture. Ce Paris de l'après Première Guerre mondiale vit alors une période euphorique, une « fureur de vivre »[104] avec l'organisation de nombreux bals (bal Bullet), certains à thèmes.

Dans la Normandie très rurale, presque vingt ans plus tard, Marie-Thérèse Auffray cherche à recréer les souvenirs des Années folles du quartier de Montparnasse et de la vie culturelle parisienne. Les affiches, recensées dans le catalogue raisonné, pour les bals et créations de décors, montrent sa nostalgie de ces moments. Les fêtes sont fréquentes dans le quartier de Montparnasse durant l'entre-deux-guerres. Cela rappelle aussi combien après la guerre chacun cherche à s'amuser, à chasser la mort. Une mort qui entoure la vie de Marie-Thérèse Auffray.

Ce principe des bals à thèmes (costumés, travestis…) et des fêtes que certains artistes avaient l'habitude d'organiser, Marie-Thérèse Auffray le reprend pour le reproduire après la Seconde Guerre mondiale, dans l'Orne[105]. Il importe de garder à l'esprit que ce sont les bars et les cafés qui, avant la guerre, abritaient les ébats des femmes homosexuelles[106], et que la peintre est peut-être attachée aussi à ces endroits et à ces fêtes pour cette raison.

Noëlle Guillou est, lors de leur rencontre, propriétaire d'un hôtel-restaurant. Les deux femmes vont ouvrir ensemble un bar-dancing attenant à l'hôtel. Ce dancing est nommé *Le Bateau Ivre* et le café restaurant *La Cornedouve*. *Le Bateau Ivre* fait référence au poème éponyme d'Arthur Rimbaud tout autant qu'il évoque le lieu de boisson qu'est ce dancing. Il peut aussi faire penser au *Bateau-Lavoir*, haut lieu culturel de Montmartre avant les années 1920. Quelques photographies montrent que les deux femmes ont installé la coque d'une grande barque servant d'estrade dans le local. Le lien avec le nom donné au lieu est ainsi encore plus affirmé par la décoration de celui-ci. Les

[103] Jean-Paul Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*, *op.cit.*, p.126.
[104] Jean-Marie Drot et Dominique Polad-Hardouin, *Les Heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Éditions Hazan, 1995, p. 105.
[105] Comme Foujita entre autres.
[106] Sylvie Buisson, *Elles de Montparnasse : artistes, modèles, inspiratrices, inspirées*, *op. cit.*, n.p.

photographies de l'endroit témoignent d'une volonté de donner une identité à ce lieu[107], qui fait référence à la Bretagne natale de la peintre. Une sculpture, *Le Cœlacanthe*[108], y est exposée.

Les affiches qui informent de ces fêtes au *Bateau Ivre* sont réalisées à la gouache et à l'encre, et portent sur des thèmes différents comme le bal travesti, le bal Ubu (grand bal de la rue Blomet à Montparnasse à la fin des Années folles), le bal des catherinettes et le bal du 1er mai.

Le bal travesti est sur le thème « de la marine à voile à la pêche sous-marine », probable clin d'œil à la Bretagne. Les bals travestis peuvent aussi trouver une résonance avec l'homosexualité d'Auffray. Les bals de carnaval sont des occasions pour les lesbiennes de se travestir en homme[109]. Les bals travestis et Ubu permettent de se déguiser temporairement[110].

Un tel lieu d'amusement dans la campagne ornaise n'existe pas. La jeunesse locale et plus lointaine s'y retrouve. Dans les années 1950-1960 à l'époque de ces fêtes, le village d'Échauffour compte autour de mille habitants[111]. Toute la population locale n'adhère pas aux festivités mises en place, parfois vues comme une forme de décadence.

Il y a là volonté de faire revivre le Paris des années 1920 dans l'Orne : Auffray ne le fait pas seulement au travers de sa peinture avec les figures des garçonnes ou les artistes en résonance comme Modigliani ou Soutine. Cela souligne à nouveau l'intérêt et l'affection qu'elle porte à ces temps des Années folles.

Ces moments de fête sont à la fois des transpositions de l'ambiance de la ville à la campagne, mais aussi des années 1920 aux années 1960.

Si la Bretagne offre une peinture nostalgique autour de ses origines, la Normandie est davantage un sujet de création lié à son ancrage, à son implantation dans le territoire. Les deux territoires ruraux sont donc, d'un point de vue artistique, approchés différemment par Auffray. Les peintures rurales sont celles qui rappellent la vie quotidienne et la nostalgie. À l'inverse, les œuvres de « l'éternel » d'Auffray sont reliées à des émotions exacerbées, violentes, en référence à la guerre, à la politique... Les œuvres liées au territoire, intégrées dans « l'éphémère », racontent une autre partie, plus banale, de la vie de la peintre.

La Normandie et Paris sont des lieux de rencontres et d'inspirations pour sa peinture. Lucy Krohg et Hermine David, la famille Vlaminck, Marc Vaux, Suzanne Martinon font partie des rencontres importantes qui ont accompagné la vie de Marie-Thérèse Auffray.

Les années 1950-1960 à Paris sont le temps des expositions et des Salons. C'est durant cette dizaine d'années que Marie-Thérèse Auffray

---

[107] Ar. 4 et annexe 43.

[108] Il existe des doutes sérieux sur la paternité de cette œuvre attribuée à Auffray, voir Vol. 2, cat. rais. Fig. S. 01.

[109] Christine Bard, *Une Histoire politique du pantalon*, *op. cit.* p. 217-218.

[110] En 1970, Marie-Thérèse Auffray va imaginer un déguisement pour un ami en dessinant sur des vêtements. Le haut du vêtement représente un corps de femme nu et évoque l'idée d'un travestissement si c'est un homme qui le porte. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 75, A. 76 et A. 214.

[111] Source Insee.

peint le plus. C'est aussi à ce moment qu'elle passe autant, voire plus de temps en Normandie qu'à Paris.

Marie-Thérèse Auffray s'est nourrie de ces deux vies opposées, tout en faisant parfois intervenir l'une dans l'autre ou l'une puis l'autre. Aucun des deux territoires ne semble plus important.

La difficulté d'un ancrage rural quotidien place Marie-Thérèse Auffray en seconde ligne, car il l'éloigne des réseaux et des recherches artistiques. Pour combler cet éloignement, la peintre va créer à un lien particulier avec un peintre et sa famille installés en Normandie : Maurice de Vlaminck.

Chapitre 2 : Un réseau artistique secondaire

Dans les aspects qui placent Marie-Thérèse Auffray en seconde ligne, notre analyse fait émerger l'absence d'appartenance à un réseau artistique solide et reconnu. Elle n'appartient à aucun groupe d'artistes, ne semble soutenue par aucune galerie sur le long terme et expose principalement dans des Salons, surtout celui des Indépendants qui ne présente pas de Jury.

Le fait de vivre en Normandie l'éloigne de la vie artistique parisienne et c'est donc auprès d'un autre artiste qu'Auffray va construire une relation particulière : Maurice de Vlaminck. L'homme et sa famille sont installés à quelques kilomètres d'Échauffour.

L'amitié entre Auffray et les Vlaminck est complexe du fait du statut de cet artiste après la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, elle va tisser des liens amicaux forts avec la famille. Ces liens vont la pousser à réaliser des créations très singulières pour plaire à la famille et les amuser.

A. Les créations pour Maurice de Vlaminck : une amitié artistique

Maurice de Vlaminck et sa famille constituent une rencontre artistique normande importante. Au décès du peintre, Auffray conserve dans ses archives cinq pages d'un magazine couleur noté 1958 à l'encre sur la dernière feuille[112]. Le reportage photographique en partie en couleur est accompagné du texte du journaliste Honoré Bostel titré « *La Vie violente de Vlaminck ».* Hormis les courriers, c'est un des seuls documents conservés dans les archives de la peintre qui font référence à Vlaminck. Pour compléter les connaissances sur cette relation, le Fonds Maison Vlaminck conserve plusieurs documents écrits et illustrés par Auffray. Ce sont nos sources principales.

Le contexte de la première rencontre entre le peintre Maurice de Vlaminck, sa famille et Marie-Thérèse Auffray n'est pas connu avec exactitude. Le premier courrier date de 1948[113].

En comparant les chronologies de vie, le début des années 1940 est très différent pour les deux artistes : Vlaminck participe au voyage en Allemagne alors qu'Auffray entre dans la Résistance[114].

Pourtant, les deux artistes sont liés par une amitié de dix ans. La rencontre peut avoir eu lieu en Normandie, car tous les deux y habitent. C'est d'ailleurs ici que les deux peintres se côtoient, principalement chez Maurice de Vlaminck à Rueil-la-Gadelière au hameau de La Tourillière où il habite depuis 1925, à moins d'une cinquantaine de kilomètres d'Échauffour.

---

[112] Ar. 282, probablement le journal *Paris-Match*.

[113] Ar. 234.

[114] Le voyage d'étude en Allemagne (1941) est à l'invitation d'Arno Breker, artiste officiel du troisième Reich. Il était accompagné de quelques-uns (Belmondo, Van Dongen, Derain…) et l'affaire leur avait été vendue comme devant permettre la libération de 400 élèves de l'école des Beaux-Arts retenus prisonniers à la frontière allemande. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite*, *op. cit.,* p. 74-80.

Se pose donc la question de comprendre l'influence de cette relation : dans quelle mesure Maurice de Vlaminck a-t-il façonné l'univers de Marie-Thérèse Auffray ?

Pour bien saisir tous les liens entre Vlaminck et Auffray, nous devons nous reposer exclusivement sur les archives et les tableaux, qui sont notre source première[115]. Il n'a pas été possible de rencontrer Godelieve de Vlaminck, fille du peintre, lors de cette recherche[116]. Différents documents permettent de comprendre cette relation à la fois amicale et artistique : une correspondance d'une dizaine d'années, des photographies et des créations singulières d'Auffray pour la famille comme les *Gazettes d'Échauffour* ou la critique du film d'Henri Clouzot *Le Mystère Picasso*.

L'estime que se portent les deux artistes est indéniable dans les archives d'Auffray, et pourtant Vlaminck, lui, n'évoque qu'une fois Auffray. Elle n'apparaît dans aucun de ses écrits connus ni dans ceux de sa fille Godelieve de Vlaminck. Un seul article dans *Ouest-France* fait référence succinctement à cette amitié[117].

Si les liens sont amicaux, les documents permettent de mieux saisir le milieu artistique que connait Auffray grâce à Vlaminck ainsi que les échanges sur l'art que peuvent avoir les deux artistes. Toutefois, il est important de nuancer cette relation du point de vue des rapprochements picturaux.

1. L'étude de deux formes de correspondances

Le corpus d'archives sur la relation entre la famille Vlaminck et Marie-Thérèse Auffray est de deux formes. La première est une correspondance classique sous forme de courriers. La seconde, plus atypique et illustrée, est une création originale de la peintre : la *Gazette d'Échauffour*. Cette création se complète d'autres écrits sur l'art dans lesquels la peintre mentionne Vlaminck.

---

[115] Pour mieux comprendre et connaître la relation entre la famille Vlaminck et Auffray, un ayant droit puis deux membres de l'association ont pu échanger avec Godelieve de Vlaminck respectivement en septembre 2016 et en juin 2018. Malheureusement Godelieve de Vlaminck ne se souvient pas des circonstances de la rencontre avec Auffray. La note des ayants droit indique que, sur les dires de la fille du peintre Vlaminck, les deux artistes n'ont jamais travaillé ensemble, et qu'après la mort de Vlaminck la famille s'est perdue de vue sans plus d'explication.

[116] Godelieve de Vlaminck est décédée le 19 juin 2021. Nous avions fait une demande pour la rencontrer, malheureusement la crise sanitaire ne l'a pas permis et le contact a été un temps rompu. Mais à l'été 2022, Le Fonds Maison Vlaminck a pris contact avec nous pour porter à notre connaissance des documents envoyés par Auffray à la famille comme les *Gazettes d'Échauffour.*

[117] Pierre Cressard, « Une journée de vacances avec », *Ouest-France,* 15 septembre 1953. Le journaliste précise dans son article qu'il s'est fait accompagner pour la rencontre « de deux anges gardiens. M[lle] Noëlle Guillou, la bonne hôtesse d'Échauffour, à la mode de Paul Harel, et Marie-Thérèse Auffray, un jeune peintre au talent déjà affirmé pour qui les deux sommets de la peinture française sont Georges Rouault et Vlaminck et que Vlaminck estime et encourage ».

a. Des courriers amicaux

Les échanges dans les courriers portent la plus grande partie du temps sur des banalités du quotidien. Cependant quelques écrits concernent le milieu artistique avec des évocations de livres d'art écrits sur Vlaminck, d'ouvrages qu'il a rédigés. Des lettres mentionnent des expositions[118], ce qui indique que Marie-Thérèse Auffray était *a minima* informée de la vie artistique autour de Maurice de Vlaminck.

La correspondance suppose une interaction. Malheureusement dans les archives, elle est à sens unique. Les ayants droit conservent seulement les courriers envoyés par la famille Vlaminck à Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou. Il n'y a pas trace dans le Fonds Maison Vlaminck des courriers envoyés par la peintre.

- #### Le « maître »

Pour parler de Maurice de Vlaminck, Berthe (seconde épouse de Maurice de Vlaminck) et Marie-Thérèse Auffray utilisent le mot « Maître ». Le peintre n'est jamais nommé autrement dans leurs courriers.

Cette notion de « maître » induit une forme de relation de professeur à élève. Celui qui sait et qui enseigne. Pourtant, Maurice de Vlaminck souligne qu'il n'a pas eu d'élèves, que cela soit à Paris ou à la Tourillière[119]. Pour lui, la peinture ne s'apprend pas. Cela ne l'empêche pas d'avoir des amitiés artistiques et d'échanger avec d'autres artistes. C'est ce type de relation qui existe entre les deux peintres : une amitié artistique. Le mot « maître » peut également évoquer une notoriété accordée à l'artiste qui est désigné par ce vocable. Chez la peintre, c'est peut-être cette définition de « maître » qui est sous-entendue en s'appropriant ce mot, car elle admire Maurice de Vlaminck. À tel point que cela l'empêche parfois d'avoir un regard critique sur l'homme.

Les deux artistes se retrouvent dans la manière de penser la peinture même si d'un point de vue stylistique, ils sont différents. Auffray place Vlaminck parmi les figures importantes de sa vie comme elle l'écrit dans un document évoquant la mort du philosophe Alain en 1951. En parlant d'Alain donc, de Gide, de Vlaminck et de Rouault, Auffray précise : « Je les aimais, je les aime, j'aime leur vie, leur œuvre », puis : « si j'aime encore un peu l'humanité, c'est grâce à vous, les quatre grandes fleurs de votre génération. » [120] Parmi les quatre hommes cités, Vlaminck est le seul avec qui Auffray avait une relation amicale. Nous ne savons pas si elle considérait déjà Vlaminck comme « une fleur de sa génération » avant de le rencontrer ou s'il a acquis pour elle ce statut après leur rencontre.

---

[118] À la Galerie Charpentier : en 1955 avec *Un siècle de chemin de fer* et *L'école de Paris* (au rez-de-chaussée de la galerie et à l'étage l'exposition est celle de bouquets de Vlaminck) ; en 1956 avec *L'Œuvre de Vlaminck*. À la galerie Sagot – Le Garrec en 1956 (exposition de gravures).

[119] Chantrenne Damien (dir.) Krausz, Pascale (dir.), *Vlaminck, le tumulte de la matière, op. cit*., p. 79.

[120] Ar. 6.

- La correspondance de dix ans

Au vu des documents conservés, la correspondance entre Auffray et les Vlaminck débute avec un courrier daté du 1er mai 1948 et s'achève par une lettre écrite le 27 mai 1958 (Maurice de Vlaminck meurt le 11 octobre 1958). Après son décès aucun lien ne parait avoir subsisté avec les autres membres de la famille Vlaminck. La correspondance a donc duré dix ans.

Cette correspondance se compose de vingt-neuf lettres, sept cartes postales, une carte de vœux ainsi qu'une petite note. Cet ensemble est complété par cinq brouillons de courrier que Marie-Thérèse Auffray écrit en réponse aux lettres des Vlaminck. Sur l'ensemble des lettres, seulement une parait être de la main de Maurice de Vlaminck[121]. Il faut considérer la relation avec l'ensemble de la famille Vlaminck, pas seulement avec le peintre. C'est une famille qui partage des moments et des échanges avec Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou.

Nous avons construit un tableau récapitulatif des sujets de ces courriers en annexe[122]. Nous avons fait émerger deux thématiques principales : la relation amicale avec la famille et les liens avec la peinture et le milieu artistique. Les échanges montrent que Marie-Thérèse Auffray et sa compagne Noëlle sont informées de la vie de la famille Vlaminck, que cela soit au travers des voyages, du quotidien de chacun, de la santé, mais aussi bien sûr de la vie artistique, des expositions et des personnes qui sont dans la sphère normande et parisienne de Maurice de Vlaminck.

Dans les deux premiers courriers envoyés par la famille Vlaminck en 1948, le pronom personnel de la deuxième personne du pluriel (vous) est employé, ce qui indique une distance entre Marie-Thérèse Auffray, à qui est adressé le courrier, et la famille Vlaminck. C'est à partir de 1950 que le tutoiement est utilisé par Berthe de Vlaminck[123]. Cet usage qui se fait plus familier coïncide également avec le ton des lettres, plus amical. Berthe utilise des hypocoristiques comme « chère amie », « tendres amies », « chères gentilles amies », « mes amours », « sœurs chéries », « chères belles jolies », « chères sœurs d'alcool ». Dans les sujets, il est surtout question du quotidien[124].

Berthe de Vlaminck parle autant du petit chien arrivé dans la famille que de personnes anonymes. Parfois, l'expéditrice n'écrit que quelques lignes : « Avec un bouquet de baisers à mes petites sœurs. Sœur Berthe »[125], ou : « Mes petites sœurs, je n'ai rien de particulier à vous

[121] Courrier du 4 mai 1958. La signature est celle de Maurice de Vlaminck. Les autres lettres sont rédigées par Berthe de Vlaminck, la seconde épouse de l'artiste. Tous les courriers sont envoyés à Échauffour. Les enveloppes sont au nom de Marie-Thérèse Auffray même si souvent, les courriers s'adressent à l'artiste et à sa compagne Noëlle Guillou.

[122] Annexe 23.

[123] Dans les cinq brouillons de courrier rédigés par Auffray, elle utilise parfois « vous », parfois « tu ».

[124] Ar. 244, lettres du 18 décembre 1953 ; Ar. 250, du 10 octobre 1954 ; Ar. 261, du 24 août 1955 ; Ar. 262, du 30 août 1955. Sur le quotidien évoqué dans les courriers, il est principalement question des gras repas de Vlaminck et de sa santé.

[125] Ar. 270, lettre sans date.

dire ! Simplement que je vous aime bien de tout mon cœur. Votre petite Berthe »[126]. Berthe de Vlaminck signe plusieurs fois ses lettres « Votre Berthe »[127]. Le déterminant possessif « votre », indique une forte affection pour Marie-Thérèse Auffray et sa compagne, que la famille Vlaminck les apprécie.

Les courriers sont souvent teintés d'humour. L'utilisation d'expressions comme « sœurs d'alcool »[128] ou « je vous salue les Maries pleines de grâce ! »[129] en témoigne. Marie-Thérèse Auffray est très critique sur la religion. Les mots utilisés le sont à bon escient pour faire sourire celles et ceux qui lisent. Certaines phrases sont aussi des clins d'œil comme l'expression « Et vive le flan » qui termine le courrier du 11 juillet 1954[130].

Les noms utilisés pour qualifier Marie-Thérèse Auffray et sa compagne, le ton des lettres et les sujets traités montrent bien la relation très amicale entre le couple Auffray/Guillou et la famille Vlaminck. Le ton humoristique des courriers est celui des Vlaminck, mais les lettres de Marie-Thérèse Auffray devaient aussi être empreintes d'humour comme le souligne Berthe dans la lettre du 27 septembre 1954 : « on a reçu ta deuxième lettre […] alors rires, coups de poings sur la table. »[131]

Tous les domaines et toutes les périodes artistiques sont sujets à échanges entre la famille Vlaminck et Marie-Thérèse Auffray (les lettres avec des sujets en lien avec l'art s'adressent uniquement à Marie-Thérèse Auffray et pas à Noëlle Guillou). La vie artistique parisienne de la peintre semble être riche, car si la famille de Vlaminck lui demande son avis sur les expositions de la capitale, c'est qu'elle a l'habitude de les fréquenter. Vlaminck et son épouse à cette période semblent de moins en moins aller à Paris. La peintre leur permet d'avoir toujours un lien avec la vie artistique parisienne. Elle est comme déléguée par le couple pour voir et surtout donner son avis sur les expositions. Malheureusement en l'absence des réponses faites par la peintre, il est impossible de savoir ce qu'elle a réellement vu.

L'étude des lettres permet de saisir le lien amical qui existe entre la famille Vlaminck et le couple de Marie-Thérèse Auffray. Ces lettres indiquent que la peintre connaît le milieu artistique parisien dans les années 1950, et s'intéresse aux connaissances et publications en relation avec Vlaminck.

Auffray échange avec la famille Vlaminck à travers des types d'écrits et des créations originales et atypiques. Elles prennent la forme

---

[126] Ar. 247, lettre du 9 février 1954.
[127] Ar. 236, lettres du 3 juillet 1950 ; Ar. 240, 6 novembre 1951 ; Ar. 241, 21 novembre 1951 ; Ar. 249, 27 septembre 1954 ; Ar. 250, 10 octobre 1954 ; Ar. 251, 27 octobre 1954 ; Ar. 254, 1er février 1955 ; Ar. 255, 14 mai 1955 ; Ar. 258, 22 juin 1955 ; Ar. 261, 24 août 1955 ; Ar. 268, 1er janvier 1957.
[128] Ar. 249, lettres du 27 septembre 1954 et Ar. 273, 5 octobre 1954.
[129] Ar. 243, lettre du 14 décembre 1953.
[130] Noëlle Guillou réalise des gâteaux lors des repas partagés, Marie-Thérèse Auffray y fait d'ailleurs référence, là encore avec humour dans le brouillon de courrier du 28 mars 1953 (Ar. 272), indiquant que « Noëlle étudie un nouveau prototype de gâteau pour La Tourillière ».
[131] Ar. 249, lettre du 27 septembre 1954.

de ce qu'elle appelle la *Gazette d'Échauffour*. Ces échanges s'enrichissent également de deux critiques illustrées. Celle du film d'Henri Clouzot, *Le Mystère Picasso,* et celle de l'ouvrage de Vlaminck, *La Tête tournée*.

b. Une autre forme de correspondance : la *Gazette d'Échauffour*

En février 1953, Auffray décide d'envoyer à la famille Vlaminck la *Gazette d'Échauffour*. Le « maître » est souffrant et la peintre cherche à l'amuser tout en l'informant de ce qui se passe autour d'elle : « puisque le maître de la Tourillière entre en convalescence, je vais tâcher de le distraire un peu en racontant les nouvelles d'Échauffour »[132].

Elle conçoit neuf *Gazettes*, toutes très différentes, entre février 1953 et l'automne 1956[133]. Ces gazettes sont composées de textes écrits par la peintre, d'articles de presse et d'illustrations[134].

En regardant l'ensemble du corpus, la qualité des dessins est parfois exceptionnelle dans la production de l'artiste. Auffray varie chaque forme. Un vrai travail plastique est réalisé. Toutes les gazettes sont différentes à la fois par leur contenu et leur organisation, nous avons construit un tableau récapitulatif des différents thèmes et des illustrations en annexes[135].

L'humour pour plaire à Vlaminck

Les réalisations ont quand même toutes pour but de plaire et de faire rire les Vlaminck. L'humour d'Auffray dans les gazettes prend plusieurs formes, tantôt plastiques tantôt lexicales.

Pour la première forme, Auffray réalise des dessins caricaturaux, des montages et des collages. Pour la seconde, ce sont les jeux de mots et les pastiches qui ont principalement leur place dans les gazettes. Plusieurs fois dans notre analyse nous ferons référence à cet humour.

Pourtant au-delà de ce but premier, qui consiste à faire rire ou sourire, ces gazettes permettent aussi de comprendre différents sujets du quotidien de la peintre. Auffray choisit le terme de « gazette » et pas de « journal », semblant revendiquer une production plus futile, faite de commérages, de potins, de bavardages, reprise dans la définition même de ce que peut être une gazette. Et c'est de cela qu'il est en partie question.

---

[132] Texte dans la première *Gazette d'Échauffour* (Vol. 2, cat. rais. A. 56) datée de février 1953.

[133] Ces *Gazettes d'Échauffour* sont aujourd'hui la propriété du Fonds de dotation Maison Vlaminck. Elles étaient conservées ensemble dans une chemise qui porte l'inscription manuscrite : « Les années 50 Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou. La Gazette d'Échauffour », Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 56 à Fig. A. 64.

[134] Deux *Gazettes* ne portent pas leur date mais leurs sujets ne les inscrivent pas après 1956.

[135] Annexe 24.

- La variété des techniques

Les réalisations d'Auffray ont la particularité d'être toutes différentes. Une analyse par leur forme, leur contenu, la place des illustrations et des textes permet de bien saisir cette diversité.

La forme et les couvertures

Les *Gazettes* sont entièrement construites par Auffray. Elle ne part pas d'un cahier ou un carnet déjà existant. L'artiste cherche à donner une apparence de petit journal à la fois par la forme de l'objet, mais surtout en reprenant les codes de la presse. Les papiers sont de différentes qualités[136]. Les feuillets sont assemblés par pliage. Ils sont parfois reliés par collage ou avec des anneaux de métal[137]. La *Gazette* n° 9 prend la forme particulière d'un « véritable » journal et non pas d'un petit livret. Il est présenté, plié, en cinq parties dans la longueur.

Les couvertures évoluent au fil des années. D'un simple papier léger pour la première, s'ajoutent des couvertures rigides (beiges ou colorées) par la suite. Quelques couvertures sont illustrées de petits dessins ou de collages, mais la majorité est peu décorée[138]. Auffray s'applique à y noter un titre (ou un sous-titre) et une date (parfois en jouant avec le calendrier républicain napoléonien dont elle invente les mois).

Auffray joue aussi avec les graphies des mots pour créer des titres, sous-titres et rubriques. L'écriture manuscrite est soignée et reprend les lettres d'imprimerie en script pour certaines des réalisations alors que les courriers sont rédigés en cursive. Ce savant jeu de calligraphie rappelle les différentes polices des journaux. Les différentes graphies permettent de créer des effets visuels, tout comme l'épaisseur des traits des titres et sous-titres.

Auffray pousse même le souci du détail, pour un numéro de la *Gazette* autour de l'exposition de *L'École de Paris* à la Galerie Charpentier en 1955, en imitant la couverture du catalogue de l'exposition (Ill. 53).

Elle reprend l'organisation spatiale de la couverture, les couleurs et la graphie. Seul le titre change pour mettre en lumière l'exposition de Maurice de Vlaminck qui se déroule en même temps que celle sur l'École de Paris, mais au premier étage. Cette imitation, envoyée à Vlaminck, indique ce que représente le peintre pour Auffray. Par cette couverture, elle redonne à Vlaminck toute la place qu'elle lui souhaite. C'est une façon pour elle de réévaluer l'exposition. Elle est aussi, par ce biais, très critique sur les artistes de la nouvelle École de Paris.

[136] Des papiers plus légers quand il y a beaucoup de collages, des cansons plus épais quand il y a beaucoup de dessins ou des aquarelles.
[137] *Gazette* n° 6*, À la Galerie Charpentier*, octobre 1955, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61.
[138] *Gazette* n° 7 : petits dessins de personnages sur toute la couverture. *Gazette* n° 8 : Vlaminck dessiné sous les traits du sphinx égyptien. *Gazette* n° 3 : un petit collage de la tête de la vache du fromage *La vache qui rit*.

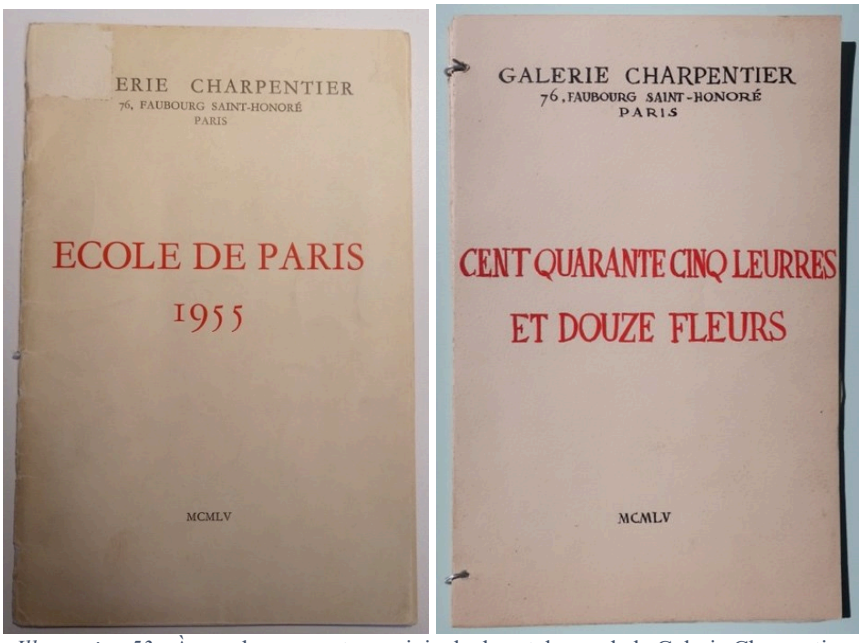


Illustration 53 : À gauche, couverture originale du catalogue de la Galerie Charpentier (Paris), *École de Paris, 1955*, © photographie personnelle et à droite couverture de la *Gazette d'Échauffour* n°6 par Marie-Thérèse Auffray / Fonds Maison Vlaminck.
Vol 2, cat. rais, Fig. A. 61. © droits réservés

L'intérieur des *Gazettes* : des dessins, des collages et des photomontages

Au-delà des textes, ce sont surtout les illustrations qui donnent leur intérêt aux gazettes d'Auffray. Elles sont abondantes et diverses, à la fois par leur sujet, leur style et les techniques utilisées. Même si l'encre noire est la plus fréquente, la dessinatrice utilise la gouache, l'aquarelle, le crayon noir épais.

Les dessins

Les *Gazettes* font une large place aux dessins caricaturaux. La famille Vlaminck et les habitants d'Échauffour sont dépeints avec gentillesse. Les traits soulignés, déformés, ne le sont qu'avec douceur. Les visages s'arrondissent ou s'allongent, les embonpoints sont soulignés tout comme les maigreurs. Ces dessins font écho à la « comédie humaine » peinte d'Auffray même si l'empathie d'Auffray pour les habitants de son village est plus présente dans les dessins. Cela est dû en partie aux visages souriants, une caractéristique qui n'existe que très peu dans les portraits.

Certains personnages connus, récurrents, sont présentés sous des traits plus critiques comme la reine Elizabeth II, Staline et Tito. Auffray cherche davantage à ridiculiser ces personnes-ci.

Les peintres Paul Gauguin et Vincent Van Gogh sont représentés, mais sans que l'effet caricatural ne vienne transformer leurs traits. Dans la *Gazette* n° 3, *Les Arts dans le pâturage*, le peintre Paul Gauguin est peint à l'aquarelle rehaussée à l'encre noire. Un autre dessin fait référence aux toiles du peintre réalisé à Tahiti. Les illustrations reflètent des thèmes de la peinture de Gauguin. L'absence de caricature donne à

ces deux figures de la peinture un statut différent des politiques. Elle se moque des deux artistes gentiment.

L'humour utilisé reprend des clichés sur les Bretons. Dans un article collé dans la gazette, il est question de la boisson : « il buvait beaucoup d'absinthe, l'alcool et la peinture étant les deux démons qui le possédaient ». Sous l'article, Auffray, dessine des petites bouteilles vides, elle ajoute un titre à sa page : « Les grands Bretons alcooliques ». L'humour est un moins recherché et s'appuie sur des poncifs.

Les photomontages

Le dessin n'est pas la seule technique plébiscitée. Auffray accorde un soin particulier aux photomontages, aux retouches d'images et aux collages. Elle récolte des photographies en noir et blanc dans des articles de presse, des extraits de textes dans des ouvrages. Ensuite, elle cherche des associations incongrues entre le texte et les images avec le but de faire rire. Souvent, elle retouche certains visages et ajoute des éléments, découpe certaines parties pour transformer l'image initiale. Dans la *Gazette Les Arts dans le pâturage*, elle grime une reproduction du portrait de Staline réalisé par Pablo Picasso et publié dans *Les Lettres françaises*[139]. C'est ce portrait, considéré comme irrévérencieux par le Parti communiste, que choisit et colle Auffray. Mais pour se moquer du politique russe, elle ajoute à l'encre noire une fraise, une longue boucle d'oreille et quelques cheveux sur le portrait dessiné par Picasso. Elle ajoute en titre « En mignon Henri III par Picasso ». « Mignon » est un adjectif choisi en référence à la fraise qu'elle dessine autour du cou de Staline pour le ridiculiser.

Ces réalisations sont minutieuses, soignées et obligent ainsi le lecteur à une attention particulière pour repérer les ajouts et découpages. Auffray utilise la gouache blanche ou le crayon pour retoucher les images. L'édition spéciale autour de la mort de Staline est l'exemple le plus riche de ce travail.

Ce travail particulier de retouche d'images et de montages photographiques fait penser à ses peintures et dessins caricaturaux, lesquels ont une visée moqueuse. Bertrand Tillier prend l'exemple de l'artiste de la *Nouvelle Objectivité* Georges Grosz qui effectue lui-même des photomontages :

> « Grosz préfère l'agressivité efficace du photomontage, fait d'exagération et d'altérations, d'associations et d'hybridations qui parviendraient à choquer et à saisir le spectateur […]. Ce que révèle le goût pour les photomontages […] c'est néanmoins le mordant du caricatural. […] un mordant soustrait à la caricature et transplanté dans un autre médium. »[140]

[139] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 58. À la mort de Staline, Louis Aragon demande à Pablo Picasso un portrait hommage, qui est publié le 12 mars 1953 à la une des *Lettres françaises*, hebdomadaire intellectuel du Parti communiste français. Le portrait est alors très critiqué des militants et des cadres du parti. Voir Philippe Dagen « Quand Picasso refaisait le portrait de Staline », *Le Monde*, 26 décembre 2012.

[140] Bertrand Tillier, *Dérégler l'art moderne : de la caricature au caricatural*, *op. cit.,* p. 181.

C'est ce que cherche Auffray (sans comparaison dans le style avec les réalisations de Grosz) dans ses gazettes : un aspect « mordant », incisif et critique qui va plaire aux Vlaminck.

Les éléments ajoutés

Si Auffray découpe soigneusement des images et des textes pour les coller, dans la *Gazette* n° 5, *Le Bulletin pétulant*, elle intègre un élément particulier. Sur l'intérieur de la dernière page est collé un demi-haricot sec sur un papier canson jaune avec le texte « Rose des vents qualité Félix Potin… tant par l'assise que par le son… ». L'ensemble est protégé par un film plastique. À la droite de l'élément collé, une fausse affiche « Journée communale des pétulants pétomanes » est illustrée d'un dessin polisson exécuté en quelques traits. Ce haricot est à mettre en rapport avec le titre de la gazette et le mot pétulant. L'humour est ici plus grossier et il est accentué par l'allitération en [pe].

Enfin, dans la *Gazette* n° 9[141], Auffray confectionne un petit objet en papier qu'elle intègre à sa gazette avec des indications pour l'utiliser. Sur la couverture en papier canson est dessiné un corps de sphinx égyptien. Pour la tête, un collage d'un dessin du visage de Vlaminck, remplace celui de la sculpture originale[142]. Derrière lui sont représentées les trois pyramides de Gizeh. La page intérieure gauche est une reprise des motifs des petits personnages égyptiens et israéliens dans la crise du canal de Suez.

La page de droite est une illustration pleine page de Maurice et Berthe de Vlaminck dans une pièce à l'architecture orientale. Tous les détails évoquent l'Orient : les vêtements, le thé, le narguilé… À côté d'eux, un groupe de femmes entièrement voilées les regarde. Un court texte accompagne le dessin : « Maurice Pacha dans son patio de la Tourilière assiste à une retransmission des danses du Caire. Vous remarquerez qu'il s'agit bien d'un caïd par le nombre de ses femmes »[143]. *(sic)*

Le petit objet de papier représente un poste de télévision, un papier calque fait office d'écran. Derrière ce calque, trois silhouettes féminines sont découpées et peintes en noir. Un petit papier avec les consignes d'utilisation accompagne l'écran.

> NOTICE :
> 1° : Tenir le poste de la main gauche
> 2° : Dans la main droite une bougie allumée
> 3° : Placer la bougie derrière le poste a 20 cm environ et décrire des cercles. (Un petit dessin représente les mouvements à faire).
> Pratiquer en pénombre. *(sic)*

[141] Non datée mais les dessins de la couverture sont les mêmes que ceux de la *Gazette* n° 7 de l'automne 1956.
[142] Le collage d'Auffray se rapproche de la gravure intitulée *Autoportrait* (*circa* 1908) conservé au MOMA. Cote : 183.1960.
https://www.moma.org/collection/works/63930
[143] Vol. 2. Cat. rais. A. 63, *Gazette* n° 8, *Ombres chinoises*.

La quatrième de couverture s'adresse à Berthe et complète les instructions. « Chère p'tite Berthe perle du harem, nous t'envoyons un poste de T.V qui marche aux bougies. Tu ne risques pas des parasites. Ce spectacle n'est pas pour les filles. Ou alors tu prends tous les risques ». Le reste du texte parle du quotidien.

Cette gazette est particulière en raison de la proposition astucieuse construite pour faire danser les silhouettes en ombres chinoises. Cela exprime l'envie et l'imagination de la peintre de vouloir distraire les Vlaminck.

L'humour tient ici dans l'anticipation de la scène imaginée que va vivre la famille Vlaminck et qui se déroulera autour de l'objet télévision qu'Auffray a conçu. Elle place Maurice de Vlaminck au centre d'un harem, symbole des femmes qui l'entourent au quotidien. Vlaminck vit à La Tourillère toujours entouré de son épouse, mais également de ses deux filles qui vivent avec lui et de nombreuses amies comme Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou qui lui rendent visite.

Des autoportraits et des portraits des amis

Nous ne connaissons qu'un autoportrait peint de Marie-Thérèse Auffray[144]. Dans les gazettes, elle se représente pourtant plusieurs fois. Elle est souvent accompagnée de Noëlle Guillou ou de la famille Vlaminck. Auffray se met en scène avec la famille Vlaminck, elle dessine la place qu'elle a et qu'elle affirme en la dessinant. C'est aussi pour elle une façon d'appartenir à cette famille.

Puisque les gazettes sont imaginées pour raconter à Maurice de Vlaminck le quotidien d'Échauffour et évoquer l'actualité, cela l'oblige à parler d'elle et donc à se représenter. Auffray se dessine une première fois dans une situation qui ne la met pas en valeur : elle est malade, alitée et son visage est recouvert de points rouges. Dans la même gazette, Noëlle est à ses côtés et elle la soigne. Le trait n'est pas précis et le dessin assez simple, mais c'est le premier dessin qui existe et qui représente les deux femmes ensemble[145].

Marie-Thérèse Auffray, Noëlle Guillou, Maurice de Vlaminck et sa famille sont au centre du dessin aquarellé de la « Cène » dans la *Gazette d'Échauffour* n° 4. Chaque personnage porte un nom au-dessus de sa tête auréolée. Marie-Thérèse Auffray est la disciple, Noëlle Guillou une des vierges folles. L'image raconte un premier repas chez les Vlaminck.

Son couple est à nouveau présent dans la *Gazette* n° 6 autour de la Galerie Charpentier lors du vernissage de l'exposition sur l'École de Paris et de quelques bouquets de Vlaminck. Ce dessin contraste avec les photographies des archives de la peintre qui sont souvent prises en Normandie ou en Bretagne. L'illustration représente les deux femmes. Marie-Thérèse Auffray est habillée d'un manteau au col de fourrure et Noëlle Guillou d'un manteau de fourrure. Les vêtements plus soignés

[144] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 246.
[145] Il n'existe aucun tableau dont le sujet est clairement le couple Auffray / Guillou. Les archives présentent quelques photographies : Ar. 2.

informent sur l'élégance attendue lors de ces visites. Ce type de tenue est sinon rare chez Auffray. Le couple est entouré de deux amis.

La dessinatrice soigne son tracé, elle représente les poils de la fourrure, son col est décoré de taches plus sombres pour créer le motif. Elle ajoute les prénoms sous les quatre personnages pour que la famille Vlaminck les reconnaisse. Elle a besoin d'être identifiable, ainsi que les autres personnages. Cela lui permet de rappeler aux Vlaminck un moment agréable vécu tous ensemble : le vernissage de son exposition.

Dans les dessins Vlaminck est, quant à lui, encore plus présent qu'Auffray. La dessinatrice imagine la famille dans des activités, le représente assis à table devant un copieux repas, la campagne normande est aussi présente. Ainsi, Auffray place le décor.

Auffray le représente avec une moustache alors que sur les photographies de Vlaminck et d'Auffray, il ne la porte pas. Il semble plus jeune sur le dessin et renvoie à son autoportrait de 1911 où il porte la moustache[146]. Auffray fait le choix de représenter le peintre jeune. Nul doute que cela flattera Vlaminck. A la fois parce que cela indique qu'Auffray connaît bien l'artiste, mais aussi parce que cela pouvait rappeler au peintre la période artistique de sa plus grande popularité. La famille est à nouveau dessinée dans les *Gazettes d'Échauffour* n° 5 et n° 8[147].

En se représentant dans les *Gazettes*, Auffray installe une manière de séduire ses lecteurs. Elle établit un lien intime et personnalisé au travers de l'objet qu'est la Gazette.

- La reprise des codes de la presse

Auffray cherche à se rapprocher de la forme d'un journal authentique. Elle opte pour le pastiche : pour cela elle imite la presse et intègre des rubriques particulières qui diffèrent selon les numéros. Des « revues de presse »[148], des « nouvelles locales » ou « faits locaux »[149], une rubrique « littérature » avec la rédaction de poèmes[150], une autre sur l'« information économique »[151] qui raconte la visite d'un marchand de couleurs, « les livres » avec des conseils de lecture[152], mais aussi une rubrique inventée : « conneries générales»[153]. Ces rubriques sont parfois support à raconter les faits de son quotidien.

Sur la couverture de la deuxième gazette, autour de la mort de Staline, elle précise « édition spéciale ». Cette mention est amusante puisqu'Auffray réagit, comme une journaliste, à la suite d'une actualité

[146] *Autoportrait*, Maurice de Vlaminck, 1911, huile sur toile, 73,3 × 60 cm, Centre Pompidou, Paris, numéro d'inventaire : AM 1984-677.
[147] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60 et Fig. A. 63.
[148] Nommée clairement dans la réalisation n°5, *Le Bulletin pétulant*, 1953 et présente dans la gazette, n°3, *Les Arts dans le pâturage*, avril 1953 et la gazette n°6, *Galerie Charpentier*, 1955. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60, Fig. A. 58, Fig. A. 61.
[149] Nommé clairement dans la *Gazette,* n°4, *La Cène*, mai-juin 1953 et la première *Gazette d'Échauffour* de février 1953. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 59 et Fig. A. 56.
[150] *Gazette*, n°2, *Édition spéciale*, mars 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 57.
[151] *Gazette*, n°4, *La Cène*, mai-juin 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 59.
[152] *Gazette,* n°3, *Les Arts dans le pâturage*, avril 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 58.
[153] *Gazette*, n°5, *Le Bulletin pétulant*, 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60.

fraîche et importante : il lui faut concevoir une gazette particulière, répondre à l'actualité.

Dans la construction des gazettes, il y a un savant jeu autour de l'utilisation de la presse pour construire ses propres gazettes, car elle découpe soigneusement dans les journaux des articles qu'elle colle ensuite pour les commenter, les enrichir avec des illustrations. Quelques titres de journaux sont mentionnés[154], mais la grande majorité des articles collés sont sans référence précise. Parfois ce sont de pleines pages qui sont construites à partir d'un habile puzzle de plusieurs articles[155]. La *Gazette* n° 8 qui prend la forme d'un journal plié dans la longueur en plusieurs volets est presque entièrement recouverte d'articles, de photographies, mais aussi de dessins de presse. Auffray mélange les thèmes et y ajoute quelques commentaires.

- Le lien image – texte

Auffray joue souvent avec les contre sens entre l'image et le texte. Elle colle ainsi une image et lui associe une légende ou un texte complètement différent, toujours dans un but comique.

Elle utilise le détournement des titres qu'elle associe à ses propres mots. Les railleries concernent autant les hommes politiques connus que des anonymes glanés dans la presse. Dans la *Gazette* n° 3, *Les Arts du pâturage*, elle se moque du concours général de Paris. Le collage sous ce texte est composé de deux éléments, un cochon et un homme rondelet en short. La légende sous la photographie de l'animal indique : « voici "Agrippine de Bannaucourt" qui a obtenu le championnat suprême de la race porcine […] ». À la plume, sous le collage des deux photographies, est ajouté : « Et voici " Septième Merveille" Champion 1952. Hors concours ». Les collages suivants sont une succession de jeux entre les titres des articles comme « Considération sur le concours de la race bovine » et des photographies de jeunes femmes, ou « Une tête de veau » avec des portraits d'hommes. Une moquerie qui manque parfois de subtilité.

La version de la Cène avec la famille Vlaminck

Le jeu de mots est également un moyen de faire entrer l'humour dans les gazettes.

C'est le cas de la double page de la *Gazette* n° 4, *La Cène* dans laquelle il est question de son premier repas chez le peintre. Le dessin est soigné et précis. Ce moment est suffisamment important pour qu'Auffray lui accorde cette troisième gazette. Le trajet pour la maison du peintre est scénarisé avec les différents événements rencontrés (voiture en panne…). Le texte a une forme particulière et originale puisque Vlaminck n'est pas désigné dans le texte par son nom ou son prénom, mais par un pictogramme. Il s'agit d'un triangle avec au centre un œil. Autour, des traits symbolisent des rayons. Cet œil de la

[154] *Gazette agricole* n° 175 (*Gazette* n° 1, février 1953, *Le Figaro littéraire* ; *Gazette* n° 4 *La Cène*, mai-juin 1953).
[155] *Gazette Le Bulletin pétulant*, n°5, 1953 et *Gazette Ombre chinoise*, n° 8, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60 et Fig. A. 63.

providence ou œil omniscient représente ce qu'il y a de plus haut dans le ciel, celui qui sait tout, l'être suprême[156].

Dans la Cène d'Auffray se trouve une grande table où sont assis huit personnages. Autour de la table sont assis : Maurice de Vlaminck, Marie-Thérèse Auffray, Noëlle Guillou, les deux filles Vlaminck, Berthe Vlaminck et un homme. Au bout de la table, debout, un homme est affublé des cornes et de la queue du diable. Autour de la table, une jeune femme aux ailes d'ange fait le service. Au-dessus de chacun des personnages assis, un nom est ajouté par la dessinatrice sauf pour Vlaminck qui est surmonté de l'œil de la providence ; les autres sont auréolés. Au-dessus de Marie-Thérèse Auffray est inscrit le mot « disciple ». Noëlle, Edwige, Godelieve et probablement Michelle, une amie de la famille, sont quatre « vierges folles ». Berthe de Vlaminck est « l'épouse », elle est assise devant le peintre et elle est reconnaissable à sa coiffure construite de tresses rassemblées en macarons, enfin « le grand prophète » est assis de dos, nous ne savons l'identifier. L'homme debout est affublé du nom du « malin », la servante de celui d'« un ange ».

Le jeu de mots apparait dans le titre au-dessus du dessin. Auffray inscrit : « Mise en "Cène" » avec pour signature en bas à droite Léonard de Vinci. La référence au tableau du maître italien est donc clairement signalée même si la composition n'a aucun lien avec celle de l'œuvre originale. Les apôtres sont les membres et amis de la famille, tels des élus ; l'homme sous les traits du diable se rapproche de l'image de Judas ; l'aspect religieux est conféré par les auréoles au-dessus des personnages assis. Tous ces éléments contribuent à faire de ce dessin une création humoristique déjà utilisée : le pastiche, ce qui vient une fois encore corroborer le titre, jeu de mots de « Mise en Scène ».

Les coupures de presse et textes littéraires

Dans les relations écrits / dessins, Auffray intervient parfois dans le texte en entourant certaines parties. C'est le cas de l'article d'Hugues Fouras « *Poèmes de Morven le Gaélique* par Max Jacob (1876-1944) », publié dans *Le Figaro littéraire* et collé dans la *Gazette* n° 4, *La Cène*. Un poème de Max Jacob complète le texte non daté. Auffray ajoute en titre à l'encre les mots « Quel culot ! ». Elle entoure les mots « pensait breton » et les quatre derniers vers du poème : « Sous la cendre du foyer / et des billets bien tassés / et des écus bien tassés / c'est moi qu'ai tout ramassé ». Sous l'article, Auffray a peint une table de pierre, rappel de la Bretagne et de ses monolithes, et une ménorah, chandelier juif à sept branches rappelant la judéité tardive de l'écrivain Max Jacob. Le dessin est ici instructif, car il permet d'apporter des informations qui ne sont pas dans l'article, enrichi des connaissances d'Auffray. Le choix des mots entourés ne fait que peu sens pour nous, il en avait peut-être pour Vlaminck et sa famille.

[156] Cet œil qui rayonne dans un triangle est aussi un symbole de franc-maçonnerie dont Marie-Thérèse Auffray fait partie depuis 1963, *Supra*, p. 258.

La vie des habitants d'Échauffour

La vie d'Échauffour est bien sûr au centre des écrits et des dessins. Auffray croque des habitants de la ville, elle raconte leurs histoires à la famille Vlaminck. À nouveau, la *Gazette* n° 4 en est le meilleur exemple. Auffray dessine et rédige quelques lignes sur plusieurs habitants du village. Le texte permet de comprendre que la dessinatrice regarde et qu'elle étudie ses personnages avec attention. Il n'est pas juste question du caractère de la personne, mais aussi de ses habitudes. Cette attention particulière se retrouve dans les peintures de sa « comédie humaine ».

- La réalisation sur le milieu artistique

La *Gazette d'Échauffour* n° 6 autour de la Galerie Charpentier à Paris, réalisée en 1955, est remarquable par rapport aux autres[157]. Elle est plus rare à la fois pour ce qu'elle permet d'apprendre sur le milieu artistique, mais également par l'avis de la peintre sur ce milieu et par ses dessins. Son illustration est très différente de toutes les autres productions dessinées de l'artiste. La couverture, déjà évoquée, indique l'envie d'Auffray de rétablir sa vérité en replaçant l'exposition plus intimiste de Vlaminck au centre de l'attention.

La *Gazette* est construite en plusieurs parties. La première sur l'exposition de la seconde École de Paris qui se tient au rez-de-chaussée de la Galerie Charpentier ; puis sur l'exposition de Maurice de Vlaminck : *Douze bouquets de fleurs de Vlaminck* qui elle se situe à l'étage. Suivent une revue de presse de l'exposition et enfin un article qui n'a pas de lien avec la Galerie Charpentier.

À la Galerie Charpentier : honneur à Vlaminck

Sur la première page est collée une phrase extraite du catalogue de l'exposition : « Nous présentons L'École de Paris 1955 ». En dessous Auffray dessine un petit navet. Le ton est donné, dès la première page. Elle exprime par ce seul dessin ce qu'elle pense de cette exposition. Pour Auffray, seul Vlaminck mérite sa place dans cette galerie.

Sur les doubles pages suivantes sont collées des reproductions des œuvres en noir et blanc publiées dans le catalogue original de l'exposition[158]. Ces images sont parfois complétées par des textes imprimés : des phrases et des dessins ajoutés par l'illustratrice. Les reproductions sont disposées dans tous les sens, parfois même découpées. Les mots « rats » sont ajoutés à différents endroits.

Les collages se poursuivent sur les deux pages suivantes[159]. Sur les deux pages est inscrite la phrase :

---

[157] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61.

[158] Les titres des tableaux sont indiqués entre parenthèse après les noms des artistes évoqués. Jean Piaubert (*Adam et Ève*), Victor Vasarely (*Bükk*), Jacques Villon (*Intérieur*), Jean Atlan (*Végétation*), Felix Labisse (*Invention de la Pierre d'Humeur*) et Marcel Gromaire (*Intérieur, porte ouverte*).

[159] Des reproductions d'œuvre de Yves Brayer (*Paysage de Camargue*), Pablo Picasso (*Devant le jardin*) et Bernard Buffet (*La Marmite rouge)* sont sur la page de droite.

> « Et de navets… en radis… on arrive devant deux vraies peintures. Des peintures pas pour rire, celles de Vlaminck maitre du 20e siècle, compagnon de route des Courbet, des Cézanne, des Van Gogh, égal aux plus grands. Que vient-il faire mêler à cette école de retardés, de ratés, d'impuissants. »[160]

Une reproduction de la toile *Les Prés de la Tourillière* de Maurice de Vlaminck est collée[161]. Les propos sont très critiques à l'égard des artistes qui exposent. La place accordée à Vlaminck indique à nouveau la totale admiration d'Auffray pour le peintre.

Une immersion dans la galerie

Les mots « le gout », « l'élégance » et « la distinction » reviennent dans les premières phrases. Ils font référence aux visiteurs qui « se retrouvent dans une petite salle précieuse, un sanctuaire tendu de velours rouge ».

La rédactrice de la *Gazette* s'attache aux bouquets de fleurs exposés par Vlaminck. « J'ai dit bonjour à mes amies les fleurs, nous nous connaissons bien ».

Auffray choisit de faire parler les tableaux. Ce sont eux qui racontent l'exposition. « Le beau bouquet blanc m'a parlé : Quel grand prestidigitateur ce monsieur Nacenta, il a fait déplacer 5.000 personnes et baisé 500 fois les mains des marquises et comtesses. Quel métier ! ». Puis : « Vois comme Monsieur Nacenta est heureux de nous montrer, ça fait passer les horreurs du rez-de-chaussée. Cette école c'est de l'escroquerie ».

Les visiteurs sont décrits : « Tiens voilà les sympathiques amis du Lapin Agile, elle, très belle et gentille, et lui, tout heureux » ; difficile de savoir qui sont ces amis du cabaret de Montmartre. Elle et lui indique un couple. Le dessin en bas de page pourrait être une indication sur ce couple. Auffray inscrit quatre prénoms sous les personnages : Noëlle, Yvonne, Frédé et Marie-Thérèse. Yvonne est vraisemblablement Yvonne Darle, chansonnière du cabaret le Lapin agile. Frédé n'a pas été identifié[162].

Les autres visiteurs sont qualifiés par leur statut, leur fonction : « puis encore, des marquises, des comédiennes, des généraux », sauf pour « Mme Antral qui n'a eu qu'un peintre en tête… le sien et c'est normal pour une vestale ».

Comme à son habitude, Auffray décrit les personnages par leur fonction et leur attitude.

Sous le tableau de Bernard Buffet, comme une légende, est écrit à l'encre : « Le météore de l'après-guerre (*France-soir*) ».

[160] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61, pages 4 et 5 de *La Gazette*.

[161] La faute d'orthographe est celle de la légende de l'illustration.

[162] Le père Frédé est un des fondateurs du cabaret le *Lapin Agile,* mais il est décédé en 1938.

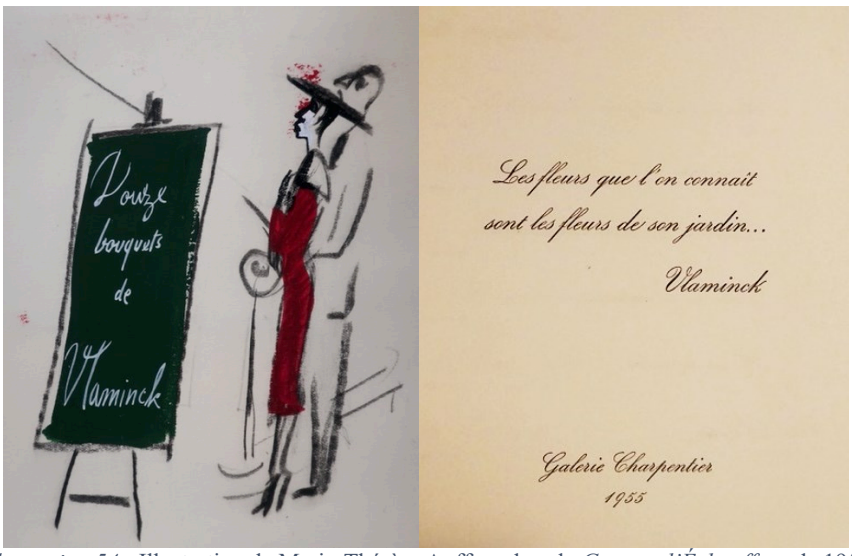


Illustration 54 : Illustration de Marie-Thérèse Auffray dans la *Gazette d'Échauffour* de 1955 sur la Galerie Charpentier, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61. © droits réservés. Inscription dans le catalogue de la Galerie Charpentier sur l'exposition des bouquets de Maurice de Vlaminck, 1955 à Paris, © photographie personnelle.

L'introduction à l'exposition de Vlaminck se fait par un petit dessin. Deux personnages sont dans la galerie. Sur un chevalet sont inscrits les mots « Douze bouquets de Vlaminck », titre de l'exposition du peintre. La femme porte un grand chapeau, une robe rouge et de hauts talons. Ils sont au bas d'un escalier qui mène à l'étage où se déroule l'exposition. Le rez-de-chaussée étant réservé à la seconde École de Paris. Comme pour la couverture du catalogue, Auffray reprend la calligraphie du texte qui annonce l'exposition de Vlaminck dans le catalogue (Ill. 54). Un souci du détail qui, pense-t-elle, plaira à Vlaminck. Cependant elle ne reprend pas la phrase de Vlaminck citée sur le catalogue pour se limiter à « Douze bouquets de Vlaminck »[163].

Soutenir Vlaminck

Enfin, dans les pages suivantes, Auffray fait référence à la Galerie de l'Élysée et à Vlaminck. En haut de la page est écrit en grandes lettres « Mauvaise foi des uns… », et en bas de la page « mais le 11 octobre 1955, les 2 Vlaminck étaient en vitrine […] ». Cette dernière phrase est complétée par un grand dessin à l'encre, au centre de la page. Il représente la façade de la galerie. Un homme en costume est devant la porte d'entrée, un promeneur avec son chien sur le trottoir. Dans la vitrine sont accrochées deux peintures de Vlaminck, une marine et un paysage.

Un article qui mentionne la réouverture de la galerie est collé. Vlaminck y présente des toiles aux côtés de Kees Van Dongen, Marie Laurencin, Moïse Kisling, Fernand Léger… Une petite revue de presse à propos de l'exposition des œuvres de Vlaminck complète les dernières pages de la *Gazette*.

Un dernier article conclut l'ensemble : il traite du suicide de Vincent Van Gogh et est publié dans la revue *L'Œil* : « Paul Gachet détient-il le secret du suicide Van Gogh ? »[164]. Une petite illustration d'Auffray

[163] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61, page 6 de *La Gazette*.
[164] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61, page 15 de *La Gazette*.

représente Van Gogh, revolver à la main, allongé dans l'herbe. Deux corbeaux volent au-dessus de lui. En bas de la page, un grand point d'interrogation est tracé.

Des dessins rares du public de la galerie

Deux dessins de la *Gazette* n° 6 autour de la Galerie Charpentier, en pleine page, méritent une attention particulière[165]. Ils sont réalisés au fusain, à la gouache rouge et rehaussée de blanc pour le visage d'une femme, et de bleu pour le manteau d'un homme et le costume d'un autre.

Les deux dessins pleine page sont exceptionnels chez Auffray. La composition avec l'agencement des différents personnages est très construite : premier, deuxième et troisième plan avec les tableaux exposés. Sous les silhouettes au fusain, quelques traces de l'utilisation du crayon graphite apparaissent. Les femmes sont très élégantes, chapeautées. Les toilettes de ces dernières rappellent les dessins de mode des couturiers.

Le noir du fusain tranche avec le rouge de la gouache et met en valeur les personnages du premier plan. Cette couleur fait référence aux velours rouges qui recouvrent les murs de la galerie comme le précise le texte de la rédactrice de la *Gazette d'Échauffour*. Ces dessins sont soigneusement protégés par un papier très léger pour éviter les frottements et la dispersion du fusain. Cela indique le soin porté à ce travail par Auffray et la valeur qu'elle y accorde.



Illustration 55 : Marie-Thérèse Auffray, illustration dans la *Gazette d'Échauffour*, 1955, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61 © photographie personnelle et toile *À la Galerie Charpentier,* 1956, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 183. © droits réservés

[165] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61, pages 7 et 9 de *La Gazette* Galerie Charpentier

Ces dessins font référence au tableau *À la Galerie Charpentier,* peint l'année suivante en 1956[166]. Ils n'en sont pas les esquisses, mais en sont inspirés, dans l'attitude, le vêtement, les accessoires, mais aussi le décor avec de lourds rideaux de velours rouge. Le chapeau de la femme du tableau ressemble à celui du premier dessin pleine page, avec le ruban qui l'entoure et le nœud à l'arrière (Ill. 55).

Le tracé, la composition, l'utilisation du noir, du bleu marine et du rouge, mais aussi le choix de garder un aspect *non finito* font que les dessins sont de qualité et uniques dans la création de la peintre.

Dans le texte, les dessins et le tableau, le décor de velours rouge est présent. Les toilettes des femmes sont mises en avant. Le côté « bourgeois » évoqué par Auffray est palpable.

À l'inverse d'une correspondance traditionnelle, il n'y a pas d'écrits spécifiques en retour, mais la lecture des gazettes est mentionnée dans un courrier[167]. Vlaminck qualifie Auffray de rédactrice de la *Gazette* dans la dédicace de son livre *Portrait avant décès*[168]. Les gazettes oscillent donc entre des faits réels et une interprétation écrite et dessinée de la peintre. Elles permettent d'en apprendre plus que la correspondance traditionnelle sur les sujets d'actualité qui intéressent la peintre. Ces gazettes réalisées pour distraire Vlaminck s'avèrent des objets de recherche plastique singuliers chez la peintre.

Le lecteur remarquera le manque d'objectivité et de recul de la peintre face à la famille Vlaminck. Elle cherche presque trop à lui plaire[169] et perd parfois une forme de critique personnelle.

Même si elle cherche à séduire la famille Vlaminck, Auffray garde son propre style pictural. Pourtant quelques similitudes peuvent être remarquées entre les toiles de Vlaminck et celles d'Auffray.

2. Les rapprochements picturaux

Une photographie montre Marie-Thérèse Auffray posant entre des pinceaux et une palette dans la maison des Vlaminck, pourtant rien n'affirme qu'elle peignait avec le maître à La Tourillière[170].

Le lien stylistique entre les deux artistes est ténu, car il ne concerne que quelques toiles. Cela indique que la peintre, malgré l'estime portée au « maître », garde sa propre identité et se détache de lui facilement. Toutefois, il est possible d'opérer quelques rapprochements stylistiques.

---

[166] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 183.

[167] Ar. 252. Courrier du 22 novembre 1954. Berthe de Vlaminck écrit : « Nous nous sommes réchauffés, au bonheur de Noëlle et bien amusées à cette lecture instructive du nouveau bulletin d'Échauffour. Le maître a ri…en soulevant les épaules et en faisant d'une voix caverneuse et Sonore … : Ah ! Ah ! Ah ! Enfin, ma petite Marie-Thérèse, ton idée est géniale, spirituelle et drôle. Et c'est toujours une joie de t'apprécier … comme tu le mérites. Je voulais t'écrire le jour même où j'ai reçu ce magnifique envoi ».

[168] Ar. 279.

[169] Notamment dans la *Gazette* n° 9, *Gazette d'Echaufou*, où elle se moque de Cocteau et Picasso. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 64.

[170] Ar. 233.

a. Cobalts et vermillons

Ce contraste simultané utilisé par Maurice de Vlaminck, du rouge et du bleu, est présent dans plusieurs toiles d'Auffray[171] et cela dès 1929 avec le tableau *Sapeurs-pompiers*[172]. Auffray utilise une gamme de différents bleus pour le ciel et les uniformes des pompiers. Le sol est quant à lui d'un rouge flamboyant. Vlaminck parle de « cobalts et vermillons » [173] à la fin des années 1920. À cette époque, Auffray ne fréquente pas Vlaminck.

C'est en 1954, quand Auffray est amie avec Vlaminck, qu'elle réalise une série de douze tableaux qui représentent des rues d'une ville ou d'un village probablement en bord de mer, car un bateau à voile est présent sur une des toiles de cette série[174]. Les larges aplats rouges et les ciels bleus dominent dans ces paysages urbains. Le bleu et rouge sont posés en contraste sur les murs, les façades ou les devantures. Ce thème est unique chez la peintre.

La peintre reprend ce contraste bleu et rouge dans la toile *Nature morte au coq* en 1956[175], offrant ainsi au volatile un plumage remarquable. Les fonds des toiles sont aussi fréquemment supports à ce contraste du rouge et du bleu[176]. C'est le cas dans *Les Juges* (2) de 1958, avec le contraste des rideaux de velours rouge et de la banquette bleue, et dans des fonds plus flous ou qui évoquent des vitraux, avec le tableau L*'église* de 1961, dans plusieurs portraits de garçonne (avec les fonds vitraux), au milieu des années 1960, mais également dans la petite toile *Christ* de 1966[177].

Il est à noter que ces deux teintes ont une valeur patriotique surtout entre 1940 et 1944[178]. Pourtant les deux peintres ne limitent pas l'utilisation de ces deux couleurs à cette période.

b. Sujets et technique

Deux bouquets aux fleurs jaunes[179], parmi les premiers peints par Auffray, font écho à ceux de Vlaminck (Ill. 56). Le sujet et la représentation du pot en grès et l'utilisation d'une touche, plus empâtée, pour créer les pétales sont proches. Le fond gris est présent dans les deux toiles. Une table marron foncé accueille le bouquet. Ces deux bouquets sont d'autant plus à rapprocher que la peintre ne réalise plus du tout ce style de bouquet par la suite. Sans date précise des tableaux,

---

[171] Annexe 4, corpus « contraste rouge et bleu ».
[172] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 04.
[173] Ces couleurs font référence à une phrase de Maurice de Vlaminck : « Je voulais brûler avec mes cobalts et mes vermillons l'École des Beaux-Arts et je voulais traduire mes sentiments avec mes pinceaux sans songer à ce qui avait été peint », cité par Georges Duthuit, « Le fauvisme » (II), *Cahiers d'art*, n° 6, 1929, p. 261.
[174] Vol. 2, cat. rais. de Fig. P. 143 à Fig. P. 154.
[175] Vol. 2, cat. rais. de Fig. P. 212.
[176] Voir *Supra,* p. 48, la matière, les fonds. Le rouge et bleu ont parfois un sens patriotique pendant la Seconde Guerre mondiale (*Infra,* p. 352). Toutefois ici, ce n'est pas le cas.
[177] Annexe 3, corpus « garçonnes ».
[178] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 244-260.
[179] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 64 et Fig. P. 65.

il est complexe de savoir s'ils ont été réalisés avant ou après la rencontre des deux artistes.



Illustration 56 : Maurice de Vlaminck, *Bouquet de fleurs,* s.d., huile sur toile, 73 × 54 cm, Paris, musée d'Art moderne © Éric Emo/Parisienne de Photographie et Marie-Thérèse Auffray*, Fleurs dans un vase jaune*, s.d., Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 64. © droits réservés

Les deux bouquets aux fleurs jaunes sont d'ailleurs les premiers du genre chez la peintre. Ces deux toiles sont comme une initiation au genre et Vlaminck semble être sa référence. Ici les pétales sont larges et bien dessinés là où, par la suite, la peintre les travaille avec une touche plus fine et multiple pour leur apporter une certaine légèreté. La peintre continue à réaliser des peintures de fleurs, mais dans un style qui lui est propre. Ce type de bouquet ne sera plus exécuté.

Un deuxième motif est commun aux deux artistes : la côte de bœuf[180]. La composition est proche (Ill.57). Les deux morceaux de viande, rouge et blanc, sont posés sur un morceau de papier dont seule la couleur diffère (jaune chez Vlaminck et blanc chez Auffray). La table emplit le tableau aux trois quarts. Vlaminck y ajoute trois bouteilles alors qu'Auffray ne met que la côte de bœuf en avant.

La touche n'est pas la même. Auffray propose un style plus réaliste, elle s'attache avec plus de précision aux nervures blanches dans la chair rouge. Celle de Vlaminck est plus floue. Il en est de même pour la matérialité de la table et du fond, Auffray cherche à se rapprocher au plus près de la matière des objets peints.

Malgré ces fines différences, les deux toiles sont proches alors que 32 ans les séparent. Auffray parait se réapproprier des codes de Vlaminck avec son style des années 1950.

[180] Maurice de Vlaminck, *La Côte de bœuf*, 1928, huile sur toile, 73 × 92,5 cm, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, numéro d'inventaire : AMVP 464 et Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 215.





Illustration 57 : Page précédente, Maurice de Vlaminck, *La Côte de bœuf,* 1928, Paris musée d'Art moderne de la ville de Paris © Éric Emo/Parisienne de Photographie et Marie-Thérèse Auffray*, Côte de bœuf,* 1956, Vol. 2, cat. rais, Fig. P. 215. © droits réservés

Enfin, les paysages avec leurs arbres tortueux et les ciels tourmentés de la campagne sont à rapprocher. La gamme chromatique est proche : des ciels gris avec des pointes de jaunes. Les ciels sont mouvementés, sombres et occupent une grande partie de la toile (souvent la moitié dans la diagonale). Ces paysages sombres se retrouvent dans les paysages bretons peints avant et pendant la Seconde Guerre mondiale par Auffray.

Vlaminck réalise plusieurs marines dans les années 1950, soit une dizaine d'années après celles d'Auffray. Dans ces toiles, les couleurs sombres sont majoritaires. Mais, là où Vlaminck laisse toute la place aux paysages[181], Auffray se concentre sur les barques posées sur le sable, les rochers et les habitations. La mer occupe peu la toile.

[181] Par exemple *La Baie des Trépassés*, 1952, musée d'Orsay.

Le dernier paysage peint par Auffray date de 1954, il a pour titre *Paysage aux poteaux télégraphiques*[182]. Ce genre est très peu peint par Auffray après la guerre. Les teintes sombres et les ciels tourmentés ne sont plus dans les réflexions de la peintre (Ill. 58).





Illustration 58 : En haut, Maurice Vlaminck, *Les Meules de blé,* 1950, huile sur toile, 55 × 65 cm, musée d'Orsay, Paris, © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski et Marie-Thérèse Auffray*, Paysage aux poteaux télégraphiques,* 1954, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 155. © droits réservés

[182] Vol 2, cat. rais, Fig. P. 155.

Les deux artistes n'ont pas le monopole de ces motifs (bouquet de fleurs, côte de bœuf, paysages…), mais le style empâté et le choix des couleurs se retrouvent dans ces différentes comparaisons. Cependant, ces résonances ne sont possibles que pour quelques tableaux[183].

Les rapprochements sont donc à chaque fois de courte durée, telle une expérimentation que pourrait mener la peintre. Auffray va se concentrer, entre autres, sur les portraits alors que Vlaminck peint souvent des paysages. Cela indique que même si la peintre est très proche de Vlaminck, elle construit sa peinture librement, le « Maître » influence très peu Auffray.

3. Les partages artistiques variés

Maurice de Vlaminck et Auffray ont des échanges sur l'art, que cela soit autour d'ouvrages d'art ou d'expositions.

a. Les partages de Vlaminck vers Auffray

Quelques thématiques autour de l'histoire de l'art et du milieu artistique émergent des courriers. Ces sujets sont abordés dans les lettres datant des années 1954, 1955 et 1956. C'est durant cette période que Maurice de Vlaminck reprend les expositions à Paris. L'amitié artistique entre le peintre et Marie-Thérèse Auffray se construit aussi autour d'échanges sur la production d'autres artistes.

- Une bibliothèque partagée

Les ouvrages de et sur Vlaminck

En 1943 Maurice de Vlaminck écrit *Portrait avant décès*[184]. Auffray conserve un exemplaire de ce livre qui porte pour dédicace[185] :

> À Marie-Thérèse Auffray rédactrice de la gazette
> d'Échauffour
> amicalement
> Vlaminck.

L'inscription comprend un trait d'humour ici Auffray n'est pas qualifiée par son travail de peintre, mais pour les *Gazettes* qu'elle a réalisées pour lui.

---

[183] Les tableaux de Vlaminck mis en résonance ne sont pas ceux de la période fauve, mais ceux qu'il peint lorsqu'il s'installe à La Tourillière à partir de 1925. D'autres rapprochements sont peut-être possibles, mais le catalogue raisonné de l'œuvre de Vlaminck s'arrête actuellement à cette période fauve. Il faut donc chercher dans les collections privées, les ventes aux enchères ou les catalogues d'expositions plus confidentielles pour créer des analogies avec les peintures d'Auffray. D'autres sont probablement à découvrir.

[184] Maurice de Vlaminck, *Portrait avant décès*, Paris, Flammarion, 1943.

[185] Annexe 26. Bibliothèque Jacques Doucet. INHA : 8 Res 641.

C'est le second ouvrage de la bibliothèque d'Auffray qui lui est dédicacé[186]. Ceux sont des ouvrages importants de la vie de Vlaminck. À la fois pour les échanges autour du fauvisme avec les lettres écrites par André Derain et les pensées autour de l'art par Maurice de Vlaminck dans son livre : *Portrait avant décès.*

Durant la période de correspondance, plusieurs ouvrages sur Maurice de Vlaminck sont en rédaction et vont être publiés. Dans les échanges de courrier avec la famille Vlaminck, des références à des livres monographiques sur le peintre sont aussi mentionnées. Dans l'échange épistolaire, il est question de l'ouvrage *Vlaminck : L'homme et l'œuvre* de Maurice Genevoix, écrivain et poète, membre de l'Académie française. Dans le courrier du 10 octobre 1954, Berthe écrit : « je dirai à Vlaminck qu'il vous montre le bouquin de Flammarion, avec les reproductions des toiles de Vlaminck. Cela vous intéressera » *(sic).* Maurice Genevoix publie, en 1954, l'ouvrage *Vlaminck, écrivain et poète*[187]. Dans cette monographie, l'auteur expose sa relation amicale avec le peintre et le défend beaucoup, notamment à propos de son rejet de la création contemporaine[188]. Ce sont des thématiques communes à Vlaminck et Auffray.

- Des expositions de Maurice de Vlaminck

Dans les courriers, il est question de plusieurs expositions qui se déroulent à Paris durant le temps de correspondance entre les deux familles.

Dans la lettre du 14 mai 1955, Berthe de Vlaminck indique : « Nacenta est revenu, l'exposition aura lieu à l'automne chez Charpentier ». Elle précise : « ma petite Marie-Thérèse Auffray sera la première informée de quoi que ce soit »[189].

Raymond Nacenta est historien de l'art et directeur de la Galerie Charpentier[190] dont il devient propriétaire en 1948. C'est donc lui qui accueille l'exposition de Maurice de Vlaminck : *L'Œuvre de Vlaminck*[191]*,* en 1956, et le *Prix Greenshields* en 1957, pour lequel Marie-Thérèse Auffray expose la toile *Le Lièvre*[192].

[186] Premier ouvrage : Derain, *Lettres à Vlaminck*, *op. cit*., *Supra*, p. 40-41.
[187] Maurice Genevoix, *Vlaminck, écrivain et poète,* Paris, Flammarion, 1954.
[188] *Ibidem,* p. 68.
[189] Ar. 255.
[190] La Galerie Charpentier était installée au 76 faubourg Saint Honoré à Paris dans le 8e arrondissement.
[191] Ar. 256. Dans la lettre du 7 juin 1955, il est à nouveau question de cette exposition de Vlaminck à la Galerie Charpentier : « Vlaminck prépare toujours sa future exposition », puis le 22 juin 1955 : « Vlaminck travaille un peu sur son exposition de fin d'année ». Cette exposition est au centre du travail artistique du « maître » et la peintre semble en suivre toutes les étapes. Cette exposition est celle de l'École de Paris qui se déroule en octobre 1955.
[192] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 237. Après lecture du catalogue de l'exposition, Auffray ne reçoit aucune voix du jury.

Demander l'avis d'Auffray

Plusieurs fois la famille Vlaminck demande à Marie-Thérèse Auffray son avis sur les expositions du « maître », mais pas seulement.

Une deuxième exposition de Vlaminck est mentionnée dans un courrier du 12 décembre 1955 : Berthe de Vlaminck envoie une invitation pour l'exposition *Un siècle de chemin de fer* qui se déroule également à la Galerie Charpentier. L'invitation pour le vernissage est encore aujourd'hui dans l'enveloppe du courrier conservé dans les archives[193].

Enfin, une troisième exposition figure dans deux courriers. Le 7 mars 1956, Berthe de Vlaminck fait mention d'une exposition à la galerie Sagot-Le Garrec, à Paris, spécialisée dans l'estampe originale. Elle écrit : « […] j'espère que tu seras remise avant cette date, et que nous aurons ton appréciation sur cet ensemble de gravures », puis : « Il faut absolument que tu sois en bon état pour le vernissage le 23 mars (tu recevras une invitation) »[194]. À nouveau est exprimée l'importance de l'appréciation de Marie-Thérèse Auffray sur les gravures exposées[195].

Hormis les expositions de Vlaminck, l'avis d'Auffray est encore sollicité sur d'autres sujets artistiques.

Le 27 octobre 1954, il est question d'une visite d'exposition : « Es-tu allée voir "l'école de Paris" chez Charpentier », exposition dans laquelle Vlaminck présente, à l'étage de la galerie, des bouquets de fleurs (*Supra*, p. 313, *Gazette d'Échauffour* n° 6), « Cela m'intéresserait d'avoir ton avis, Marie-Thérèse ! »[196]. Dans la lettre du 7 juin 1955, l'épouse Vlaminck la questionne sur une exposition de Picasso : « quand vous serez dans la capitale, allez voir l'exposition de Picasso, pour nous dire ce que vous en pensez ? »[197].

Ces échanges autour des expositions de Maurice de Vlaminck montrent à la fois que Marie-Thérèse Auffray fréquentait certaines galeries parisiennes pour voir les expositions du peintre, mais surtout révèlent un statut égalitaire des regards puisque l'avis de la peintre est demandé à plusieurs reprises par la famille Vlaminck. Son avis critique a une valeur, une confiance lui est accordée.

- Un regard de Vlaminck sur la peinture d'Auffray

Une seule archive, sous la forme d'une note et quelques bribes de mots dans les courriers, montre que Maurice de Vlaminck s'intéresse aux œuvres de Marie-Thérèse Auffray. La note est écrite par la peintre après la visite de la famille chez elle. La date n'est pas mentionnée sur

[193] Ar. 264. Aucune information ne permet de savoir si la peintre s'y est rendue ou non.
[194] Ar. 266.
[195] Une dernière exposition *L'Œuvre de Vlaminck. Du fauvisme à nos jours* en 1956 à la Galerie Charpentier figure dans les courriers. Ar. 267. La lettre fait mention de Nacenta et de Paris-Match qui déplait à Vlaminck.
[196] Ar. 251.
[197] Ar. 256.

le document manuscrit, même si le sens place plutôt le texte au début de la relation amicale entre les deux familles :

> « 23 janvier. Visite de Vlaminck – a vu Toute la production_
> a bien rigolé, et, très interessé, surtout par des fleurs et un paysage – mais les figures l'ont estomaqué – "C'est formidable !" qu'il a dit !
> Nous n'avons parlé que peinture m'a donné des conseils que je voudrais bien suivre, mais qui me ferai faire du Vlaminck ! peinture que j'aime déjà bien trop ! » [198] *(sic)*

Vlaminck apprécie qu'Auffray ne peigne pas comme lui. D'ailleurs, la peintre précise bien qu'elle ne cherche pas « à faire du Vlaminck » parce qu'elle « estime » trop sa peinture. Par ces mots, l'admiration pour le travail du peintre se ressent, mais elle garde son identité et son style. Pourtant, il lui donne quelques conseils.

L'admiration qu'elle a pour le peintre ne l'influence pas dans sa peinture. Elle voudrait suivre ses conseils, mais ne parait pas penser en être à la hauteur. Cette dévalorisation face au « maître » explique aussi son envie de lui faire plaisir, quelques années plus tard, avec la réalisation des *Gazettes* qu'elle soigne. Elle se différencie également de lui avec ce type de réalisation.

Toujours d'après ces mots, Auffray précise que Vlaminck est « estomaqué » par les figures peintes. Lui qui est essentiellement un peintre des paysages et des fleurs est surpris par les figures. Cela témoigne, peut-être, d'une admiration réciproque.

Le document est forcément écrit entre 1948 et 1958, période durant laquelle les deux artistes se côtoient. Les figures mentionnées peuvent être la série des figures vertes particulières par leur couleur, raison pour laquelle elles auraient attiré l'œil de Vlaminck.

Cependant, il faut prendre du recul face à ce texte, car il est la vision transcrite des remarques du peintre et pas un écrit direct de celui-ci. Nous ne savons pas à qui s'adresse ce brouillon d'écrit.

Un dernier lien de partage de Vlaminck à Auffray existe autour des arts premiers.

- Un masque africain : un clin d'œil ?

Toutes les photographies de Maurice de Vlaminck à La Tourillière le présentent entouré d'objets d'art africain et océanien. « Ces objets occupent son esprit, mais pas son œuvre »[199]. Les monographies sur le peintre mentionnent toujours cet intérêt pour la sculpture des autres civilisations. Sa collection d'art premier est remarquable. Les clichés de Marie-Thérèse Auffray, chez la famille Vlaminck, la représentent avec les statuettes relatives aux arts premiers[200].

---

[198] Ar. 274.

[199] *Vlaminck, un instinct fauve*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg, 20 février - 20 juillet 2008, Milano, Skira, 2008, p. 167.

[200] Ar. 233. De nombreuses photographies présentent le peintre au milieu de masques et statuettes.

Auffray est aussi propriétaire d'un masque africain. En témoignent des photographies de l'atelier de la rue Gazan, l'objet est accroché entre ses toiles[201]. Difficile de savoir si Marie-Thérèse Auffray en a fait l'achat ou s'il s'agit d'un cadeau de Vlaminck. Il n'apparaît ni dans les catalogues des ventes aux enchères ni dans l'inventaire après décès.

Une unique peinture d'Auffray présente un masque africain : *Touristes nordiques aux puces* de 1955[202]. Le masque est peint au dernier plan du tableau, accroché sur un mur de la boutique. Le modèle du masque peint n'est pas celui qu'elle possède. L'inspiration vient peut-être d'un autre masque de la collection de Vlaminck. La représentation de l'objet est purement décorative et n'apporte pas un regard original sur celui-ci.

Si les partages de Vlaminck à Auffray existent, les échanges sont bilatéraux.

b. Les partages d'Auffray vers Vlaminck

Auffray rédige des textes commentés et illustrés spécifiquement pour la famille Vlaminck. Elle devient critique pour la famille. Comme nous venons de l'indiquer, l'avis de la peintre sur des expositions est attendu. Il ne reste pas de trace de ces demandes. Toutefois, Auffray écrit et illustre avec précision d'autres critiques pour la famille Vlaminck : celle d'un film et celle d'un livre.

Une critique porte sur le film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot de 1956 et une autre sur le livre de Vlaminck *La Tête tournée*[203].

• *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot

La critique de Marie-Thérèse Auffray sur le film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot est constituée de trois brouillons de plusieurs pages (trois versions du même texte, mais amélioré, enrichi, modifié…)[204] et de la version définitive reçue par la famille Vlaminck[205]. Ces textes sont de longues critiques illustrées du film sorti en salle en mai 1956. L'application apportée à ces rédactions en plusieurs jets indique la volonté d'Auffray de fournir un texte précis et clair. Pour cela, elle complète l'écrit par des illustrations. Les trois versions du texte rédigé révèlent une progression dans l'écriture. Cette succession de brouillons prouve qu'Auffray prend son rôle très au sérieux, elle cherche à rendre une critique très précise à la famille Vlaminck.

---

[201] Ar. 3.
[202] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 174.
[203] Maurice de Vlaminck, *La Tête tournée*, Éditions André Sauret, Paris, 1956.
[204] Les différences entre les versions sont présentées en introduction de l'annexe 25 et Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 50 à Fig. A. 52.
[205] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. Nous avons nommé les versions 1, 2 et 3 selon les différences dans l'écriture des textes et surtout des illustrations qui sont de plus en plus précises de la version 1 à 3. La version envoyée à la famille Vlaminck (Fonds de dotation Maison Vlaminck) est nommée version définitive.

Notre analyse de l'écrit révèle comment Auffray rédige et dessine une critique non objective du film dans le but de satisfaire et plaire à Maurice de Vlaminck. Pour cela elle utilise plusieurs entrées comme la volonté de précision, en critiquant chaque détail, en soulignant ce qu'elle pense être des supercheries et en utilisant le dessin caricatural.

Les techniques des illustrations d'Auffray sont différentes selon les versions. La version 1 dévoile des esquisses très rapides. Elles sont faites de quelques traits qui fixent les grandes lignes. Au fil des versions, les dessins sont de plus en plus précis. L'artiste délaisse le crayon à papier pour utiliser la plume et l'encre bleue dans la version 2 puis l'encre noire pour la version 3 et la version définitive. Enfin, dans la version définitive, elle joue sur les épaisseurs de trait pour accentuer et mettre en valeur certaines formes.

Contexte d'écriture

La séance décrite se déroule au cinéma de l'Avenue dans une salle de la rue du Colisée (8e arrondissement de Paris)[206]. Dans le texte, un propos introductif décrit l'ambiance et le public de la salle[207]. Tout est décrit avec précision, pour permettre à la famille Vlaminck de bien saisir l'atmosphère générale de la projection.

L'utilisation des mots « films à suspense » *(sic)*, fait référence au genre de prédilection d'Henri-Georges Clouzot, connu pour la réalisation de films policiers. Après avoir raconté l'avant-film, avec la projection d'un court documentaire, s'ensuit une description détaillée du film *Le Mystère Picasso*.

Une volonté de précision

L'ensemble du film est critiqué. La question de l'objectivité d'Auffray se pose dès les premières lignes. Il est clairement exprimé, dans le texte, le fait que la peintre n'aime pas Pablo Picasso, mais le fait-elle en pensant à ses lecteurs, cherchant ainsi, à ne pas froisser les Vlaminck ? Son jugement est-il faussé ? Cela est peu probable, car la peintre, par ses différents écrits, indique combien elle est autonome sur ses décisions et ses choix. Peut-être le propos est-il donc légèrement biaisé par l'amitié qui lie l'auteur de la critique et ses lecteurs.

La peintre souligne tout de même qu'une œuvre présente dans le film trouve son accord : « j'ai quand même trouvé un dessin harmonieux de couleur : un toréador percé et gisant sur la corne d'un taureau ! avec la musique ça allait [208]». Un autre point positif est noté dans la version 1 : « la meilleure partie du film est la musique, mais

[206] Rue dans laquelle Auffray présente en 1962 sa dernière exposition monographique de son vivant. Elle fréquente donc ce quartier depuis plusieurs années.
[207] Extrait de la version 3 du texte : « Environ 500 ou 600 places. Pas de guerre. Pas de besoin de louer. Ce n'est pas de ruade. Hier à 18h30 une demi salle. Le programme commence par un documentaire sur les noirs du Cameroun pour placer les spectateurs dans une ambiance TamTam, il est truqué, faisandé et probablement tourné à Joinville de pont ou à Ermenonville les Sables. […] J'ai vu un monsieur s'en aller après 6 minutes de projection. Il avait dû croire qu'il s'agissait d'un policier a "suspense" ».
[208] Version définitive : Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53 et annexe 25.

encore pas tout. À part un solo de batterie, un passage de trompette et des airs d'Espagne… du remplissage ». La musique du film est composée par Georges Auric, comme elle le précise. Le compositeur est également cité dans l'introduction de la version 2 (celle qui n'est pas reprise dans la version 3) : « Résumé : Film long ennuyeux pour la vue relevé ~~seulement par une bon la musique~~ par intermittence par la musique d'Auric. » *(sic)*

Le nom d'Auric disparaît complètement de la version 3 et de la version définitive envoyée à la famille, un des points positifs disparait donc de la version envoyée à Vlaminck. Ce choix confirme l'envoi d'une critique non objective d'Auffray. Ce qu'elle trouve positif est retiré de la version définitive. Ce choix confirme qu'elle souhaite transmettre une image négative du film à la famille Vlaminck.

Trucage et supercherie

Ce parti pris est appuyé avec la sélection des mots employés[209]. Les mots « truquage », « escroquerie » et « Pourquoi cette pirouette ? » dénoncent ce que l'artiste pense des options prises par le réalisateur. La peintre énumère ainsi un certain nombre de questions sur les choix d'Henri-Georges Clouzot : « Pourquoi n'avoir pas filmé Picasso entièrement à l'endroit ? », « Pourquoi utiliser la transparence de l'encre ? ». Elle cherche à comprendre et par ces questions, affirme son mécontentement. Elle développe les idées autour du trucage et de la supercherie, ne se limitant pas, de cette façon, à une simple critique de ce qu'elle voit. Elle questionne les intentions du réalisateur.

Pour Auffray, les choix cinématographiques et l'idée du trucage ne sont là que pour tromper le spectateur :

> « Les spectateurs ne verront que ces deux dessins faits devant eux. C'est peu. Le mystère reste entier : L'escroquerie morale du "mystère" expliqué consiste à faire croire a la spontanéité, a la non préméditation a l'inspiration frénétique a la réalisation ultra-rapide et continue, sans arrêt, sans bavure, d'un jet ! Alors pourquoi n'avoir pas filmé à l'endroit et en direct ? Encre transparente ? prétexte-bagatelle. Pas question de voir le génial Picasso le pinceau à la main le trucage est encore plus visible. »[210] *(sic)*

Elle écrit ce qu'elle pense être une supercherie sur la démarche créative de Pablo Picasso.

Le public de la salle est lui aussi mis à mal, quand il n'est pas de l'avis de la peintre[211].

[209] Mots utilisés dans les trois versions

[210] Annexe 25.

[211] Annexe 25, « Alors on entend des Ah ! des Oh ! Formidable ! Merveilleux ! Quel charmeur ! Exclamation d'un public ignare, berné. Près de la crise d'hystérie. Non plutôt des roucoulades de pigeon ».

Attribuer un sobriquet à Picasso

Auffray se moque de Picasso par le dessin, mais aussi par le sobriquet qu'elle lui donne. Pour parler de Pablo Picasso, les termes « GénialPicasso » sont plusieurs fois utilisés. Cette dénomination sépare parfois l'adjectif et le nom propre. Dans certains cas les deux mots sont accolés. Le déterminant « Le » est parfois ajouté devant Picasso. Il détermine le peintre, lui donne un statut d'appropriation. Il est LE génial Picasso. Celui que tout le monde connait, sans confusion possible.

Le mot Clouzoterie (qu'elle raye pour le remplacer par pitreries et qu'elle conservera dans les deux dernières versions) qualifie la peinture de Picasso.

Les œuvres de Picasso sont tout autant critiquées :

> « Les formules Picasso sont démodées. Les traits courbes 1925. C'est mon [illisible] comme Matisse et Dufy. Une écuyère sur un cheval Chirico, un clown gnome Rouault et une épée de je-ne-sais-quoi. On la retrouve partout. C'est peut-être l'épée de Cocqueto ? Et puis qu'il aille se faire dorer chez les Grecs. »[212] *(sic)*

Dans ces lignes Auffray cherche à exprimer combien, pour elle, Picasso puise ses idées chez d'autres artistes. C'est pourtant une critique qui pourrait également lui être faite.

L'orthographe de Cocqueto est aussi surprenante, veut-elle dire Cocteau ? Est-ce à nouveau une manière de se moquer d'un autre artiste ?[213] Cette moquerie à l'égard de Picasso et de Cocteau est également présente dans les *Gazettes d'Échauffour*[214].

Le 3 mars 1955, Jean Cocteau devient académicien[215]. Cette élection à l'Académie française date de quelques mois avant la projection. L'épée a été dessinée par Jean Cocteau lui-même[216]. Pourtant, quand la comparaison est faite de l'épée de Cocteau et de celle du film, les similitudes sont loin d'être évidentes. La comparaison de la peintre est ici subjective (Ill. 59).

[212] Ar. 276, Ar. 277, Ar. 278 et annexe 25.
[213] L'expression « qu'il aille se faire dorer chez les Grecs » fait peut-être référence à l'homosexualité de Jean Cocteau.
[214] *Gazette* n° 9, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 64.
[215] https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-cocteau
[216] https://www.institutdefrance.fr/actualites/epees-dacademiciens-de-luniforme-a-lobjet-dart/

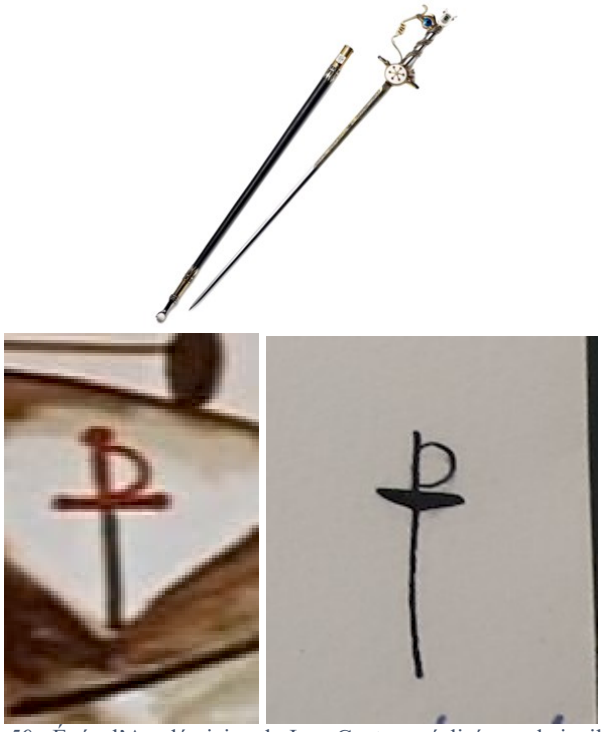


Illustration 59 : Épée d'Académicien de Jean Cocteau réalisée par le joaillier Cartier © académie française ; en bas à gauche : capture d'écran du film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot et en bas à droite, dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version de sa critique envoyée à la famille Vlaminck, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. © droits réservés

Auffray dans son dessin reprend bien le modèle de l'épée du film (qui n'est pas celle de Cocteau), mais son dessin ne ressemble pas à l'épée d'Académicien de l'écrivain. Elle donne le sens qu'elle souhaite, par le texte, au dessin pour souligner son propos. Le manque d'objectivité est clair.

Des dessins caricaturaux

Dans son texte, Auffray se moque également du physique du peintre : « On voit le génialpicasso torse nu, l'air inspiré, le sourcil mouvant, jouer du biceps et faire un œil noir qu'il veut féroce et qui n'est qu'ahuri. Le corps luisant : sueur ? Huile à bronzer ? » (*sic*.). Tout est sujet à la critique, autant le travail du peintre que sa façon de se comporter. Cette critique du physique est accentuée par les illustrations de Picasso. Pour soutenir ce texte et le rendre encore plus compréhensible par son lecteur, elle ajoute des dessins.

Une des illustrations n'est pas un plan présent dans le film de 1956, mais imaginé par Auffray qui se positionne à la place de la caméra. Le haut de la tête et les pieds de Picasso dépassent de la toile. Elle illustre pour la famille Vlaminck l'exacte position et l'organisation du dispositif qui sert à filmer Pablo Picasso.

Ces illustrations ne correspondent pas avec justesse aux plans du film, elles sont plus proches d'une série de photographies réalisées par Edward Quinn lors du tournage du film[217]. Il n'est pas indiqué dans les différents documents relatifs à cette série de photographies si les clichés ont été diffusés dans la presse (Ill. 60).

[217] L'ensemble des photographies est disponible sur le site du photographe : https://www.edwardquinn.com/

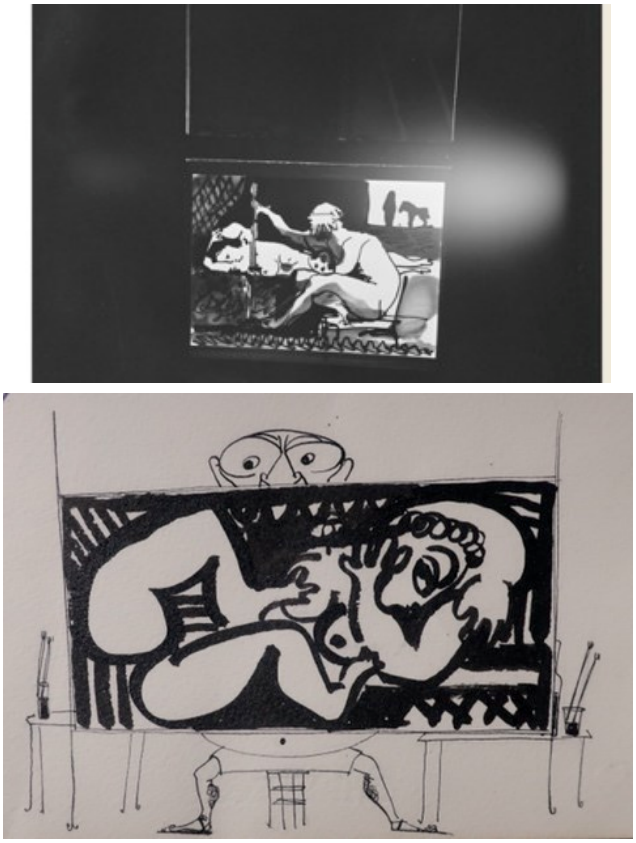


Illustration 60 : En haut : Photographie par Edward Quinn du tournage du film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot, 1956 © edwardquinn.com. En bas, dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version envoyée à la famille Vlaminck, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. © droits réservés

En comparant une des photographies d'Edward Quinn (Ill. 60) et le dessin d'Auffray, nous pouvons remarquer que le sujet de l'œuvre, une femme nue, est présent dans les deux cas. Auffray fait le choix de la présenter seule alors que dans le film c'est un couple que Picasso réalise. Auffray n'a probablement pas un souvenir si précis de l'œuvre qu'elle a vue quelques minutes au cinéma.

Dans ces illustrations, le ton critique et moqueur employé au travers des mots se retrouve. Le plus significatif est la représentation de Pablo Picasso[218]. Le peintre est représenté avec une partie haute du corps massive par rapport au bas. L'homme est en short, comme dans le film. Il est ventru, ce qu'elle a accentué par rapport à sa morphologie à l'écran. Pour le visage, le nez est déformé, presque crochu. L'illustratrice prend ici un malin plaisir à représenter les poils du dos, des bras et des jambes, en multipliant les petites boucles sur son corps. Le dessin est peu flatteur et c'est bien là le but (Ill. 61).

Cette accentuation, cette exagération des défauts et de certains des éléments physiques, est la base même du dessin de caricature, style déployé par Auffray. Ces dessins ont le même but que ceux des *Gazettes d'Échauffour* qui visent à faire sourire ou rire la famille Vlaminck, tout en l'informant.

[218] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53, pages 3, 4 et 5 de la version définitive.

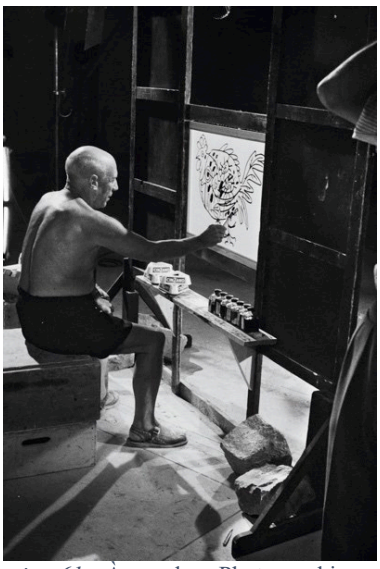
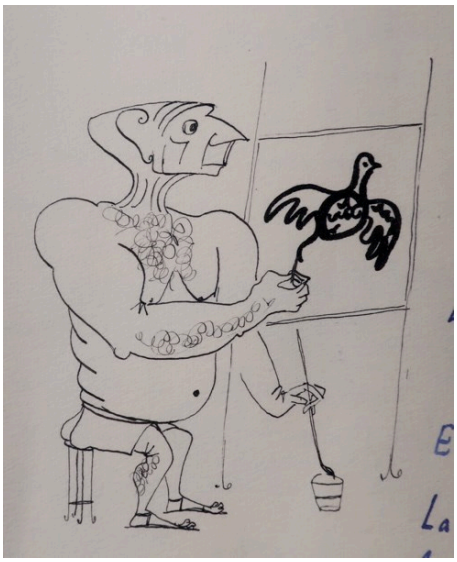



Illustration 61 : À gauche : Photographie par Edward Quinn du tournage du film *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot, 1956 © edwardquinn.com. Dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version définitive, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. © droits réservés

En comparaison, la caricature est aussi utilisée pour représenter la famille Vlaminck, en introduction du texte. Maurice de Vlaminck est personnifié sous les traits d'un lion inclus dans l'architecture de la Tourillière[219]. Le choix du lion est à associer au groupe de peintres pour lequel il est reconnu : Les Fauves. Le peintre est aussi identifiable au pinceau qu'il tient entre ses griffes. Dans la conclusion du texte, les caricatures représentent la famille Vlaminck sous une forme animale[220].

Pourtant, il y a une différence entre les caricatures de Pablo Picasso plus caustiques, peu flatteuses et moqueuses, et celles de la famille Vlaminck plus bienveillante. Les deux prêtent à sourire, mais celles représentant Picasso sont plus piquantes. Alors que Vlaminck est représenté par ce qu'il a apporté à la peinture avec les Fauves, Picasso est presque ridiculisé.

Dans les critiques publiées dans la presse de l'époque[221], certains journaux trouvent le film admirable, mais font, comme Auffray, mention de spectateurs qui quittent la salle[222]. Le jeu de mots « le

---

[219] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53, page 1 de la version définitive.

[220] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53, page 6 de la version définitive. Maurice de Vlaminck est à nouveau représenté en lion, il est reconnaissable à sa pipe. Toute la famille est représentée sous les traits de fauves.

[221] Dossier de la cinémathèque française à Paris (via le site ciné ressources) sur le film *Le Mystère Picasso* : http://www.cineressources.net/revues_presse/resultat_f/index.php?pk=47758&param=F&textfield=picasso&rech_type=E&rech_mode=contient&pageF=1&pageP=1&type=FOR&pk_recherche=47758.

[222] C'est le cas des *Lettres Françaises* du 9 mai 1956 : « la caméra de Claude Renoir fait pénétrer chaque spectateur dans le cerveau de Picasso […] nous pénétrons dans un mystère qui n'est pas seulement celui d'un seul grand peintre, mais celui de toute la création artistique ». À la fin de l'article, le journaliste souligne l'accueil réservé au film surtout lors de sa projection au Festival de Cannes : « les belles dames et les beaux messieurs commencèrent à bailler devant une peinture qui ressemblait sur peu à Jean-Gabriel Domergue. Et de partir […] avec la muflerie dont firent preuve jadis à Venise, les nobles italiens […] Ces ignorants ont beaucoup discuté une œuvre d'exception et qui doit demain triompher dans le monde entier. Étant entendu qu'il est fait pour une salle spécialisée, et non pas pour le Gaumont Palace ». La revue *Arts* de la même date écrit aussi sur ce fait : « […] il faudra reparler plus longuement de ce film qui sera controversé lors de sa sortie parisienne qu'ici où la muflerie de certains

mystère demeure » est repris dans la presse comme chez la peintre[223]. Le journaliste de *Témoignage chrétien* souligne que « la projection a provoqué de violents remous et des discussions passionnées »[224]. Ce qui se ressent également dans l'écrit de la peintre. Le journal *Combat* du 21 mai 1956 reprend cette idée évoquée par la peintre des trucages du film, mais en d'autres mots : « c'est pour cela que cet essai aurait une légère tendance à faire passer Picasso pour un farceur »[225]. Quelques remarques de la peintre sont présentes dans la presse de l'époque, même si la majorité des articles ne sont pas aussi féroces, car beaucoup soulignent la qualité du film. Cela confirme l'idée que la peintre n'est pas totalement objective dans cet écrit. Vlaminck y est pour quelque chose.

- Les ressentiments communs contre Picasso

La question de l'animosité d'Auffray contre Picasso est aussi présente. Pourquoi s'attaque-t-elle au peintre espagnol ? Pour plaire à Vlaminck ? C'est probable puisque la peintre fait mention de Picasso essentiellement dans les écrits à la famille.

Un des points communs qui lient Vlaminck et Auffray est le retour à une forme de tradition de la peinture. Tous deux trouvent que Picasso est une figure trop novatrice et ils semblent dépassés par les innovations de celui-ci. Les trois artistes ont une vision très différente de l'art et de la création. Picasso est capable de changer radicalement de style. Sa célébrité les dérange, ils ne semblent pas la comprendre. C'est cette représentation de l'artiste qui rapproche Vlaminck et Auffray.

Se placer contre Picasso

Quelques années avant la sortie du film *Le Mystère Picasso*, en 1953, Vlaminck fait publier dans la revue *Arts* un extrait de son ouvrage *Paysages et Personnages*[226]. La rédaction du journal débute l'article ainsi, prenant des précautions et des mises en garde :

> « Le texte de Maurice de Vlaminck que nous publions se présente comme un bilan dressé par un grand peintre sur l'art qu'il n'a cessé de servir depuis le début du siècle. Il est bien évident que ses jugements l'engagent seuls et que Arts sera heureux de publier les réactions que pourrait faire naître la lecture de ce texte. »[227]

spectateurs quittant la salle pendant la projection […] ». Il faut croire que la fuite des spectateurs a lieu autant à Cannes qu'à Paris. (Dossier de la cinémathèque, site ciné-ressources).

[223] « Le mystère Picasso demeure », *Témoignage chrétien*, 11 mai 1956. (Dossier de la cinémathèque, site ciné-ressources).

[224] *Ibidem.*

[225] R-M Arlaud, « Mystère sans passion de N. S. Picasso », *Combat*, 21 mai 1956. (Dossier de la cinémathèque, site ciné-ressources).

[226] Maurice de Vlaminck *Paysages et personnages*, Paris, Flammarion,1953.

[227] Maurice de Vlaminck « Les cabrioles de Picasso ont été mortelles pour l'art français », *Arts*, du 17 au 23 avril 1953, n° 407.

Avec cette mise en garde, le lecteur perçoit qu'un sujet complexe et sensible va être abordé par Vlaminck. Dans cet extrait, le peintre critique indirectement le mouvement cubiste et directement le travail de Picasso : « Les cabrioles et les prises de sang de Pablo Picasso ont peut-être servi à rehausser et à donner de l'éclat à l'art espagnol, mais elles ont été certainement mortelles pour la peinture française »[228].

Auffray va écrire à Vlaminck au sujet de l'article publié dans *Arts* dans le brouillon du courrier du 28 mars 1953[229], elle s'adresse directement à Vlaminck (et pas à toute la famille) avec les mots « Cher maître et ami ». Elle prend très clairement position pour les propos de Maurice de Vlaminck :

> « Que votre article dans Art m'a fait plaisir. Comme il est bon d'entendre une mise ~~au point~~ en garde sensée et logique sur la peinture. Si l'on admire les toiles d'un peintre, il est réconfortant de sentir l'harmonie qui existe entre sa peinture, ses pensées, ses gestes. Vous êtes le seul à parler clairement.
> Le seul qui pourrait confondre les courtiers, les fonctionnaires, les fabricants de baratin. Tous les parasites de la peinture. Ils sont trop nombreux et emmelent Tout par esprit de lucre.
> Vous avez raison la peinture se meurt, bientôt pour avoir le droit d'acheter un tube de couleur il faudra une carte syndicale ou professionnelle, ainsi j'ai reçu une feuille me mettant dans l'obligation de verser a la caisse d'assurance vieillesse des artistes-peintres une somme régulière et mensuelle sous peine de poursuites !
> Les garde-fous deviennent des grilles de prison. […] Comme il est bon de lire votre dégout des officiels. Comme il est bon d'entendre la voix d'un homme libre couvrir le bêlement des moutons. »[230] *(sic)*

Le texte d'Auffray révèle une critique, commune avec Vlaminck, de la peinture, du statut et du rôle du peintre. Vlaminck est souvent qualifié d'esprit libre et contestataire dans les monographies le concernant. Auffray le qualifie d'homme libre, ce qui lui correspond aussi pleinement. Cette notion de liberté, qu'elle accorde à Vlaminck, elle cherche à la défendre face aux obligations de l'administration.

Quelques années avant la sortie du film *Le Mystère Picasso*, l'amertume contre Picasso est déjà bien établie.

---

[228] Maurice de Vlaminck « Les cabrioles de Picasso ont été mortelles pour l'art français », *op. cit*. Le texte publié n'est pas la correspondance parfaite de celui édité dans *Paysages et personnages* la même année au deuxième trimestre de 1953. Texte daté à la fin de l'ouvrage au 14 janvier 1953 par le peintre. Le début de l'article correspond à la page 131 du livre, puis à la page 122, à partir de « C'est le propre de l'artiste », etc.… La publication est un condensé des remarques de Vlaminck. C'est sur cet écrit que se base Auffray, et pas sur le texte original.

[229] Ar. 272, il semble qu'il y ait, de la part d'Auffray, une erreur dans le mois de la datation du courrier, il s'agit du 28 avril 1953 et pas du 28 mars 1953 car nos recherches ont montré que l'article est paru durant la semaine du 17 avril au 23 avril 1953 (n° 407). Il n'existe aucun article écrit par Maurice de Vlaminck en mars 1953 dans la revue *Arts*.

[230] Ar. 272.

De plus pendant la guerre, alors que Picasso fut censuré pour ses idées politiques, Vlaminck participe au voyage dans le IIIe Reich[231]. Cette aversion pour Pablo Picasso vient peut-être du fait que le peintre espagnol est au cœur de la scène artistique d'après-guerre. Le critique d'art Michel Ragon explique : « Dans les années 1945-1953, la critique et les musées n'avaient d'yeux que pour Picasso. Un peu Matisse, un peu Léger, mais surtout Picasso »[232]. Il éclipse donc la célèbre figure de Vlaminck qui à cette période est très critiqué.

Les mots utilisés, les comparaisons avec les autres artistes et même la représentation physique de Picasso font ressentir combien Auffray critique ce film, déployant sa charge contre Picasso et Clouzot.

Auffray, par sa critique du film *Le Mystère Picasso*, se place au côté de son ami Vlaminck. Peu importe son passé, la peintre a choisi l'amitié. Elle s'accorde avec les dires et les idées de Vlaminck.

- La critique de *La Tête tournée*

Le 8 janvier 1956 (noté « Frigidaire » en référence humoristique aux mois du calendrier républicain) un courrier est envoyé à Maurice de Vlaminck et non à la famille (ce qui désigne clairement le destinataire), intitulé « À mon grand copain ». Auffray fait un compte rendu de sa lecture de l'ouvrage *La Tête tournée* publié la même année[233].

Dans les surprises de la recherche, il se trouve que la version conservée dans le Fond Jacques Doucet de l'INHA a la particularité d'être celle dédicacée par Vlaminck à Auffray[234]. Il n'en était pas fait mention dans le catalogue en ligne de la bibliothèque[235]. La dédicace de Vlaminck est la suivante : « À Marie-Thérèse Auffray l'hirondelle d'Échauffour. Amicalement. Le peintre Vlaminck »[236].

La critique formulée par Auffray est dans l'ensemble positive : « J'aimais être sous le charme des histoires à venir. C'est fini et c'est dommage. Je considère ce livre comme un grand livre de la littérature actuelle. » Toutefois, un certain recul sur l'ouvrage est voulu : « malgré le parti pris né de mon admiration, je vais essayer tout de même d'en faire une critique (vache !) »[237]. Ces remarques portent sur la longueur des parties, sur certains personnages et le ton employé[238].

Sur les estampes de Vlaminck, il est simplement noté : « ce que j'aime dans ce bouquin […] les 12 belles illustrations qui en disent et

---

[231] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 51.
[232] *L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953*, *op. cit.*, p. 19.
[233] Maurice de Vlaminck, *La Tête tournée,* Monte-Carlo, André Sauret, 1956. L'ouvrage est illustré de douze lithographies originales.
[234] Conservé à l'INHA, espace Jacques Doucet, 8 Res 641.
[235] À la suite de notre demande, Auffray y est notée comme « contributeur : ancien possesseur ». La dédicace est mentionnée. L'ouvrage est entré dans les collections en 2000, acheté en vente chez Laurin Guilloux Buffeteaud. Il n'a pas fait partie des ventes aux enchères après le décès d'Auffray.
[236] Annexe 26.
[237] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 54.
[238] « L'interpénétration du vrai et du rêve […] des fantômes et les incarnations » sont appréciés par Auffray. Il est fait mention dans le texte de Marie-Antoinette et Robespierre (le lien avec la tête tournée serait l'idée de la décapitation ?).

en racontent des histoires ! ». La qualité de l'ouvrage est soulignée : « très bon livre, attachant, agréable à lire aussi pour son tirage sur très beau papier, composé de caractères élégants, illustrés par des dessins qui collent au texte » *(sic)*. Les illustrations de Vlaminck sont des paysages, des rues d'un village.

Comme pour les autres critiques, Auffray cherche à plaire à Vlaminck. L'intérêt du texte vient surtout des dernières lignes dans lesquelles Auffray parle de ses tableaux (ce qui est extrêmement rare) plus que des trois illustrations qui ne font que peu sens avec le texte[239]. Il existe très peu de textes de la peintre sur son propre travail. Il est ici question de ses peintures de sanglier : « Je n'ai pas encore rencontré de tête de sanglier dans l'univers Vlaminck, il n'en est pas question dans les livres sur la peinture, en avez-vous fait ? Moi j'en ai fait deux ». Le propos est suivi d'un petit dessin à l'encre de quatre piques dont deux sont plantées de têtes de sanglier[240]. La tête du dessin de gauche est dans la même position que celle de la toile *Tête de sanglier* peinte en 1956, date de parution du livre de Vlaminck[241]. Auffray informe Vlaminck de ses sujets de peinture du moment.

Ce courrier est une critique positive, sans surprise, qui interroge justement sur le sens des illustrations et des échanges autour de sa peinture.

Pour plaire et faire rire, Auffray créait des textes illustrés qui permettent de découvrir un autre type de réalisation de la peintre, se rapprochant de son travail de dessinatrice. Ce sont, chez elle, d'autres formes d'œuvres qui sont aussi atypiques chez les artistes qui réalisent généralement plutôt des carnets de croquis (qui n'ont pas pour but d'être partagés), des livres d'art, des remarques, mais rarement des critiques ou des journaux illustrés. Ces productions révèlent la créativité d'Auffray avec des lecteurs uniques et connus. Elle s'adresse directement à la famille et à Maurice de Vlaminck puisqu'ils sont le sujet d'une partie des réalisations.

Auffray rédige des critiques pour Maurice de Vlaminck et sa famille. Écrire des critiques pour les autres, c'est émettre un avis. Ici les textes font preuve d'un manque certain d'objectivité. La famille Vlaminck fait partie des rares artistes de renom installées près de chez elle en Normandie. L'émulation artistique n'existe que peu dans cette zone rurale : côtoyer Maurice de Vlaminck et sa famille, c'était pouvoir rencontrer des personnes qu'elle n'aurait probablement jamais fréquentées sans lui. Pourtant la figure de Maurice de Vlaminck, surtout pendant la Seconde Guerre mondiale, est sujette à polémique dans le milieu artistique, et dessine le reflet d'une amitié artistique complexe.

[239] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 54. Une des gouaches représente deux figures féminines, en robe de l'époque Moderne, s'enlaçant. Derrière elles se trouvent une grande baie et un garde au chapeau phrygien. L'une des femmes a une palette de peintre dans ses cheveux.
[240] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 54, page 8 de la critique.
[241] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 206.

4. L'admiration et l'oubli

Auffray a un statut particulier au sein de la famille Vlaminck, pourtant leur amitié est complexe.

À notre connaissance, la peintre n'a été propriétaire d'aucune œuvre de Maurice de Vlaminck. La famille Vlaminck possède, elle, une petite toile et une aquarelle de la peintre. La peinture *Petit cheval à la Tourillière* de 1950 représente deux petits chevaux[242]. Le tableau, de petite dimension, n'est pas d'une grande facture. Marie-Thérèse Auffray a peut-être réalisé l'œuvre sur site et l'a ensuite offerte à la famille Vlaminck, habitante du lieu. Il en est de même pour l'aquarelle qui représente la famille Vlaminck[243]. Auffray peint un moment de bonheur auprès des Vlaminck. Ces derniers accrochent les deux œuvres dans leur maison auprès d'autres tableaux d'artistes, dont des toiles de Vlaminck[244]. Il confère ainsi à Auffray un statut particulier auprès de la famille.

Cette amitié est précieuse à Auffray par bien des aspects que nous avons montrés. Pourtant certains éléments de la vie de Vlaminck, ainsi la fin brutale de cette amitié avec la famille, posent question.

a. Le voyage en Allemagne et la connaissance de Robert Rey

Durant la Seconde Guerre mondiale, Marie-Thérèse Auffray est résistante. En 1937 Vlaminck figurera sur la liste des artistes dégénérés, le plaçant loin de l'art soutenu par le régime nazi. Cependant, en 1941, Maurice de Vlaminck accepte de participer au voyage d'études organisé par le III[e] Reich en Allemagne[245].

Le voyage en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale

Aux côtés de Vlaminck, entre autres, des amis artistes : André Derain, Cornelis Van Dongen ou Paul Belmondo. Ce voyage est reproché aux artistes qui y ont participé :

> « Pourtant souvent considérés à l'époque comme les excellents gardiens de l'art français et de ses traditions (ils) seront discrédités en raison de leur compromission personnelle auprès des autorités allemandes d'occupation, leurs œuvres respectives n'échappant pas à l'ostracisme. »[246]

---

[242] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 105.

[243] Les deux œuvres réalisées par Auffray sont aujourd'hui, comme du temps de Vlaminck, accrochées dans la pièce d'accueil de la maison (septembre 2022). Sur l'aquarelle (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 10) le peintre figure au centre. Il est accompagné de trois personnages féminins : son épouse Berthe et ses deux filles : Edwige et Godelieve, figures récurrentes des courriers. À droite de ce petit groupe, un autre couple, non identifié, avance, en pleine discussion.

[244] Difficile de déterminer exactement quels artistes figurent dans la maison, l'accrochage change fréquemment.

[245] Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris, 1940-1944 : ordre national, op. cit,.* p. 94.

[246] *Ibidem*, p. 160.

Le style de Marie-Thérèse Auffray après la guerre est clairement plus proche de celui de *La Jeune Peinture* que de celui de Maurice de Vlaminck. Le degré de relation entre les deux peintres, juste après le conflit, n'est pas connu, car les lettres de cette période sont peu nombreuses. Peut-être cela révèle-t-il un lien encore mal établi ? La majorité des lettres entre les deux artistes datent des années 1950. Vlaminck et Auffray ont donc des styles et une vie très différente pendant la guerre.

Laurence Bertrand Dorléac mène des interviews d'artiste, à la fin de son ouvrage *Histoire de l'art. 1940-1944 : l'ordre national*, comme celle d'André Manessier[247]. L'artiste est assez virulent dans ses propos sur Maurice de Vlaminck à la suite de son voyage, mais aussi concernant sa haine envers Pablo Picasso.

Les artistes ne semblent que peu apprécier Vlaminck pour ce positionnement et ses choix. Mais au regard des documents d'archives et de nos lectures, il est difficile de savoir si cette relation amicale a porté préjudice ou a ouvert des portes à Auffray. Les faits connus ne permettent pas d'affirmer l'un ou l'autre avec certitude.

Ce qui est avéré, c'est qu'Auffray a bien appartenu à la Résistance française, donc loin d'une idée d'un voyage en Allemagne. Les expositions au Salon de la Libération en 1944 et à *Art et Résistance* en 1946 en soutien aux francs-tireurs, révèlent un appui aux mouvements de libération de la France. Plus tard dans sa peinture, ses dessins et ses écrits, la volonté de témoigner de cette période historique est très présente.

Le voyage en Allemagne relaye un temps Vlaminck à un second plan. D'autres artistes se retrouvent sur le devant de la scène : « La période a donc mis les principaux peintres modernes en France au premier plan de l'actualité culturelle et politique ; artistes indépendants, ils deviennent après la Libération, les emblèmes d'une liberté retrouvée »[248].

Le voyage en Allemagne, événement de la vie artistique de Maurice de Vlaminck, n'est jamais évoqué dans la correspondance. La relation entre les deux artistes ne semble pas avoir été affectée par ce voyage qui entachera la vie du peintre. Par ailleurs, la visite en Allemagne semble avoir été plus ou moins oubliée par le milieu puisque le peintre continue à exposer à Paris, dans les années 1950, dans les grandes galeries comme la Galerie Charpentier (1956, deux expositions) ou la Galerie Drouant-David (1956).

La situation de Vlaminck est complexe et c'est ce que développe notamment Stéphane Guégan dans son chapitre « Le temps et l'art de l'ambiguïté »[249]. L'auteur explique comment Vlaminck, à la fois par son voyage en Allemagne et surtout avec l'écriture de l'article contre Picasso, « s'était déchainé dans *Comoedia,* hebdomadaire culturel

[247] Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art. Paris, 1940-1944 : ordre national, op. cit.,* p. 392.
[248] *L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953*, *op. cit.,* p. 26.
[249] *Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945, op. cit.,* p. 46-51.

ouvert à toutes les sensibilités de l'Occupation, et que Picasso lisait […] »[250]. Vlaminck veut choquer et faire passer ses idées contre Picasso.

Cette question de l'ambiguïté de la relation d'Auffray avec Vlaminck ne s'exprime pas dans les archives que nous avons. La peintre est, pour nous, au courant de ce voyage, son intérêt pour la presse et les actualités nous le laisse penser.

Un second personnage, proche de Vlaminck, présent dans les archives est source de questionnements : Robert Rey.

La figure de Robert Rey

Dans une lettre du 7 juillet 1955 écrite par Berthe de Vlaminck, il est question de la publication d'un ouvrage de Robert Rey[251] sur le peintre, puisque ce dernier « vient aujourd'hui pour le petit bouquin de Flammarion ». Robert Rey, ancien conservateur du musée du Luxembourg, Inspecteur général des Beaux-Arts (1936) et critique d'art, se positionne contre l'art abstrait[252] comme Maurice de Vlaminck et Marie-Thérèse Auffray[253].

Dans son ouvrage *La Peinture moderne*[254] en 1941, en plein milieu de la guerre, Robert Rey parle de « l'invasion étrangère » en évoquant « l'école dite "de Paris" »[255]. Dans ce chapitre il fait preuve d'idées racistes et antisémites à l'égard des artistes de l'École de Paris. Or nous avons montré l'importance de ce mouvement et de la vie à Montparnasse entre les deux guerres chez Auffray. La figure de Robert Rey est loin des idées humanistes et égalitaires de la peintre puisque Laurence Bertrand Dorléac précise qu'il exerce un « racisme ordinaire » et qu'il est antisémite[256].

Les positions de Rey sont en opposition avec l'œuvre même et la vie d'Auffray. Robert Rey réapparait, hors de la relation avec la famille Vlaminck, dans le livre d'or de l'exposition monographique à la galerie du Colisée en 1962, ce qui indique une relation de plusieurs années entre la peintre et le critique d'art[257]. Pourquoi Auffray garde-t-elle une attache avec un homme loin de ses idées ? Est-ce pour garder un lien avec une figure importante du milieu de la culture ? Des appuis ? Nous n'avons pas retrouvé de liens particuliers entre Rey et Auffray dans les archives. Ce lien est peut-être celui d'une simple connaissance rencontrée chez les Vlaminck.

---

[250] *Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945, op. cit.,* p. 49.
[251] L'ouvrage mentionnée dans le courrier a été publié chez Flammarion en 1955. Il s'agit d'une petite monographie titrée simplement *Vlaminck*. Elle comporte des illustrations en couleur et en noir et blanc.
[252] Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 109.
[253] Ar. 10 et Ar. 16.
[254] Robert Rey, *La Peinture moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1941.
[255] *Ibidem,* p. 119.
[256] Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 60. Sa fiche sur le site https://agorha.inha.fr/ark:/54721/fd5efeb5-7ebd-4712-b7e7-203145cf3b08 indique un écrit polémique (*Contre l'art abstrait*, Paris, Flammarion, en 1954. Noté publié en 1954 sur la fiche d'Agorha, ce qui est une erreur).
[257] Ar. 140, page 9 du livre d'or.

b. L'absence de recul

Plusieurs fois nous avons souligné l'absence de recul d'Auffray envers Vlaminck.

En 1951, Auffray écrit le texte *Michel-Ange et Vlaminck* en soutien au peintre Vlaminck à la suite d'une arrestation[258]. Elle trouve des similitudes entre les deux artistes et contre ceux « qui se sont acharnés à vouloir le détruire et l'asservir »[259] en mentionnant l'artiste italien. Il est plus qu'osé de rapprocher Maurice Vlaminck de Michel-Ange. Auffray, pour sa comparaison, se place sur des faits communs de vie aux deux peintres. Il y a pour elle une récurrence de ce que Michel-Ange et Vlaminck ont vécu : « Et tout recommence : Un jour une horde de brutes menée de loin par les jaloux, les envieux, les ratés sont venus pour assassiner l'autre Titan de notre époque Vlaminck. Trois jours d'incarcération »[260]. Auffray ne porte, là encore, pas un jugement neutre. En comparant Vlaminck à Michel-Ange, elle indique comment elle place le peintre au-dessus des autres artistes.

Sa colère est tournée, comme souvent, vers les politiques :

> « Le peintre ne doit jamais pactiser avec les politiques. Nous devons toujours être libres de juger en libres individus. Nous ne devons pas nous asservir à un système. Nous devons aimer simplement la peinture pour la peinture. »[261]

Pour Auffray ce qui restera de Vlaminck dans des centaines d'années :

> « Ce ne sont pas « les turpitudes, les angoisses, les souffrances, les haines, les jalousies de notre époque […], mais ils conserveront avec amour une Tempête de neige ou la route glissante sous la pluie, peintes par un grand homme de son temps. »[262] *(sic)*

C'est aussi une question sous-jacente et très actuelle, contemporaine à l'écriture de cette recherche, qui est soulevée ici, celle de la primauté de l'œuvre sur les actes de l'homme, ou de leur séparation. Pour Auffray, Maurice de Vlaminck est d'abord un peintre et un ami, elle remet presque en doute le voyage qu'il fait en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale ou du moins, elle le minimise. Pour elle la peinture de Vlaminck prévaut sur tout le reste.

---

[258] À cette date la presse ne fait pas mention de ce fait mais d'un problème de faux tableaux pour Vlaminck et Utrillo. L'arrestation de Vlaminck pour le voyage en Allemagne date d'après la guerre. Il est condamné le 22 mars 1946 à un an d'interdiction d'exposition (recherches menées actuellement, à partir des Archives nationales par Gérard Leray à titre personnel). Auffray revient peut-être sur cette condamnation quelques années plus tard. Le premier courrier entre les deux artistes date de 1948, nous ne savons donc pas s'ils se côtoient en 1946 et en 1947.

[259] Ar. 12.

[260] Auffray précise sa référence : « Lire le Michel-Ange par Romain Rolland Albin Michel Éditeur », soit : Romain Rolland, *Michel-Ange*, Paris, Albin Michel, 1943.

[261] Ar. 12.

[262] *Ibidem.*

c. La soudaine fin d'amitié

La fin de la relation amicale entre la famille Vlaminck et Auffray semble très brutale. Lors de la rencontre des ayants droit et de certains membres de l'association MTA avec Godelieve de Vlaminck, cet arrêt soudain a été évoqué. La fille du peintre indique ne pas se souvenir des raisons de l'interruption de cette relation amicale dès le décès de Vlaminck. Pourtant, la famille Vlaminck continue à vivre à La Tourillière à quelques kilomètres du village d'Échauffour.

Godelieve de Vlaminck conserve, jusqu'à son décès en 2021, des documents qui concernent Auffray, les réalisations des *Gazette d'Échauffour* entre autres. Godelieve de Vlaminck était présente à l'une des ventes aux enchères. Cela révèle un attachement de la famille Vlaminck à Auffray, encore après le décès de la peintre.

Il ne faut pas oublier que l'année du décès de Maurice de Vlaminck, en 1958, la compagne de Marie-Thérèse Auffray, Noëlle Guillou, tombe gravement malade, amenant le couple à demeurer un temps à Paris pour qu'elle puisse être soignée. L'éloignement géographique a peut-être joué dans cette distance entre Auffray et le reste de la famille Vlaminck.

Auffray doit faire face, en 1958, à la perte de la forte figure de Vlaminck et à la maladie de Noëlle Guillou, puis un an plus tard à la mort de sa compagne. Ces deux épreuves successives sont peut-être une réponse à ce silence.

Une « expérience » marquante

L'amitié entre Vlaminck et Auffray est forte pendant dix ans. Les échanges entre les deux artistes sont importants. Cependant, du point de vue des échanges artistiques, les correspondances entre les œuvres des deux peintres ne sont pas flagrantes au regard de l'ensemble des productions.

Marie-Thérèse Auffray semble, grâce à cette amitié, côtoyer le réseau de Maurice de Vlaminck plus qu'en bénéficier. Elle cherche pourtant à plaire au peintre en lui envoyant des écrits soignés et illustrés.

Même si des désaccords sont explicités, le manque de recul de la peintre sur le statut réel de Vlaminck pose question. Beaucoup d'hypothèses sont possibles : protège-t-elle cette amitié artistique qui est probablement très enrichissante pour elle ? Cette relation lui permet également de côtoyer des personnes, en Normandie, qui sont proches du domaine de la peinture et qui recréent une cellule familiale. Les photographies et dessins d'Auffray laissent percevoir une famille unie, heureuse, joyeuse autour de l'art.

Dans l'introduction de cette recherche, il est évoqué la notion d'événement et d'expérience. Longuement, nous nous sommes posé la question de savoir si la rencontre avec la famille Vlaminck était un événement ou une expérience forte. C'est-à-dire si les échanges entre les deux artistes avaient eu un impact sur l'œuvre d'Auffray. Cette rencontre est de fait le support à de nombreuses créations plastiques originales dans la production de la peintre. Pourtant, la rencontre ne semble pas avoir modifié la peinture d'Auffray, ce qui en fait plus une

expérience forte qu'un « événement ». Cette amitié n'est pas à sens unique, le nombre de courriers et le contenu des échanges en témoignent. Auffray apporte à la famille Vlaminck son regard sur des expositions, des films, elle amuse aussi beaucoup.

Il est évident qu'Auffray manque de neutralité pour plaire à Vlaminck. Pour cela, elle utilise l'humour ou la moquerie par les mots ou par le dessin. Elle soigne ses réalisations pour montrer à la famille Vlaminck ses qualités. Elle se met en avant avec des travaux uniques et singuliers comme les *Gazettes d'Échauffour*. Le peu d'objectivité de la peintre révèle aussi une autre facette de sa personnalité où la forte amitié prévaut sur les erreurs de la vie, aussi lourdes soient-elles. Elle a probablement trouvé chez Vlaminck à la fois une figure paternelle, un artiste autodidacte et une personne avec qui échanger sur la création et le milieu artistique.

B. Le milieu artistique : la recherche d'appuis

Dans les archives d'Auffray, plusieurs figures du milieu artistique parisien apparaissent. Les échanges indiquent qu'Auffray cherche des appuis pour pouvoir trouver une place dans le milieu artistique. Elle s'adresse à quelques critiques et journalistes d'art, parfois par l'intermédiaire de Maurice de Vlaminck.

Certaines figures sont plus ou moins connues, d'autres, comme Auffray font partie des secondes lignes. C'est le cas du critique d'art Charles Fegdal, Jean Metthey, de Paulette et Marcel Sauvage, du photographe Marc Vaux. Tous côtoient le milieu artistique, mais de façon différente. Pour les trois premières personnes, Auffray recherche avant tout un soutien dans sa réussite en tant que peintre.

Charles Fegdal : le critique d'art

Un courrier des archives du 17 septembre 1944 est une réponse du critique d'art Charles Fegdal. Ce courrier date de deux jours avant le décès du critique. Ses ouvrages d'art sont principalement édités entre 1920 et 1940.

Le courrier adressé à la peintre évoque le Salon d'Automne de 1944, Salon auquel a participé Marie-Thérèse Auffray :

> « Je n'ai pas pu, étant en mauvaise santé depuis quelques semaines, aller au jury de l'Automne. J'espère que vos deux toiles auront obtenu les suffrages de mes collègues. Votre mot, d'ailleurs, m'est parvenu trop tard pour que j'ai pu intervenir en votre faveur d'une manière ou d'une autre. Mais, j'ai confiance dans la qualité de vos toiles. »[263]

En l'absence du courrier initial et à la lecture de la réponse de Charles Fegdal, il semble que la peintre ait demandé au critique d'intervenir en sa faveur. Il précise aussi avoir confiance en ces toiles indiquant par ces mots qu'il connait son travail. Ce courrier indique que

[263] Ar. 219.

Marie-Thérèse Auffray n'hésite pas à contacter un membre du jury pour obtenir un soutien ou une aide afin de pouvoir présenter ses peintures.

Charles Fegdal répond à la question de la peintre sur la Galerie Parvillée : « Pour la Galerie Parvillée, dont vous me parlez, il me semble que la direction en est changée ; il conviendrait donc de vous en assurer dès maintenant. Vers quelle époque pourriez-vous faire une exposition ? » *(sic)*. La galerie Parvillée a accueilli en 1944 : *L'École de Pont-Aven et les Nabis, 1888-1908* et, un an après cette lettre, en 1945 : *Soixante pièces maîtresses de la peinture contemporaine*, où sont exposés les membres du groupe de *La Jeune Peinture*. Si la peintre nomme cette galerie, c'est soit qu'elle la fréquente, soit qu'elle connait son travail. Elle pense que ses réalisations peuvent y trouver une place. Nos recherches n'ont pas permis de trouver d'exposition d'une ou plusieurs toiles d'Auffray dans ce lieu.

Nous ne savons pas si Auffray connait déjà bien Maurice de Vlaminck quand elle se rapproche de son réseau artistique. Dans les courriers le nom de Jean Metthey apparaît.

Jean Metthey et le Salon des Tuileries

Le 4 mai 1948, dans une lettre signée Maurice de Vlaminck (et non pas Berthe de Vlaminck comme toutes les autres du corpus), le peintre écrit : « Je vous tiens au courant de votre démarche. J'ai donné trois huiles pour les Tuileries à Mr Metthey. Le comité va être satisfait ! Peut-être vous en tiendront-ils compte comme vous l'avez dit ! »[264]. Monsieur Metthey fait référence à un membre de la famille d'André Metthey, céramiste, avec qui travaille Maurice de Vlaminck jusqu'en 1911. Ici, il s'agit ici de son fils Jean Metthey, marchand et galeriste de Vlaminck[265]. Grâce à son père, il côtoie les artistes fauves dès son plus jeune âge. Il fonde en 1935 la Galerie de l'Élysée à Paris avec l'aide de Vlaminck[266]. Ce courrier laisse entrevoir l'hypothèse qu'Auffray a pu être aidée par Jean Metthey, connu par l'intermédiaire de Vlaminck[267].

Des courriers communiquent des informations sur quelques figures du milieu artistique connues par Vlaminck et indirectement ou directement aussi par Auffray[268]. Toutefois, il n'est pas facile de définir à quel degré de connaissance se placent ces personnes par rapport à l'artiste normande.

Dans les figures qui font écho à la vie parisienne et qui pourraient lui ouvrir des possibilités d'expositions ou d'appuis, se trouvent Paulette et Marcel Sauvage.

---

[264] Ar. 235, lettre du 4 mai 1948.

[265] Hélène Ivanoff (05/11/2021) -METTHEY JEAN (FR)- http://agorha.inha.fr/detail/83 - Consulté le 15/06/2022.

[266] Située au 69 rue du Faubourg-Saint-Honoré.

[267] En 1948, Auffray expose au Salon d'Automne. Elle y présente la toile *L'Aber-Ildut,* une marine dans la lignée des peintures bretonnes.

[268] D'autres personnages sont cités comme Marcel Aymé ou Maurice Utrillo. Auffray conserve une coupure de presse relatant la remise de sa Légion d'honneur.

Paulette et Marcel Sauvage : le couple de journalistes-écrivains

Un courrier du 14 septembre 1962 de Paulette Sauvage, épouse de Marcel Sauvage, est envoyé à Marie-Thérèse Auffray. Marcel Sauvage est journaliste, écrivain et poète. Il rédige notamment un ouvrage en 1949 sur Joséphine Baker, figure des Années folles, mais aussi en 1966 sur Maurice de Vlaminck avec Raymond Nacenta.

Son épouse répond à une lettre de la peintre qui invite le couple à son exposition à la galerie du Colisée :

> « Quel dommage de ne pas y être pour votre exposition ! Mais pourquoi l'avez-vous baptisée "rétrospective". Je croyais qu'on ne réservait ce terme qu'aux peintres morts… ça m'a fait des frissons… enfin bravo, vous nous en écrirez le résultat… Marcel avait tellement rêvé de vous patronner ! »[269]

L'idée de patronage auquel fait référence Paulette Sauvage informe d'une aide ou d'un soutien apporté par son mari. Auffray cherche à nouveau des appuis et des conseils[270].

Il est difficile d'analyser ces archives autour des artistes et critiques parisiens plus en détail par manque de sources concordantes. Bien sûr, ce sont des artistes ou des critiques actifs la même époque que Marie-Thérèse Auffray à Paris. Certaines fréquentations sont communes, mais il serait hasardeux d'affirmer plus. Ces coupures de presse permettent de faire des hypothèses sur les constellations d'Auffray sans pouvoir appuyer davantage les liens entre elle et d'autres figures de l'art parisien[271].

Dans les deux cas, les archives indiquent qu'Auffray cherche des appuis auprès de Charles Fegdal ou Marcel Sauvage. Elle recherche à nouveau de l'aide quelques années plus tard avec le galeriste Jean Metthey qu'elle rencontre grâce à Maurice de Vlaminck. Ces demandes font ressortir la difficulté pour Auffray à se faire une place dans un réseau. C'est à la peintre de chercher un lieu pour exposer, les galeristes ne semblent pas venir à elle. Cette difficulté à présenter son travail la place en second rang pour les galeristes et ne lui permet pas d'être plus visible. Avec ces connaissances, c'est une visibilité et une légitimité qu'elle recherche.

---

[269] Ar. 223. Sur l'enveloppe du courrier, Paulette Sauvage ajoute sur le côté : « Je m'aperçois que l'exposition commence le 19 sept (je n'avais vu que la date de vernissage) naturellement j'y serai ». Leur signature n'apparaît pas sur le livre d'or.

[270] Ce lien avec la famille Sauvage est appuyé dans un courrier daté du 10 janvier 1973, d'une amie écrivaine, Suzanne Martinon. L'auteure accompagne sa lettre d'une coupure de presse : « Une médaille pour Marcel Sauvage ». Sur le côté, elle écrit à l'encre rouge : « Figaro 4/1/73 ». L'article précise qu'une médaille à l'effigie de Marcel Sauvage a été frappée. Marcel Sauvage a également écrit une monographie sur Maurice de Vlaminck (Marcel Sauvage, *Vlaminck. Sa vie et son message*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1965). C'est peut-être par Vlaminck qu'Auffray rencontre la famille Sauvage.

[271] Annexe 10, constellations artistiques de Marie-Thérèse Auffray.

Auffray fréquente Marc Vaux, photographe et figure importante de Montparnasse. Il a la particularité d'avoir une résidence dans l'Ouest du département de l'Orne, à Crulai. Les échanges entre les deux artistes vont se faire dans la capitale mais aussi en Normandie.

Marc Vaux : le photographe ornais

La figure de Marc Vaux est l'une des plus « sympathiques de Montparnasse »[272]. Il existe plusieurs liens entre Marie-Thérèse Auffray et lui. Ils se sont probablement connus avant la guerre dans le quartier de Montparnasse où ils demeurent. Les deux artistes ont également des liens artistiques en Normandie puisque Marc Vaux est né en 1895 à Crulai, à moins d'une trentaine de kilomètres d'Échauffour. Il y garde toute sa vie la maison familiale dans laquelle il revient même après le décès de ses parents. Il arrive à Paris en 1917 et s'installe au 23, rue du Maine[273]. Les liens entre les deux artistes sont avérés à Paris à partir de 1946 et perdurent en Normandie jusqu'en 1969 au regard des documents.

Des parcours proches

Après la Première Guerre mondiale, Marc Vaux devient le photographe des artistes. Il est l'ami de ceux pour lesquels il travaillait. C'est le cas pour Marie-Thérèse Auffray.

Les archives de Marc Vaux sont conservées dans un fonds à son nom à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris[274]. Ce fonds comporte essentiellement des plaques de verre, des photographies de diverses expositions, des Salons parisiens et des ateliers de ses amis.

Marc Vaux photographie aussi la vie du quartier de Montparnasse avec les cafés et les bals. Cette collection permet de retracer la vie sociale et familiale des artistes célèbres ou méconnus qu'il photographie entre 1930-1970. Cet ensemble de documents est aussi une vision d'une communauté d'artistes à laquelle appartient Marie-Thérèse Auffray. Quelques articles de presse, conservés par Marc Vaux, figurent aussi dans ce fonds.

Autre point commun aux deux artistes, ils sont résistants dans les Forces Françaises Intérieures pendant la Seconde Guerre mondiale. Les documents relatifs aux actes de résistance de Marie-Thérèse Auffray et Marc Vaux ne permettent pas de dire si les deux artistes ont œuvré ensemble sur les mêmes réseaux[275].

---

[272] Jean-Paul Crespelle, *La Vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*, *op. cit.,* p. 92.

[273] http://www.villavassilieff.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et
Et Fonds Marc Vaux, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris : https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/archive/PvAylSg

[274] Fonds Marc Vaux de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, MV 1-11853 et CRE 1-17.

[275] Les archives conservées à la bibliothèque Kandinsky / Centre Pompidou de Paris ne comportent pas de documents sur la vie de résistant de Marc Vaux. Nous nous sommes adressés à l'association *Archive, mémoire et patrimoine* de Crulai près de L'Aigle (61) qui conserve quelques documents sur le photographe. Joël Buffard, membre de cette association, a réalisé à la demande du musée Rodin la généalogie du photographe. Il conserve une copie d'une photographie de Marc Vaux avec le groupe

Après la Libération, Marc Vaux entreprend de créer deux lieux destinés aux artistes dans le quartier de Montparnasse où vit encore la peintre : un foyer des artistes et le musée de Montparnasse[276].

Photographier et exposer les œuvres d'Auffray

Le photographe connait Marie-Thérèse Auffray (peut être seulement de nom au départ) puisqu'il réalise des clichés des toiles de la peintre. Dans le fonds Marc Vaux sont conservées quatre plaques de verre de quatre toiles d'Auffray[277]. Ces plaques représentent les photographies de quatre tableaux exposés en 1946 au Salon des Tuileries et au Salon des Indépendants[278]. Malgré nos recherches dans l'ensemble du fonds, aucune autre photographie ne fait référence à la peintre.

Deux articles de presse conservés par la peintre font mention de l'association artistique aiglonne que Marc Vaux préside et à laquelle Marie-Thérèse Auffray participe[279]. Dans les archives de la peintre se trouve un article du journal *Ouest-France* daté du 14 avril 1947 intitulé *Vieilles traditions d'accueil. Échauffour et ses hôtes*[280]. L'article est illustré d'une photographie de la toile *Les Joueurs de dominos*. Cette photographie est prise par Marc Vaux comme le crédite le journal. C'est un des clichés présents sur les plaques de verre conservées à la bibliothèque Kandinsky. Cela atteste de la relation entre Marc Vaux et Marie-Thérèse Auffray dès cette date.

Outre les Salons parisiens, ce sont les expositions de peinture dans l'Orne qui rassemblent les deux artistes et construisent une relation plus importante que des photographies de l'œuvre d'Auffray. Marc Vaux organise plusieurs rencontres artistiques à L'Aigle pour l'association artistique aiglonne dont il est le président dans la seconde moitié des années 1960[281]. Auffray découpe et conserve quatre articles de presse qui traitent des actions de l'association[282].

Dans le fonds Marc Vaux de la bibliothèque Kandinsky, un article d'un journal local ornais a pour sujet le Salon de 1967, le photographe en est le président[283]. Il est mentionné que Marie-Thérèse Auffray participe à ce salon parisien : « Citons les œuvres de quelques artistes locaux et régionaux aux valeurs sûres : Franck Innocent, de Rouen ; Gobin de Joué-du-bois ; Auffray, d'Échauffour ; Lebronnec, de L'Aigle ; Rocher de L'Aigle également […] »[284].

---

de résistants auquel il appartient. Sur cette photographie figurent seulement des hommes.

[276] Pour quelques années seulement, faute de moyens le lieu fermera.

[277] Fonds Marc Vaux / Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou, Paris. Cote : MV 80.

[278] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 38 ; Fig. P. 41 ; Fig. P. 46 ; Fig. P. 48.

[279] Ar. 208.

[280] *Ouest-France* du 14 avril 1947, Ar. 197.

[281] La ville de L'Aigle est à cinq kilomètres du village de Crulai et à 24 kilomètres d'Échauffour. C'est la commune la plus habitée du secteur.

[282] Ar. 202 ; Ar. 208, Ar. 315.

[283] Titre non mentionné.

[284] Fonds Marc Vaux / Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou, Paris. Cote : CR 2. Coupures de presse en vrac et document divers.

Nous avons établi une relation de plus de vingt ans entre Marc Vaux et Marie-Thérèse Auffray. Il la soutient en photographiant ses tableaux, photographies qui servent à illustrer des papiers dans la presse, mais il l'épaule aussi en exposant ses toiles en Normandie. Il est difficile de connaître la profondeur réelle des liens qui unissent les deux artistes.

Marc Vaux comme Auffray sont des artistes oubliés. Ils sont référencés, connu pour Marc Vaux, mais ils ne sont pas célèbres à la différence de Maurice de Vlaminck qui a un statut particulier, même dans la vie de Marie-Thérèse Auffray. Les relations artistiques d'Auffray sont essentiellement des artistes mineurs.

Avec ces exemples de relations dans le milieu culturel, Marie-Thérèse Auffray se place dans un réseau artistique mince. Il n'y a pas de documents consistants, précis sur ses relations avec le milieu artistique. Comme Auffray conserve les articles qui mentionnent son travail, il est fort probable qu'il n'y en ait pas. Cela indique que des années 1940 à la fin de sa vie, Auffray n'est que très peu reconnue. Les archives résument ses liens avec le milieu centré autour de Maurice de Vlaminck et du rayonnement qu'il permet. Les autres acteurs de sa vie professionnelle sont, comme elle, plutôt mineurs. Les relations avec des artistes plus reconnus se font dans les archives de l'artiste par de simples coupures de presse collectées et dont la signification reste obscure.

Il est difficile pour un artiste de pouvoir être reconnu en son temps, sans un soutien critique. Une reconnaissance qui n'est possible qu'au travers d'expositions.

Chapitre 3. Les expositions

Dans les faits qui placent Auffray en seconde ligne, celui des expositions, de la diffusion et de la réception de son œuvre sont importants.

Après la Seconde Guerre mondiale, Marie-Thérèse Auffray va commencer à exposer. À la fin des années 1940, elle trouve une place dans des expositions importantes (Salon d'Automne et exposition *Art et Résistance*). Le quartier de Montparnasse, où elle garde son atelier, reste un lieu privilégié de création artistique.

Quelques années plus tard, les artistes se déplacent légèrement au Nord dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés (essentiellement dans le 6e arrondissement de Paris), un quartier évoqué dans la toile *Saint-Babel*[285]. Ce quartier, proche de Montparnasse, devient dans les années 1950 et 1960 un lieu artistique important de la capitale. Si Auffray semble fréquenter ce quartier, elle ne réussit pas à y exposer, et va plutôt être présente dans les galeries de la rive droite dans le quartier Saint-Honoré.

A. Trois expositions importantes en 1944 et 1945

Paris est libérée en 1944 et les expositions, les Salons et les galeries se développent à nouveau. Aucune ville n'offre mieux aux artistes la possibilité de présenter leurs œuvres. Les traditionnels Salons d'Automne, des Indépendants ou des Tuileries rouvrent leurs portes. Marie-Thérèse Auffray participera à chacun d'eux plus ou moins souvent.

Auffray expose ses premières œuvres au public entre 1944 et 1946 au travers de six expositions ou Salons à Paris[286]. Deux expositions marquent la vie artistique de cette période : Le Salon d'Automne de 1944 et l'exposition *Art et Résistanc*e de 1946. Une est plus personnelle, car monographique, à la galerie Lucy Krohg en 1945. La participation à ces expositions marque le début de sa carrière de peintre.

1. Des expositions pour soutenir les libertés

Deux expositions collectives d'Auffray, pendant et après la Seconde Guerre mondiale, mettent en avant les libertés retrouvées : le Salon d'Automne en 1944 et l'exposition *Art et résistance* en 1946.

[285] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222.

[286] Entre 1944 et 1946 à Paris : Le Salon d'Automne de 1944, Le Salon des Indépendants en 1945 et 1946, *Marie-Thérèse Auffray* à la galerie Lucy Krohg en 1945, *Art et Résistance* en 1946, Le Salon des Tuileries en 1946. Vol. 2, cat. rais. p. 388. Liste recensant les expositions.

a. Le Salon d'Automne de 1944 : le Salon de la Libération

Le Salon d'Automne de 1944[287] s'affiche comme le grand Salon de la liberté retrouvée. Laurence Bertrand Dorléac parle de « restriction mentale »[288] à propos des quatre années du conflit. Dans le contexte de l'Occupation, les Salons étaient dominés par les courants traditionalistes : la censure rendait impossible un réel épanouissement de l'art. Ce Salon résume « l'émotion, la douleur, la lutte et l'espoir de ces quatre années de guerre, durant laquelle le salon d'Automne tentera de maintenir "une petite flamme d'art" »[289].

La couverture du catalogue du Salon reflète les notions de liberté et de résistance : un coq au poitrail bombé est debout sur une palette de peintre, il tient dans ses griffes des pinceaux. Il est comme armé des outils des artistes (Ill. 62).



Illustration 62 : Couverture du catalogue du Salon d'Automne de 1944 à Paris. Photographie personnelle.

Le texte introductif, sous forme de manifeste, n'est pas signé, mais replace le contexte de cette exposition symbolique :

---

[287] *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin*, Palais des Beaux-Arts de la ville de Paris, du 6 octobre au 5 novembre 1944, Société du Salon d'automne, Paris, Imprimerie E. Durand, 1944.

[288] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 286.

[289] Patrick-F. Barrer, *Quand l'art du XX^e siècle était conçu par des inconnus... : L'histoire du Salon d'automne de 1903 à nos jours*, Paris, Arts et Images du Monde, 1992, p. 128.

> « Le Salon d'Automne 1944. Salon de la Libération a été préparé pendant l'Occupation ennemie, organisé pendant la bataille, il est inauguré en pleine indépendance. Nos pensées vont vers nos camarades encore absents et vers ceux qui sont morts pour notre liberté. Vive la France. »[290]

Le critique d'art Pierre Francastel raconte ce qu'il a vu au Salon d'Automne de 1944 :

> « J'ai vu le Salon d'Automne (1944) il marquera une date ce Salon de 1944. Ouvert quelques semaines seulement après le départ de l'envahisseur est une forme de défi à toutes les oppressions, il est un splendide défi à toutes les oppressions passées et menaçantes. L'art vit, Paris vit, la France vit ! »[291]

Ces quelques lignes expliquent bien l'importance de ce Salon dans la vie artistique parisienne de cette période.

La participation des artistes à ce Salon indique une connaissance et une implication dans le milieu culturel et politique de l'époque. Il devient une manifestation patriotique de la nation libérée[292]. Le public et la presse y viennent nombreux surtout pour Picasso qui expose 74 peintures. 2300 toiles sont présentées au jury, 225 ont été admises (à ce chiffre s'ajoutent les œuvres des sociétaires)[293], Auffray fait partie des sélectionnés, mais se trouve noyée parmi une foule d'artistes pour beaucoup aussi inconnus qu'elle.

La grande place accordée à Picasso et ses œuvres expressionnistes cubistes vont faire sensation, jusqu'à dégénérer en émeute nécessitant l'intervention de la gendarmerie. Ce scandale va faire le tour du monde et secouer la société française[294]. L'animosité d'Auffray contre Picasso vient peut-être de cette période.

Auffray se présente donc, tout au début de sa carrière de peintre, dans une exposition qui va avoir un fort retentissement. Néanmoins, sa participation reste très mesurée puisque son nom n'apparaît jamais dans la presse : Picasso occupe le centre des écrits. Elle n'est pas repérée, son œuvre n'attire pas la critique.

La toile d'Auffray accrochée au Salon est intitulée *La Mare à Pinçon*[295]. Le titre de la toile laisse à penser qu'elle n'a pas de lien avec la période noire qui se termine en France. Pourtant *La Mare à Pinçon* évoque un lieu ornais près de la commune d'Échauffour. C'est un paysage qui manifeste l'attachement de la peintre à cet endroit ; il offre au spectateur un thème paisible dans une période qui ne l'est pas encore complètement. Mais ce lieu ornais en 1944 fait le lien avec sa vie de résistante. Auffray, et quelques personnes qui connaissent ce lieu,

---

[290] *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture*, *op. cit.,* p. 5.
[291] Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture : l'École de Paris*, *op. cit*., p. 177.
[292] Sophie Bernard, *Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945*, *op. cit.*, p. 58.
[293] Patrick-F Barrer, *Quand l'art du XX^e siècle était conçu par des inconnus... : L'histoire du Salon d'automne de 1903 à nos jours*, *op.cit.,* p. 131.
[294] Sophie Bernard, *Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945*, *op. cit.,* p. 58.
[295] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 53.

peuvent y voir soit l'image du simple paysage ornais, soit celle des actions de la Résistance et la rencontre avec sa compagne Noëlle Guillou.

Pour une première exposition, le Salon d'Automne de 1944, Salon de la Libération est un bon indicateur de la vision du milieu artistique auquel Marie-Thérèse Auffray adhère. Elle se reconnait dans ces œuvres autour de la Libération ; c'est à cette notion de Liberté qu'elle cherche à être rattachée. Cette thématique forte est essentielle pour Auffray puisqu'elle présente une toile deux ans plus tard à l'exposition *Art et Résistance*.

b. L'exposition *Art et Résistance* de 1946

Le second temps fort culturel de cette période d'après-guerre est l'exposition *Art et Résistance* en 1946[296]. Elle est organisée par les amis des francs-tireurs. Le comité d'honneur est composé à la fois de politiques, de syndicalistes et de conservateurs comme René Huyghe et Jean Cassou, mais aussi de Robert Rey et Raymond Cogniat[297].

C'est Auffray qui demande à participer à cette exposition comme l'indique le courrier de l'Association Nationale des Amis des francs-tireurs et Partisans français du 7 décembre 1945 : « Nous sommes heureux de votre désir de participer à l'exposition, organisée par le comité artistique des amis des F.T.P.F »[298].

Le catalogue est signé d'une déclaration commune de Pablo Picasso, d'Henri Matisse, d'Albert Marquet et de Pierre Bonnard. Ils précisent que leurs œuvres doivent témoigner de ce qui les liait à « l'héroïsme français ». Les réalistes comme André Fougeron ou Francis Gruber exposent aussi des toiles. Ces deux artistes figuratifs sont proches des sujets peints par Marie-Thérèse Auffray.

Pour André Chamson, ancien commandant des Francs-tireurs et partisans, conservateur à l'époque au Petit Palais et rédacteur de la préface du catalogue, cette exposition :

> « doit surtout révéler la prise en compte – l'intégration – de l'histoire par les artistes. Il avoue, dans Arts de France, qu'il pensait qu'Art et Résistance serait composée avant tout de paysages, de natures mortes et de portraits plutôt que de scènes de combats, d'exécutions, etc. Il est vrai que la plupart des œuvres traitent directement de la Résistance. »[299]

C'est ce dernier choix que fait Auffray. La toile exposée ne porte ici aucun sens caché. Elle s'intitule : *Mourir pour vivre*[300]. Ce titre exprime

---

[296] *Art et Résistance,* musée des arts modernes de Paris, exposition organisée par les amis des francs-tireurs et partisans français au profit de leurs œuvres, du 15 février au 15 mars 1946.

[297] Gwenn Riou, « *La lutte idéologique sur le front artistique. Les écrits sur l'art dans Commune et Les lettres françaises (1933-1954)* », thèse de doctorat sous la direction de Rosella Froissart, Université Aix-Marseille, 2019, p. 298.

[298] Ar. 173.

[299] Gwenn Riou, « *La lutte idéologique que le front artistique. Les écrits sur l'art dans Commune et Les lettres françaises (1933-1954)* », *op. cit.*, p. 298.

[300] Vol. 2, cat. Rais. Fig. P. 40.

un lien clair avec la Résistance et vraisemblablement les actes de tortures de cette période.

Mourir pour vivre est la toute première toile dans l'ensemble de l'œuvre qui représente directement ce sujet inspiré par la Résistance, le conflit de 1939-1945, et surtout le choix de la mort pour permettre à d'autres de rester en vie. Auffray représente le sacrifice.

L'espace de la toile marque la forme rectangulaire de la cellule dans laquelle est allongé, sur un matelas à même le sol, un homme au corps squelettique. Seule ouverture à ce cachot, une petite fenêtre avec des barreaux. Derrière eux, une forme est colorée de rouge et bleu. Ces deux couleurs sont fortement utilisées pendant et après la guerre. Ces couleurs font référence à deux des trois couleurs du drapeau français. L'historienne de l'art Sarah Wilson précise[301] : « L'emploi des structures rouges et bleues apparaît (ici) moins innocent : il devenait un "armement politique clandestin" autant que spirituel ». Ces deux couleurs sont comme un message à la fenêtre, un signe de Liberté que peut voir le prisonnier.

Les murs du cachot sont crasseux et comme enduits de mousse. L'homme a les yeux ouverts, son corps amaigri est brun gris, rehaussé de touches de vert au niveau des arcades sourcilières, des omoplates et le long du bras. La moitié basse de son corps est recouverte d'une légère couverture verte. Les plis laissent deviner les membres inférieurs des jambes, eux aussi squelettiques. Seuls quelques indices indiquent qu'il est probablement encore en vie : il a la bouche entrouverte, sa main droite semble tenir la couverture. Le vert de la couverture contraste avec le rouge de la tommette du sol. Ce sol rouge peut faire référence au sang, symbole des morts de cette guerre ou des souffrances du prisonnier. Ce tableau fait partie des premières figures vertes et donc, comme nous l'avons montré, de la couleur morbide du corps qui meurt (*Supra*, p. 204).

Sur le mur du fond de la cellule est gravé, tel un graffiti, le mot « liberté » en lettre majuscule.

Ce mot, les couleurs bleu et rouge ainsi que le titre de l'œuvre *Mourir pour vivre* sont des indices dans la peinture d'Auffray sur les sentiments politiques et de résistance qui habitent la peintre lors de cette exposition en 1946. Le tableau n'est pas daté avec précision, il n'est pas possible de savoir s'il a été peint avant, pendant ou après la Libération.

L'ouvrage *Panorama des Arts* sous la plume de Jacques Lassaigne résume l'exposition :

> « Art et Résistance cela comportait d'abord les œuvres inspirées par la résistance aux artistes qui y prirent une part active, la résistance pouvait avoir inspiré aussi des artistes qui, sans être d'actifs militants, étaient en étroite communion de cœur et d'esprit avec les résistants. Cela comportait encore valablement des œuvres inspirées à des hommes qui n'étaient pas des artistes, mais qui avaient éprouvé le besoin de fixer au mieux un souvenir particulièrement important ou émouvant. » [302]

[301] *Paris 1937-Paris 1957*, *op. cit.,* p. 164.
[302] Jacques Lassaigne, Raymond Cogniat et Marcel Zahar, *Panorama des Arts 1946*, Paris, Somogy, 1947.

Cet écrit explique probablement comment Auffray accède à cette exposition. Elle décide d'immortaliser un vécu de la vie des résistants. L'enfermement, peint ici, n'est mentionné dans aucun des écrits de la peintre. Il faut plutôt voir le sujet comme une interprétation de fait historique avéré.

Le dossier sur l'exposition *Art et Résistance*, conservé aux Archives des musées nationaux, comprend quelques articles de presses et courriers[303]. Il n'y est jamais fait mention d'Auffray, rappelant ainsi son statut de peintre mineure. Sa toile ne marque pas les journalistes en 1945[304]. Les critiques qui rendent compte de cette exposition ne s'attardent pas sur la facture des œuvres. Ce qui compte c'est le contenu. Un contenu qui doit toucher un maximum de personnes, au-delà des considérations propres au champ artistique[305].

Dans les archives d'Auffray, l'artiste a simplement conservé le carton du vernissage pour le « petit vernissage » [306], cela sous-entend-il qu'il y en avait un grand pour les personnalités les plus célèbres ? Et qu'elle n'y est pas associée ? Sa toile n'est, là encore, pas évoquée dans la presse.

Ces deux expositions à partir de 1944 sont les plus importantes de cette période et elles portent dans leur titre les mots « libération » et « Résistance », deux mots qui caractérisent bien Marie-Thérèse Auffray à cette période. Ce sont des expositions engagées. Le fait que deux toiles soient présentées dans ces deux temps forts de la culture du milieu des années 1940 montre une connaissance du milieu artistique parisien et une forme de reconnaissance de son nouveau statut d'artiste peintre. Elle expose ainsi aux côtés de grands artistes de cette période comme Pablo Picasso, Georges Rouault, André Fougeron, Francis Gruber pour ne citer qu'eux. Toutefois, il importe de nuancer fortement ce premier constat : la presse de l'époque ne mentionne pas les travaux de la peintre et ce sont les artistes les plus célèbres qui font l'objet de critiques.

Ces expositions permettent à Marie-Thérèse Auffray d'entrer dans le milieu artistique sans lui apporter de la reconnaissance, la plaçant, dès ses premiers accrochages, en seconde ligne.

Pour ancrer ce nouveau statut de peintre, il est nécessaire d'exposer seule, et c'est ce qui va se produire en juin 1945.

---

[303] Carton 55, X 1946 15 février, Archives des musées nationaux (Archives nationales), dossier *Art et Résistance* 1946 comprenant une revue de presse de l'époque.

[304] L'exposition doit se poursuivre à l'étranger « à Londres, New-York, Moscou, et éventuellement à Rome » comme le précisent les membres de l'association dans le courrier déjà mentionné : aucun document d'archives, d'Auffray ou dans la presse de l'époque, ne fait mention de la présentation de l'exposition à l'étranger.

[305] Gwenn Riou, « *La lutte idéologique sur le front artistique. Les écrits sur l'art dans Commune et Les Lettres françaises (1933-1954*) », *op. cit.,* p. 300.

[306] Ar. 175.

2. Une première exposition monographique chez Lucy Krohg

Après l'Occupation, les galeries ont pu profiter d'une certaine prospérité de pénurie et « d'un réel dynamisme, tant du point de vue économique qu'artistique »[307].

Du 15 au 30 juin 1945, c'est à la galerie Lucy Krohg à Paris que Marie-Thérèse Auffray présente sa première exposition monographique. De son vivant, seules deux expositions monographiques ont lieu à Paris, la première en 1945 et la seconde en 1962.

a. Une galerie tenue par une femme

Les galeries dirigées par les femmes sont assez rares durant la guerre, et pourtant pour sa première exposition monographique c'est ce choix que fait la peintre. Auffray par cette démarche s'inscrit dans un milieu artistique dans lequel les femmes évoluent et sont actrices, ce qui reste assez rare à l'époque.

Lucy Krohg ouvre une petite galerie au 10, bis place Saint-Augustin dans le 8e arrondissement de Paris pour défendre la mémoire de son amant Jules Pascin[308]. Elle y expose également Hermine David, épouse de Pascin. Il y a peu de documents relatifs à cette exposition dans les archives de la peintre, les bibliothèques parisiennes et les archives. L'ensemble se résume à un courrier relatant le coût de la location de la salle de la galerie, la publicité[309] et l'affiche de l'exposition[310]. Cette dernière est très sobre, M. TH. Auffray est inscrit au centre en grandes lettres capitales rouges. Le lieu et des dates complètent l'affiche. Aucune image n'illustre le propos de l'exposition, seul le mot « peintures » sous celui du nom de la peintre permet de connaître le propos de l'exposition sans plus d'informations. Cette sobriété vient peut-être du coût de la production d'affiches à la charge de la peintre et du fait que la période de guerre tout juste terminée ne permet pas encore de trouver et d'utiliser toutes les encres voulues.

Le courrier de location précise le tarif de 7000 francs pour deux semaines d'exposition et une commission de 20 % sur les ventes. Il est spécifié que c'est la peintre qui fournira les dépliants, mais que la galeriste se chargera de leur envoi, ainsi que de la publicité. Ce qu'a fait Lucy Krohg puisque l'exposition est annoncée notamment dans *Les Lettres françaises*[311].

Le catalogue, de petite dimension, comprend six pages : trois pages et trois reproductions en noir et blanc (*La Mare à Pinçon*[312], *Les Veaux*[313] et *Quai de la Marne*[314]). La page introductive du catalogue de

[307] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.*, p. 21.
[308] Lévy-Kuentz Stéphan et Napolitano Rosemarie, *Pascin*, Paris, La Différence, 2009, p. 271.
[309] Ar. 91.
[310] Ar. 93.
[311] Annexe 30.
[312] Dans le catalogue de la galerie sous le n° 19 ou 20, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 53.
[313] Dans le catalogue de la galerie sous le n° 4, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 49.
[314] Dans le catalogue de la galerie sous le n° 11, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 57.

la galerie est rédigée par Claude Darcy, écrivain et critique d'art[315]. Il note que Marie-Thérèse Auffray est peintre depuis 13 ans, ce qui signifie qu'elle a commencé la peinture au début des années 1930, elle a alors une vingtaine d'années. Ces datations correspondent avec le catalogue raisonné. Claude Darcy signale sa forte personnalité et le fait qu'elle n'est « inféodée à aucune école »[316]. Cette phrase souligne, dès le début de la vie de peintre d'Auffray, qu'elle est autodidacte. Il ne cherche pas à la raccrocher à un groupe existant.

L'ensemble des toiles exposées présente des animaux et des paysages à la fois ruraux et urbains, ce que souligne Claude Darcy. Les paysages font référence à ses deux lieux de vie : la campagne ornaise d'un côté, Paris et sa proche banlieue de l'autre. Dans cette exposition, aucun portrait ou scène de genre n'est accroché, pas plus que des tableaux sur le thème de la guerre qui se termine.

Un courrier d'Hermine David, indirectement lié à cette exposition, complète ce corpus de documents d'archives[317]. Ce courrier est avant tout amical, Hermine David remercie pour « le camembert apporté à Paris ». Le fromage évoqué peut être à la fois un véritable fromage ou une peinture de celui-ci : on sait en effet que ce thème inspire l'artiste, car il est peint à deux reprises[318]. Auffray offre parfois certaines de ses toiles en remerciement ou par amitié[319]. Les deux possibilités sont envisageables.

La relation entre les deux femmes est aussi liée au fait que l'exposition des tableaux d'Auffray succède à un accrochage des travaux d'Hermine David à la galerie, comme le souligne l'article dans *Les Nouvelles littéraires* : « Chez Lucy Krohg, à l'émouvante exposition d'Hermine David succède celle d'Auffray »[320]. C'est peut-être à ce moment que les deux artistes se sont rencontrées. Le lien qui unit Marie-Thérèse Auffray, Hermine David et Lucy Krohg dure plusieurs années. L'analyse du livre d'or de l'exposition *Rétrospective,* à la galerie du Colisée en 1962, permet de voir que Lucy Krohg inscrit quelques mots sur la dernière page des signatures[321] : « Félicitation. Amitiés ». Ces mots laissent à penser que les deux femmes sont toujours restées en contact à la suite de l'exposition monographique de 1945[322]. Hermine David a simplement émargé de son nom.

---

[315] Claude Darcy est entre autres l'auteur de l'ouvrage *L'Art indépendant*, Paris, éditions de la Revue moderne des arts et de la vie, 1941. https://data.bnf.fr/fr/10892102/claude_darcy/

[316] Ar. 94.

[317] Ar. 92. Nous avons échangé avec des membres de l'association Hermine David qui détiennent ses archives. Ils n'ont pas trouvé trace dans leurs documents d'une quelconque mention de Marie-Thérèse Auffray.

[318] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 05 et Fig. P. 321

[319] Quelques propriétaires de tableaux possèdent des œuvres qui leur ont été offertes, à eux ou à leurs parents. Cela est parfois noté par la peintre sur le châssis du tableau comme pour *Fleurs dans un vase*[319] de 1958 où il est inscrit : « Pour Marie-Ange et Michel un échange de Fleurs. Auffray. » Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 304.

[320] Ar. 100, *Les Nouvelles littéraires*, 5 juillet 1945.

[321] Ar. 140, p. 12 du livre d'or.

[322] Nous avons cherché à entrer en contact avec les ayants droit de Lucy Krohg, ces derniers n'ont pas souhaité répondre positivement à notre demande.

b. Des premières critiques pour des toiles consensuelles

Marie-Thérèse Auffray expose 34 huiles sur toile à la galerie Lucy Krohg. Une douzaine seulement figurent dans le catalogue raisonné[323]. Les critiques et la presse présentent Auffray et ses tableaux comme une artiste en construction[324] avec des sujets plus « consensuels »[325] comme les animaux ou les paysages. Leur avis sont mitigés face à l'exposition chez Lucy Krohg.

Le style d'Auffray se construit et apparaît sous les mots des journalistes avec : le travail de la matière picturale, la vigueur, le trait assuré. Un journaliste constate dans *Ici Paris* « une couleur peu raffinée et un dessin sans largeur »[326], mais également que « ses animaux sont beaucoup plus intéressants, traités avec beaucoup plus de bonheur et de vérité. Certaines scènes d'étable montrent des dons de réalisme et de sincérité qui renferment les meilleures promesses »[327]. Le journal *DP* précise que « les paysages sont inégaux »[328], mais que d'autres tableaux valent « qu'on la remarque »[329]. L'auteur souligne qu'elle peint « avec énergie »[330], cet adjectif provient du travail de l'empâtement de la matière picturale qui garde une trace vive du pinceau. Le journaliste de *La France au combat* écrit que « l'artiste peint depuis 13 ans et qu'elle n'a pas fait souvent d'exposition particulière »[331]. L'adverbe *souvent* pourrait induire qu'il existe une autre exposition monographique, mais aucun document ne confirme une autre exposition importante. L'auteur souligne « la vigueur des paysages […]. Son style est riche, elle procède des larges empâtements »[332]. La revue *Mondes* souligne une peintre « attachée à sa glèbe et dont la peinture a le goût d'un très riche terroir »[333]. Les mots terrien / terroir sont aussi repris par *Arts* : « on retrouve dans les études d'animaux de Marie-Thérèse Auffray comme un reflet de la poésie terrienne et évocatrice de La Patellière, ses paysages ont une grande franchise de pâte »[334]. L'adjectif terrien peut à la fois correspondre aux sujets ruraux ou aux couleurs employées, c'est-à-dire des bruns foncés, des marrons, des beiges et des ocres[335]. *Les Nouvelles littéraires* parlent « d'un trait assuré, une peinture franche »[336]. Les tableaux intitulés *Les Ânes* et *La Dinde morte*[337] ont frappé le journaliste par « leur robuste vérité »[338]. Enfin un journaliste dans *Les Lettres Françaises* conclut en écrivant que « sa peinture se

[323] Nous ne pouvons donner un chiffre précis, certains tableaux ayant changé de titre.
[324] Ar. 95 et Ar. 101.
[325] Ar. 95, Ar. 96, Ar. 99, Ar. 100.
[326] Ar. 95, *Ici Paris* du 20 au 27 juin 1945.
[327] *Ibidem.*
[328] Ar. 96, *DP*, 20 juin 1945.
[329] *Ibidem.*
[330] *Ibid.*
[331] Ar. 97, *La France au combat*, 28 juin 1945.
[332] *Ibidem.*
[333] Ar. 98, *Mondes*, 4 juillet 1945.
[334] Ar. 99, *Arts* du 29 juin 1945.
[335] Vol. 2, cat. rais. : *Maisons dans un paysage,* Fig. P. 27 ; *Les Deux barques avec mâts*, Fig. P. 34 ; *Les Veaux*, Fig. P. 49 ; *Les Canar*d, Fig. P. 51.
[336] Ar 100. *Les Nouvelles littéraires*, 5 juillet 1945.
[337] Vol. 2, cat. rais. P. 460 et P. 462, pas de visuels pour ces œuvres
[338] Ar. 100, *Les Nouvelles littéraires,* 5 juillet 1945.

développera en se libérant davantage de la réalité immédiate »[339]. Si ce travail autour de la matière va être poursuivi par la peintre, elle va, après l'exposition, quasiment abandonner la peinture des animaux vivants et des paysages.

La presse se déplace, mais il n'y a ni emballement ni éloge de sa part. Le constat est simple : l'exposition chez Lucy Krohg la place dans un milieu artistique, mais ne lui apporte, par la suite, aucune ouverture, tant au niveau de la critique que de sa présence dans d'autres galeristes.

Néanmoins cette exposition lui permet d'entrer dans les collections publiques.

c. Une première vente à l'État

Pendant l'Occupation, Auffray n'est pas encore reconnue comme peintre. Elle ne correspond pas au portrait type de l'artiste qui reçoit des commandes des institutions, et que Laurence Bertrand Dorléac décrit ainsi :

> « Le plus chanceux était un homme, quand les femmes représentaient 15% seulement du total des élus (aussi peu que dans la réalité), payés équitablement, mais jamais au-dessus d'une certaine somme réservée aux « grands » dont elles n'étaient pas. C'était un homme mûr, forcément âgé de plus de 40, et de préférence 60 ans. Un Parisien, habitant généralement sur la rive gauche, VI^e^, VII^e^, XIV^e^ et XV^e^ arrondissement. Enfin, c'était un peintre plutôt qu'un sculpteur, moins en veine sur le marché. »[340]

Auffray ne correspond que peu aux critères hormis pour le fait de fréquenter le XIV^e^ arrondissement et d'être peintre. Trop peu pour être remarquée, encore moins soutenue par des achats. Pourtant le 22 juin 1945, Pierre Goutal, chef du bureau des Travaux d'Art, écrit dans une note manuscrite puis tapuscrite ces informations pour Raymond Cogniat, Inspecteur principal des beaux-arts :

> « […] Je vous serai obligé de b.v visiter l'exposition de peinture de melle Marie-Thérèse Auffray qui a lieu du 15 au 30 juin à la Galerie Lucy Krohg, 10 bis Place St Augustin (de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h 30). Il vous appartiendra ensuite de m'adresser un rapport sur les œuvres de cette artiste. »[341]

La réponse de Monsieur Cogniat est la suivante :

> « Artiste intéressante, peinture vigoureuse avec un sens assez puissant de la couleur et aussi un joli sentiment poétique devant la nature, mais sans fadaise. Elle réunit ces qualités assez rares chez une femme peintre et se distingue par ses dons réels plus que par l'affectation. Un achat d'État constituerait un encouragement mérité, il me semble. Je vous propose donc :

[339] Ar. 101, *Les Lettres françaises*, 14 juillet 1945.
[340] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit*., p. 143.
[341] Vol. 2, cat. rais. P. 470.

N° 25 (12000 Frc)
N° 33 (8 000 —) »[342]

Le tableau n° 25 correspond à la toile *Gorges du Daoulas. Moulin de Bothoa* et le n° 33 pour *Vallée de Chevreuse*[343].

De la réponse de Raymond Cogniat, il ressort un engouement relatif puisqu'il est question d'un encouragement mérité et pas de ce que la toile d'Auffray pourrait apporter aux collections de l'État. Elle va d'ailleurs être achetée pour orner les murs du ministère de l'Éducation nationale[344]. La toile *Gorges du Daoulas. Moulin de Bothoa*[345] entre ainsi dans les collections nationales. La localisation du tableau n'est aujourd'hui pas connue puisque l'œuvre n'a pas été retrouvée lors d'un récolement. Elle était en dépôt depuis 1949 à la Direction générale des Arts et des Lettres à Paris. À la lecture de son titre, la toile représente un paysage, plus précisément une minoterie en Bretagne près de Saint-Brieuc.

Le fait qu'Auffray entre dans les collections publiques la place davantage du côté des artistes de la tradition.

> « Les galeries d'art sont traditionnellement bien plus proches du camp des "refusés" ou des indépendants que de celui de l'art académique. Elles partagent avec les premiers une conception tranchée sur la question de l'art soutenu par l'État, n'hésitant pas à mettre radicalement en doute sa qualité dans un raisonnement circulaire qui assimile l'académisme à l'absence d'originalité, donc de valeur artistique, et qui fonde le critère même d'académisme sur celui de l'intérêt manifesté par l'État. »[346]

Pourtant, dans le cas d'Auffray, c'est bien auprès d'une galerie que l'achat se fait, mais il s'agit d'un paysage de Bretagne qui n'a probablement aujourd'hui aucune singularité. Cet achat n'est qu'une aide financière, car il n'est pas suivi d'expositions particulières de ce tableau ou d'autres achats en nombre. Cet achat correspond à la politique importante d'achat de l'État après la guerre et ne démontre pas un intérêt fort pour l'artiste.

---

[342] Vol. 2, cat. rais. P. 470.

[343] Vol. 2, cat. rais. P. 470 et P. 474. Nous ne possédons pas de visuel de ces œuvres. La localisation n'est pas confirmée, les toiles n'ont pas été retrouvée lors des récolements.

[344] Vol. 2, cat. rais. P. 470. Une proposition écrite du secrétariat d'État de l'Éducation nationale est faite à la peintre pour la première toile le 19 juillet 1945 : « Je vous serais obligé de me faire connaitre si vous acceptez de céder à l'État, pour la somme de dix mille francs (10 000) votre toile "Gorges du Daoulas" exposée à la galerie Lucy Krohg sous le n° 25 ». Signé Pierre Goutal. Auffray répond positivement à cette demande « Paris le 24 juillet 1945. Monsieur de Directeur. Je vous remercie de votre proposition et j'accepte de céder à l'État pour la somme de Dix mille francs ma toile "Gorges du Daoulas" ». (sic).

[345] Vol. 2, cat. rais. P. 470.

[346] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.,* p. 89.

Cette première entrée d'Auffray dans le milieu culturel se fait autour de deux grandes expositions et chez une galeriste connue des artistes. Pourtant, dès le début de sa carrière, Auffray est présente, sans être sur le devant de la scène artistique. La presse n'est pas élogieuse et ne lui accorde qu'une place mineure.

L'analyse de l'ensemble des expositions de l'artiste indique qu'elle présente peu son travail puisque ce sont, à Paris, en 40 ans (en dehors de ses deux expositions monographiques) moins d'une soixantaine de toiles qui sont accrochées[347]. Est-ce une volonté de la peintre de ne pas présenter davantage son œuvre ? Nous en doutons puisqu'elle cherche des appuis[348]. N'arrive-t-elle pas à s'ancrer plus dans le milieu des galeries ? Les réponses sont probablement multiples. Comme le rappelle Julie Verlaine, les galeries sont des lieux d'appartenance à des groupes d'artistes, des lieux d'apparitions des mouvements artistiques[349]. Or Auffray, même si elle se rapproche des mouvements figuratifs d'après-guerre, n'adhère à aucun de ces groupes et ne signe aucun manifeste. Cela l'exclut de fait des réseaux d'expositions.

Il convient de s'intéresser à ses autres expositions et à la réception de ce travail grâce aux critiques publiées dans la presse. Laurence Bertrand Dorléac souligne le nombre important d'expositions parisiennes et la domination de « peintures moyennes aux allures de compromis » entre 1940 et 1944[350].

B. Une préférence pour les salons

L'ensemble des expositions est listé dans un document à la fin du catalogue raisonné[351]. Celui-ci est construit d'abord à partir des archives de la peintre, ces pièces sont des articles de presse, des cartes de sociétaire et des certificats d'exposant. Puis, une vérification des catalogues pour chaque salon à partir des années 1940 et jusque dans les années 1980 a permis d'enrichir les premières données. Des manques sont possibles, car dans les documents des bibliothèques spécialisées certaines années s'avèrent manquantes. Les expositions en province ne sont pas toujours référencées en dehors de la presse locale.

Des différences entre les articles de presse et les informations des catalogues des Salons sont à noter. Certains papiers indiquent une participation de la peintre alors qu'elle ne figure pas dans le catalogue. C'est le cas notamment pour les Salons d'Automne de 1946 et 1947 et du Salon des Indépendants de 1984.

[347] Entre 1944 et 1984, date du dernier Salon des Indépendants où Auffray expose.
[348] Jean Metthey, Marcel Sauvage …
[349] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.* p. 133-134.
[350] Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite, 1940-1944*, *op. cit.*, p. 144.
[351] Annexe 6. Le document en annexe précise le lieu de l'exposition, le numéro et le titre du tableau ainsi que toutes autres informations indiquées sur le catalogue de l'exposition. Ces informations sont aussi précisées dans le catalogue raisonné des peintures sous chaque notice de la peinture correspondante.

Les Salons

Outre deux expositions monographiques, la peintre participe essentiellement à des salons. Ces salons sont « l'événement unique et majeur de la vie artistique, du moins le lieu où chaque artiste peut le plus aisément affronter l'œil du public […] de se rencontrer, d'échanger des informations, de fraterniser »[352], dans ce contexte à la fois de l'Occupation, de la Libération et des années qui suivirent.

Julie Verlaine, dans son ouvrage sur les galeries d'art à Paris entre 1944 et 1970, précise :

> « Les salons, manifestations annuelles lors desquelles des artistes présentent au public en un même lieu des œuvres préalablement examinées et acceptées par un jury (sauf dans le cas du salon des Indépendants), regagnent en 1944 un dynamisme et un rôle importants. […]. Le milieu de l'art vit alors au rythme des différents salons. […]. L'importance accordée aux Salons de la Libération tient sans nul doute au fait qu'ils répondent au désir du monde de l'art de se retrouver après plusieurs années de dispersion, de prendre connaissance des réalisations de la guerre. » [353]

Une première exposition est recensée en 1942 au Salon National des Indépendants. Seule une coupure de presse, absente des archives personnelles de l'artiste, indique la présence d'un ou une artiste Auffray qui présente des vues bretonnes[354]. Tout porte à croire qu'il s'agit de Marie-Thérèse Auffray, mais la question de l'homonymie demeure.

La première indubitable exposition date de 1944 avec le Salon d'Automne, puis d'autres salons suivent : le Salon des Indépendants (première participation de Marie-Thérèse Auffray en 1945), le Salon des Tuileries (première participation en 1946) ou l'UFPS (première participation en 1947)[355]. Les Salons d'Automne et les Salons des Indépendants sont les plus marquants dans sa carrière. Toutefois, si elle arrive à exposer au Salon des Indépendants, sa peinture figurative lui porte peut-être préjudice car comme l'explique Émilie Bouvard : « il apparaît que pour une femme artiste émergente qui cherche à acquérir une première visibilité dans les salons, il vaut mieux soit être abstraite avant 1965, soit être féministe après 1974 (et être étrangère). »[356] Auffray n'est pas abstraite et elle ne peint plus à partir de 1971. Les toiles exposées après cette date n'expriment pas un propos particulièrement féministe.

---

[352] Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 119.
[353] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.,* p. 54-55.
[354] Ar. 110.
[355] Liste des expositions : annexe 6.
[356] Émilie Bouvard, *Violence de l'art des femmes 1958-1978. Surréalisme, psychanalyse et féminisme,* thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I ; Panthéon. Sorbonne, 2017, p. 48.

1. Les Salons d'Automne

Les vérifications dans les catalogues indiquent la participation de Marie-Thérèse Auffray aux Salons d'Automne de 1944 et 1948, mais les articles de presse conservés indiquent des participations également en 1946 et 1947 (son nom n'apparaît pas dans les catalogues du Salon à ces dates)[357].

Lors des Salons d'Automne de 1944 et 1948, les tableaux sont accrochés avec différents artistes qui ont déjà été évoqués. En 1944 : Lorjou, Gruber et Fougeron. En 1948, des hommages à Kisling et Utrillo sont rendus avec des accrochages de leurs œuvres aux côtés de Buffet et toujours Lorjou et Fougeron[358]. Les tableaux présentés par Auffray sont *La Mare à Pinçon* déjà mentionné et une marine.

Ce temps des premières expositions est une façon de rencontrer d'autres artistes. Ce sont souvent des lieux d'échanges qui replacent Auffray dans le contexte de création de son temps, auprès d'artistes connus.

2. Les Salons des Indépendants

Le Salon des Indépendants, sans jury ni récompense, reste celui auquel Auffray participe le plus. Ainsi libre de tout jury, il permet à tous les artistes d'exposer leurs toiles. La chronologie révèle une absence de participation de Marie-Thérèse Auffray entre 1951 et 1960. Durant cette période, la peintre vit principalement en Normandie puis à la fin des années 1950 à Paris, car sa compagne atteinte d'un cancer y est soignée.

Au total, ce sont au minimum 37 toiles qu'Auffray présente au public sur toutes les années d'exposition aux Indépendants. Les choix qu'elle fait correspondent à l'évolution de sa peinture. Elle présente à chaque fois les derniers tableaux peints. C'est-à-dire que les premières toiles, jusqu'en 1950, sont des marines, des pêcheurs ou des toiles aux sujets ruraux (*La Dinde morte*, *Veaux du Verry*[359]…). Après une rupture de neuf ans, ce sont les figures qui sont alors exposées avec les grandes scènes de sa « comédie humaine » comme *L'Enterrement* qu'elle présente en 1961. En 1962 et 1963, ce sont les natures mortes qui trouvent place sur les cimaises puis en 1954 des peintures politiques : *1964 À Saint-Nazaire* et enfin deux toiles de son triptyque : *L'Église* et *La Guerre* en 1965.

Les dernières toiles expriment des choix forts. Les tableaux sélectionnés par la peintre peuvent questionner et surprendre le spectateur et donc la faire remarquer. C'est aussi une manière de faire passer un message politique autour de la Liberté. Nous sommes loin des marines des premières expositions. Le consensuel n'est plus là. Elle n'est plus une jeune peintre, elle est une peintre affirmée qui cherche à faire passer ses idées, sa vision du monde qui l'entoure.

Les Salons des années 1960 sont ceux dans lesquels la peintre semble se faire remarquer puisque la presse la cite parmi les très

---

[357] Ar. 182 et Ar. 183.

[358] Patrick-F Barrer, *Quand l'art du XX^e siècle était conçu par des inconnus... : L'histoire du Salon d'automne de 1903 à nos jours*, *op. cit.*, p. 366.

[359] Il est bien noté Verry dans le catalogue, est-ce une faute de frappe pour Berry ?

nombreux artistes qui exposent (à titre d'exemple en 1963, ce sont 4101 exposants qui sont présents). Ce n'est souvent que par quelques mots qu'Auffray apparaît dans la presse, mais elle est néanmoins nommée.

Maurice Tassart, dans *Formes et couleurs* en 1963, indique « contempler les natures mortes de M-T Auffray ». L'auteur dans *Le Journal de l'amateur d'art*, en mai 1963, souligne « la composition originale d'Auffray ». L'article est illustré d'une photographie en noir et blanc du tableau intitulé *La Lanterne*[360]. Un an plus tard, Raymond Charmet dans son article « Plus d'excentricité du sérieux. La tradition remplace l'avant-garde », publié dans *Arts*, précise : « mais plusieurs visites sont nécessaires pour détecter les talents qui surgissent au détour des panneaux. Ainsi on doit souligner […] le naturalisme humoristique de M. Th Auffray ». Il faut cependant nuancer cet écrit, puisque Raymond Charmet rédige le catalogue de l'exposition *Rétrospective* en 1962. La même année Maximilien Gauthier dans *Les Nouvelles Littéraires* écrit : « J'ai regretté à mon tour de manquer de place pour commenter assez […] l'expressionnisme violent d'Auffray ».

La peintre tente et réussit à se démarquer de l'ensemble des exposants aux yeux de certains journalistes. Ses choix de présenter des peintures de sa « comédie humaine » et de la peinture politique sont un choix qui s'avère judicieux.

Plus tard, pour le Salon des Indépendants de 1971, c'est une des toutes dernières toiles peintes qui est présentée : *Le Temps des cerises*[361].

Alors qu'aucun tableau ne semble avoir été peint après 1971, la peintre continue à envoyer des tableaux aux Indépendants. Ce sont des toiles anciennes qui sont accrochées : en 1972 *Femme à l'écharpe*[362] daté de 1960, et en 1973 *À la Galerie Charpentier* daté de 1956[363]. C'est-à-dire un portrait de femme (peut-être importante dans la vie de la peintre) et une toile racontant la vie mondaine parisienne dans une galerie.

En 1980 deux compositions, et un dernier tableau en 1984, tous trois sans titre, sont envoyés. Auffray a alors 72 ans et fait toujours parvenir des toiles de la Normandie à Paris.

Ces envois indiquent son intérêt pour ce Salon, mais aussi la volonté d'être présente dans le milieu artistique parisien et de continuer à faire vivre son œuvre en l'exposant.

Cette date est bien le dernier envoi de la peintre puisqu'elle en fait mention dans un courrier envoyé au président du Salon des Indépendants le 29 mai 1989 :

> « Depuis le Salon 1984 j'ai perdu contact avec le monde de la peinture du fait de graves difficultés dues à la maladie. Je pensais même que vous auriez eu la corvée de me consacrer une exposition posthume puisque sociétaire. Je ne peux me déplacer et je voudrais acheter le dernier catalogue des Indépendants. N'oubliez pas de m'envoyer la Notice de la prochaine

[360] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 392.
[361] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 428.
[362] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 339.
[363] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 183.

exposition. Je suis pressée, j'ai 76 ans et l'impatience débute vers ce jeune âge. »[364]

Même si elle ne participe plus au Salon, elle souhaite garder un contact avec le monde artistique, ici par le biais du catalogue du Salon des Indépendants de 1989 (qui n'est pas conservé dans les archives). L'humour et le caractère cinglants de la peintre se ressentent, surtout quand est émise l'absence d'une exposition posthume, qualifiée de « corvée ». La formulation exprime un certain agacement, voire une déception, comme si le Salon lui devait quelque chose. Auffray semble alors un peu éloignée de la réalité de cet événement.

En plus des Salons parisiens se tiennent en 1945 et 1962 deux expositions monographiques. Celle de 1945, déjà évoquée, chez Lucy Krohg, marque le début de sa carrière de peintre. Il faudra attendre 1962 pour que la seconde exposition *Rétrospective* ait lieu à la Galerie du Colisée à Paris.

C. une exposition très personnelle en 1962

En 1962, Auffray organise avec la galerie du Colisée l'exposition *Rétrospective*. Ce sont 78 toiles qui sont accrochées. Il existe peu d'archives sur cette galerie. À la même adresse, au 40 rue du Colisée dans le 8e arrondissement, et cela jusqu'en 1951 se tenait le studio de photographie de Boris Lipnitzki. Une affiche pour l'exposition Henry de Waroquier de 1954 indique sous le lieu Galerie du Colisée : studio Lipnitzki, puis quelques années après, la mention disparait des affiches. La mention du studio n'apparaît ni sur une affiche de l'exposition Yvonne Guégan en 1961, ni sur celle d'Auffray en 1962[365].

Cette exposition d'Auffray est aussi une façon de passer de la micro-histoire à la macro-histoire puisque notre étude permet de comprendre le fonctionnement d'une petite galerie parisienne de second ordre au travers de ses sources : un catalogue d'exposition léger, un livre d'or, mais aussi une communication mise en place autour de l'accrochage.

Le titre *Rétrospective* sous-entend que l'exposition va retracer toute une partie de la production artistique avec des toiles anciennes et des plus récentes. C'est ce que constate la presse de l'époque : « Elle a eu le courage de réunir ses œuvres anciennes dont les premières datent de 1946 et qui, à la vérité, n'étaient pas encore "abouties" de celles d'aujourd'hui, mais quel beau chemin parcouru en quinze ans ! » écrit *Paris-Presse L'Intransigeant* du 22 septembre 1962[366]. La revue *Masques et visages* d'août, septembre, octobre 1962[367], informe qu'Auffray n'avait pas exposé depuis dix ans. Cette rétrospective est importante pour la peintre. Elle lui consacre un livre d'or dans lequel à

[364] Ar. 127.
[365] Julie Verlaine dans son ouvrage *Les Galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970 (op. cit.)* ne fait pas mention de la galerie du Colisée à Paris.
[366] Ar. 147.
[367] Ar. 151.

la suite des signatures des visiteurs, elle colle toute une revue de presse et divers documents sur l'accrochage[368].

Maximilien Gauthier dans l'article « Dans les galeries » publié dans la revue *Aux écoutes* du 5 octobre 1962 résume l'exposition :

> « Loin de changer trop volontiers de thèmes d'inspiration et de manière, ainsi que s'y croient obligés tant de "chercheurs", cette artiste a choisi de se vouer à deux catégories d'ouvrages : d'une part, pour la "mise en boîte", comme elle dit, des acteurs et des figurants de la "comédie humaine" : pour la représentation d'autre part, d'objets inanimés, d'animaux morts, de fleurs vivantes.
> Plutôt sévère dans le premier cas, elle s'abandonne volontiers, dans le second a un sentiment presque tendre. Il lui faudra perfectionner encore son métier. »[369]

Maximilien Gauthier, alors que Marie-Thérèse Auffray a 50 ans au moment de l'exposition, souligne qu'elle doit encore « perfectionner son métier ». Cette remarque est forte, même s'il indique des points positifs. L'idée sous-jacente est qu'Auffray n'est pas encore une artiste assez remarquable pour être remarquée. Il place ainsi Auffray, alors que cela fait 20 ans qu'elle est peintre, en seconde ligne.

Dans l'article « AUFFRAY » du journal *Le Peintre* du 1er octobre 1962, l'auteur souligne : « L'inspiration chez Auffray ne naît pas d'une source unique. Son atelier n'est point une usine ». Il souligne ainsi la diversité de la production de la peintre.

1. Le catalogue

Pour cette exposition, un catalogue, sous la forme d'un dépliant en trois volets, en papier glacé, est édité[370]. Auffray, et peut-être le galeriste, ont fait un choix, avec peu de moyens, qui correspond aux codes du genre. Nous y retrouvons : un propos introductif d'un critique, un texte d'Auffray, la liste des œuvres exposées et des reproductions en noir et blanc de quelques œuvres parmi les plus récentes de sa production. Le catalogue est simple, mais de bonne facture.

Le premier volet est sobre. Une illustration en noir et blanc du tableau *La Danse* remplit les deux tiers de la page. En dessous, sur un fond orange, la signature d'Auffray est reprise. Les dates de l'exposition complètent l'ensemble.

À l'intérieur, un texte de Raymond Charmet[371], peintre et critique d'art, en guise de préambule sur la peinture de l'artiste :

---

[368] Ar. 140.
[369] Ar. 156.
[370] Ar. 139.
[371] Raymond Charmet (1904-1973) est peintre et critique d'art. Il a notamment publié des écrits pour des galeries comme Berheim-Jeune, Durand-Ruel ainsi que différents ouvrages d'art.

> « Un certain nombre de femmes se sont toujours distinguées, dans la politique, dans la littérature et dans l'art, par des qualités proprement viriles de force et d'énergie […]. L'œuvre réalisée […] atteste le remarquable développement de son talent orienté vers la puissance expressive et même, au bon sens du mot, expressionniste. »[372]

L'auteur poursuit avec une courte biographie : « Formée à la dure école de la Création Publicitaire, ayant connu Vlaminck pendant dix ans […] ».

Enfin, il est question des œuvres exposées :

> « Ses natures mortes, objets familiers, voire rustiques, animaux saisis dans les affres de l'agonie […]. Ses figures surtout, isolées ou en groupes, composent une étonnante comédie humaine […] et de sa technique, dont il est dit qu'elle sait incarner par une matière somptueuse. »[373]

Les termes utilisés par Raymond Charmet sont ceux repris par la presse.

À côté de ce texte, une double page reprend l'ensemble des tableaux exposés avec leurs titres et leurs dates. Deux illustrations en noir et blanc encadrent cette liste : un bouquet de 1959 et *L'Enterrement*[374] de 1957.

Quand le dépliant est replié, au verso, se trouve le texte *Arts modernes*[375] écrit par Auffray. La version présentée n'est pas tapuscrite, mais manuscrite ; ce qui offre un aspect plus personnel. La peinture *Dorade*[376] de 1960 est placée au-dessus du texte. Enfin, la dernière page reprend différentes informations : lieu, date, horaires. *La Tête de sanglier*[377] de 1956 illustre la page.

Un dernier document est plus riche d'informations : le livre d'or.

2. Le livre d'or

Le livre d'or est une source intéressante pour comprendre le milieu artistique et identifier les amis qui se déplacent à l'exposition *Rétrospective*[378]. Il va au-delà du simple registre de signatures.

Pour Julie Verlaine les livres d'or des expositions :

> « constituent la preuve écrite de la présence d'un public, concrétisé par les noms que les visiteurs ont griffonnés […]. Ils

[372] Ar. 139.
[373] Ar. 139.
[374] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 325 et Fig. P. 223.
[375] Ar. 16.
[376] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 342.
[377] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 206.
[378] Ar. 140.

> ne sauraient cependant fournir, pour qui cherche à identifier ce public, que des indices ou des aperçus. Les lacunes sont triples : un manque d'exhaustivité d'abord (tout le monde ne signe pas ces cahiers), un manque de fiabilité ensuite (on ne peut affirmer avec certitude que le nom inscrit est bien celui du visiteur), et enfin un manque de représentativité (considérés en soi, ils représentent un arrêt sur image à un instant précis, qui ne peut être étendu, ni à l'ensemble des amateurs d'un artiste, ni à celui des familiers d'une galerie). »[379]

Pour la question de la fiabilité, nous partons du postulat que toutes les personnes dont le nom figure sur le livre d'or sont venues à la galerie. Il y a peu d'intérêt pour de faux signataires ou pour Auffray elle-même de tricher sur ces noms.

Auffray fait de son livre d'or une véritable trace de son passage dans la galerie. Il ne comprend pas simplement des signatures. Il est construit en trois parties. D'abord les signatures des visiteurs, un peu moins de 200, deux photographies en noir et blanc des affiches publicitaires, dans la rue, qui annoncent l'exposition puis une revue de presse faite d'articles découpés et collés avec soin.

a. Au-delà des simples signatures

Pour la première partie du livre d'or, l'étude des signatures a permis d'identifier différentes personnes. Certains noms sont ceux du milieu artistique de l'époque. Tout d'abord les journalistes qui ont ensuite écrit des papiers dans la presse. Pour la revue *Arts* : Raymond Charmet et D. Israël-Mayer, May Tamisa de *La Revue parlementaire*, Jacques Lévèque pour *L'Information*, Georges Giraudon pour *Nouveaux Jours*, Irénée Mauget de *Masques et Visages*, Zeiger-Viallet pour *Les Presses artistiques,* mais également Pierre Mornand, Solange Lemaire, Léon Moussinac ou Frank Elgar sans référence à leurs journaux. Un journaliste des *Annales*.

Des critiques d'art viennent à la galerie comme Marcel Zahar, René Barotte, ou Robert Rey qui inscrit d'une écriture tremblotante : « bien intéressant, et quelques natures mortes de tout à fait premier ordre ». Suzanne D'Arthez écrit : « Bravo pour l'éclectisme, le réalisme et la charge ». On retrouve encore un membre de la direction des Beaux-Arts de la ville de Paris (Henri ?), un galeriste, J-M Collen d'une galerie du Rhône, l'artiste dessinateur Max Fabre. L'écrivain Léon Moussinac est aussi présent.

Ensuite viennent les amis dont Lucy Krohg et Hermine David[380] et enfin des « inconnus » qui après quelques recherches s'avèrent être des connaissances, comme Pierre Collot qui note : « avec toutes mes félicitations pour le grand progrès réalisé depuis la "SNP" ». La SNP

[379] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.*, p. 243-244.

[380] Lucy Krohg, Suzanne Martinon qui écrit « J'ai foi ! », Marie-Thérèse Guillaume, qui signe deux fois et lui écrit son amitié et son admiration, peut-être Hermine David (signé seulement David, mais au-dessus de la signature de Lucy Krohg), elle indique « Merveilleux », Jocelyne Wilebrote amie d'Échauffour, Monsieur Loynard, de l'association artistique de l'Aigle, l'artiste normand Roger Rocher qui écrit « bravo ! Marie-Thérèse pour l'audace, la force, le génie et pour le courage », et les artistes parisiens François Baboulet et Armand Nakache.

est la *Société Nationale de Publicité*, premier employeur connu de la peintre. Cet illustrateur a donc travaillé avec Auffray dans les années 1930[381]. La signature Antral est identifiable, vraisemblablement un membre de la famille de Louis Robert Antral[382], son épouse ? C'est possible, car Auffray conserve une coupure de presse à son sujet[383].

Krohg, David, Collot, Antral indiquent des relations fortes de plusieurs années. Même si la peintre à cette période passe beaucoup de temps en Normandie, elle garde des liens amicaux avec des rencontres des années 1930 et 1940. Cela renforce l'idée qu'elle ne s'éloigne pas complètement des milieux artistiques en habitant dans l'Orne.

Certains viennent de l'étranger[384]. Les autres noms, quand ils sont lisibles, ne sont pas associés à des personnes référencées.

Peu de visiteurs inscrivent un commentaire[385]. Les textes laissés attirent l'attention sur la force de la peinture, « une œuvre puissante, mais terrible, qui ne m'a pas empêché d'évoquer avec plaisir quelques heures passées à Échauffour », signé Chantant à Saint-Germain-en-Laye. « Toutes mes félicitations. Peintures très viriles avec une personnalité », signé d'une certaine Jacqueline Heymès, ou : « quelle huile dense et indélébile ! », d'une signature inconnue.

b. Une petite campagne de communication

Dans la deuxième partie du livre d'or sont collées deux photographies en noir et blanc[386]. Sous la première est indiquée à l'encre l'année 1962. Les deux clichés montrent les panneaux publicitaires de l'exposition. Il y est noté en haut : Galerie du Colisée, 40 Rue du Colisée, Paris VIII Alma 13.55, au centre se trouve une reproduction d'un portrait de femme. Les informations sont simples : le titre *Rétrospective* suivi de AUFFRAY (en lettres capitales de grande taille) et les dates. Les deux reproductions sont dans le style des portraits féminins des garçonnes peints en 1961. Si elles sont issues de tableaux, ils ne sont pas aujourd'hui référencés. La qualité de la photographie ne permet pas d'être catégorique, mais il semble que ce soient peut-être des gouaches, réalisées pour l'occasion.

Des publicités sont donc disposées dans la ville pour annoncer l'exposition d'Auffray. Leur facture est sommaire, presque amateur, mais indique la volonté de communiquer sur ce moment que la peintre et le galeriste jugent important.

[381] Son style très coloré et les illustrations enfantines rappellent les travaux d'Auffray.
[382] Décédé en 1939.
[383] Auffray participe à l'exposition du prix Antral en 1946 ou 1947 avec le tableau *Paysage* de 1946 et Ar. 315 (archive non reproduite).
[384] La Suisse, l'Allemagne, l'Australie plusieurs des États-Unis dont un militaire de l'US Air Force Ruth Curtis, une personne de l'ambassade d'Autriche, signent le livre d'or.
[385] Le plus souvent un mot : « compliments », « félicitations », « Extraordinaire » ou « Formidable ».
[386] Ar. 140 (pages 13 et 14 du livre d'or).

c. Une revue de presse pour mémoire

La troisième partie du livre d'or est une revue de presse. Auffray a soigneusement découpé les titres puis collé des articles et autres références[387].

Certains journalistes décrivent l'exposition, comme Gérald dans *Les annales* : « C'est là une épreuve redoutable qui permet de juger de la persistance, chez ce peintre, d'une vision du monde à la fois accusatrice et moqueuse qui se répercute de toile en toile tout au long de l'évolution de son style »[388]. La notion de *Rétrospective* est décrite, Gérald retrace son évolution stylistique :

> « Au cours des premières années, Marie-Thérèse Auffray peint en modelé, des personnages verdâtres, saisis dans les scènes marquantes de la "comédie humaine" : enterrements et noces. Elle passe ensuite à l'allégorie sociale (Les juges, la guerre, l'argent), tandis qu'elle brise les volumes, jouant sur le caractère aigu des profils, frisant souvent la caricature […]. »[389]

Maximilien Gauthier pour la revue *Aux écoutes* permet de saisir cette notion de rétrospective : « En cinquante peintures, dont la moins récente date de 1946, Marie-Thérèse Auffray récapitule une carrière dont l'un des métiers est de s'être déroulée selon une ligne volontairement continue. »[390]

Plusieurs journalistes semblent surpris. Le critique d'art Israël-Mayer évoque l'exposition dans son article « Auffray. Nouvel Expressionnisme » du 29 septembre 1962 dans *Arts* : « Cette première exposition depuis 1945 sera pour beaucoup une révélation du talent d'Auffray ; peintre habile de natures mortes, celle-ci s'attache surtout à une représentation amère et cruelle de la société […] »[391]. Le journaliste Guy Dormand, dans le *Libération* du 18 octobre 1962 semble découvrir la peintre : « C'est une bien attrayante surprise que de découvrir un expressionnisme tel que celui-ci. Une femme, me dit-on. Une provinciale qui exposa seulement déjà en 1945 »[392]. « Femme, provinciale, c'est ainsi qu'Auffray est vue, cela accentue la surprise pour le journaliste. Frank Elgar dans l'hebdomadaire *Carrefour*, avec une pointe d'humour, débute son propos par : « Au début d'une saison qui s'annonce déprimante, voici une exposition roborative » [393].

---

[387] Par exemple pour la revue *Arts*, elle a ajouté le découpage d'une partie du journal indiquant les dates et le numéro. Dix-neuf articles sont fixés et deux sont volants à la fin du cahier. Il semble que l'artiste ait manqué de place puisqu'une des photographies est intégrée sur une page libre au centre du cahier.

[388] Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, n° 145, novembre 1962.

[389] *Ibidem.*

[390] Ar. 156, Maximilien Gauthier, « Dans les galeries », *Aux écoutes*, 5 octobre 1962.

[391] Ar. 158, Israel-Mayer, « Auffray. Nouvel Expressionnisme », *Arts*, 26 septembre 1962.

[392] Ar. 146, Guy Dormand « Auffray », *Libération,* 18 octobre 1962.

[393] Ar. 152, Franck Elgar, *Carrefour*, 24 octobre 1962.

Les critiques sont positives et soulignent les caractéristiques de l'éternel de la peinture de Marie-Thérèse (figures de la comédie humaine, matière …).

Auffray présente une forme de fierté avec ce découpage et collage d'articles de presse sur elle. Elle résume, avec ce geste, ce que les critiques et journalistes pensent de son travail. Elle garde ainsi trace d'une réussite.

Les comparaisons avec d'autres artistes

L'exposition de 1962 est la première pour laquelle les journalistes vont émettre des comparaisons avec d'autres artistes. Les artistes cités par les journalistes sont aussi évoqués dans notre recherche comme pour James Ensor ou Honoré Daumier.

Les journalistes, afin d'être compris pas le plus grand nombre, font appel à des artistes référencés. Ils font des rapprochements clairs pour rendre le style d'Auffray lisible et compréhensible. Ce besoin de faire des rapprochements indique qu'Auffray n'est pas suffisamment connue du grand public pour que son œuvre parle directement au plus grand nombre. Bernard Buffet est cité par trois fois[394].

Maurice Tassart dans *Le Parisien*, parle de : « la peinture humoristique, l'expressionnisme à la James Ensor », il lui préfère une ressemblance avec le caricaturiste Honoré Daumier : « ce moderne Daumier appartient à un sexe qui n'a généralement pas le souffle épique, et moins encore le sens de la caricature. Son œuvre n'en est que plus remarquable ». Mais pour lui le lien avec l'œuvre de Buffet est une erreur :

> « On ne manquera sans doute pas, à propos de ce style, d'évoquer Bernard Buffet. Et l'on aura tort. Hormis une certaine cruauté et un graphisme volontiers anguleux, l'art d'Auffray est le contraire de celui de Buffet. Loin de se complaire à une vision morbide du monde, il fustige les tares de la société avec une saine vigueur. Et tous ses personnages, à l'inverse de ceux de Buffet (sauf les portraits d'Annabel) qui ne ressemblent à personne, sont autant de types criants de vérité comme chacun en a parmi ses relations. »[395]

Daumier est aussi cité par Marcel Espiau : « Pour arriver, en peinture, à cette hauteur comique, il faut remonter à la verve de Daumier ou à celle percutante de Forain ».

Bernard Buffet, Bernard Lorjou, Honoré Daumier et Jean-Louis Forain[396] sont les quatre artistes auxquels les journalistes font référence. De Buffet, c'est le style de l'écriture griffée qui permet le

[394] Chez Israël-Mayer, Gérald Gassiot-Talabot et Maurice Tassart.

[395] Ar. 143, Maurice Tassart, « Dans les galeries », *Le Parisien*, 24 septembre 1962.

[396] Jean-Louis Forain est peintre, graveur et illustrateur. Il étudie le dessin et la peinture auprès de Jean-Baptiste Carpeaux ou André Gill. Il intègre ensuite l'École des Beaux-Arts où il a Jean-Léon Gérôme pour professeur. Il publie plusieurs caricatures dans divers journaux, comme *Le Monde parisien*, *Le Scapin* et *La Vie moderne*. Il débute comme peintre aux côtés de Manet et Degas. Il abandonne durant un certain temps la satire sociale au profit de la satire politique. http://jeanlouisforain.com/

rapprochement, de Bernard Lorjou c'est l'expressionnisme et l'aspect politique de l'œuvre. Pour Daumier et Forain le rapprochement vient de l'aspect caricatural. Seul Bernard Lorjou est présent dans les archives à la suite du scandale du Salon d'Automne de 1951[397].

Le livre d'or indique une recherche de reconnaissance et de fierté de la peintre dans cet ensemble de documents méticuleusement conservés et collés. Pour remercier les journalistes de s'être déplacés et d'avoir écrit un texte sur l'exposition, la peintre leur a fait envoyer des petits tableaux.

3. Les petits tableaux de remerciements

Dans les archives, six courriers de remerciement pour des petits tableaux et dessins sont adressés à la peintre[398] par des journalistes.

Seul Raymond Cogniat, chef de la rubrique « Art » du *Figaro*, refuse le cadeau :

> « La gentille attention que vous avez eue à mon égard me touche profondément. Malheureusement, et croyez que je le regrette, il m'est impossible d'accepter votre envoi. Je me suis fait en effet une règle, pour garder l'inévitable liberté, de ne rien recevoir des artistes. Permettez-moi de ne pas déroger à cette règle. »[399]

Les autres journalistes font des réponses très cordiales et sont ravis de ce présent[400]. Auffray semble aussi avoir demandé des numéros des revues où les articles sont parus, car plusieurs journalistes lui répondent se renseigner pour lui envoyer les numéros. Elle construit ainsi sa revue de presse personnelle pour garder une mémoire des critiques et des avis (positifs) sur son travail.

Avec le critique d'art du *Parisien libéré* Maurice Tassart, Auffray va plus loin et propose (en plus de l'envoi d'une toile) d'écrire un ouvrage sur la peinture comme l'indique la longue lettre du critique :

---

[397] Voir Ar. 218 et *Supra,* p. 255.

[398] Maurice Tassart pour *Le Parisien libéré* (Ar. 161) ; May Tamisa, pour *La Revue parlementaire* (Ar. 162) ; Frank Elgar de la revue *Carrefour* (Ar. 163) ; Solange Lemaire pour *Hors Cote* (Ar. 164) ; Raymond Cogniat pour *Le Figaro* (Ar. 166) et Gérald Gassiot-Talabot pour *Les Annales* (Ar. 167).

[399] Ar. 166.

[400] May Tamisa écrit dans un courrier à Auffray : « En rentrant hier soir j'ai trouvé la ravissante petite toile que vous avez bien voulu m'envoyer. Vous m'avez fait un très grand plaisir et je vous en suis infiniment reconnaissante », Ar.162. Le critique d'art Franck Elgar : « Merci mille fois et du dessin et de la peinture que vous avez eu la bonté de m'adresser en y signant quelques lignes amicales ». Il encourage ensuite la peintre : « J'aime beaucoup votre indépendance d'esprit et l'accent de vos œuvres. Continuez et foutez-vous des ? des exégètes et des ? », Ar. 163. Solange Lemaire précise avoir reçu « un somptueux bouquet de fleurs ». Ce choix est logique, le genre floral, à la différence des figures, convient au plus grand nombre, Ar. 164. Gérald Gassiot-Talbot n'ose pas écrire le mot tableau, mais simplement : « Je vous remercie de votre aimable lettre et du charmant envoi qui l'accompagnait. Je suis heureux que mon papier, dans les ANNALES, bien peu de choses en vérité, ait pu vous faire plaisir », Ar. 167.

> « J'ai été très sensible, non seulement à un cadeau qui résume pour moi tout ce que j'ai éprouvé en visitant votre extraordinaire exposition, mais à la possibilité que vous évoquez d'une collaboration à un livre sur la peinture. C'est me faire beaucoup d'honneur, et je crains fort que mon style n'ait pas, à beaucoup [illisible], la vigueur du votre. En tout cas, il faudrait en discuter longuement, et de vive voix »[401].

Cette allusion à la rédaction d'un ouvrage commun sur la peinture est évoquée, sans plus de précision. Aucun autre courrier de Maurice Tassart n'a été retrouvé dans les archives. Une seule publication de sa part autour de la peinture est recensée[402]. La lettre laisse entrevoir la possibilité d'une entrevue même si le lecteur comprend que Maurice Tassart semble peu enclin à écrire avec la peintre un ouvrage d'art.

Les petits cadeaux sont une forme de gratitude, de remerciement marqué. Ils permettent aussi de bien se faire voir auprès des critiques même si les cadeaux sont envoyés après la parution des articles.

4. Le reportage télévisé

Un reportage vidéo en noir et blanc de l'ORTF de 1962, intitulé *Expositions*, est tourné autour de l'exposition monographique *Rétrospective* à la galerie du Colisée à Paris en 1962[403]. En un peu plus d'une minute, le cameraman et le journaliste en voix off se déplacent dans l'exposition, qui parait suffisamment importante pour qu'un reportage lui soit consacré. Le journaliste s'arrête sur « ces autres visages assez inquiétants pour le moins ». Il utilise le terme de « comédie humaine » comme beaucoup d'autres critiques dans la presse. Il reprend le texte du journaliste Raymond Charmet, qui écrit : « elle élève la laideur crue de l'existence à une sorte de furieuse grandeur ». Il souligne que « la satire est grinçante » et parle « d'humour noir » tout en accordant un certain « charme troublant » aux œuvres. Le dernier plan se fait sur un bouquet de fleurs et le journaliste conclut le propos « fort heureusement Marie-Thérèse Auffray sait également exprimer la poésie délicate ». Six toiles sont visibles à l'écran : *Enterrement : la famille*, *Les Rois*, *Curé et enfants de chœur*, *Tête de vache*, *Tamara* (1), *Fin de carrière*, *Fleurs dans un vase* (6)[404]. Tous les genres sont représentés.

Il n'est pas fait mention du cadre de diffusion de ce reportage. La rubrique *Expositions*, induit qu'il a dû être retransmis lors de l'actualité artistique. Le choix du cadrage ne permet pas d'avoir une vue d'ensemble, mais donne une première idée de l'accrochage. Ce sont les

---

[401] Ar. 161.
[402] À l'INHA *: 23 peintres : leur peinture, leur découverte du Nord par le dessin, sculptures,* exposition à Lille, 30 novembre-19 décembre 1966. Édition Lille : Salle Saint Sauveur, 1966. Les ouvrages conservés à la BNF portent principalement sur la musique et l'opéra.
[403] Annexe 46, retranscription de la vidéo.
[404] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 114 ; Fig. P. 224 ; Fig. P. 318 ; Fig. P. 337 ; Fig. P. 253 ; Fig. P. 243.

seules images trouvées de cette exposition. Marie-Thérèse Auffray est visible à l'écran, mais ne parle pas.

Malgré les articles de presse et le reportage autour de l'exposition *Rétrospective*, Auffray n'est pas parvenue à se hisser au premier rang de la scène artistique.

Les expositions de Marie-Thérèse Auffray font ressortir son statut d'artiste de seconde ligne. Elle expose dans les Salons, mais ne trouve pas sa place chez les galeristes. Une seule exposition monographique après la guerre est recensée, mais dans une galerie qui n'est pas la plus en vue. Des figures du milieu artistique parisien se déplacent, mais un seul tableau est vendu aux institutions (*La Raie*) à la suite de cette exposition. La grande majorité des toiles exposées sont connues, ce qui indique que peu ont été vendues à la suite de l'accrochage (volonté de l'artiste ou pas ?). Le soin apporté au livre d'or et le remerciement avec l'envoi de petits tableaux révèlent un besoin de reconnaissance important et une fierté.

D. Une réception de l'œuvre dans les journaux parisiens

Nous avons déjà jalonné notre recherche de différents articles de presse sur les œuvres d'Auffray. Les critiques car ils sont « les premiers spectateurs des expositions organisées dans les galeries »[405] permettent aussi de rendre compte de l'importance ou non d'Auffray dans le milieu artistique parisien.

Raymond Cogniat, en 1965, leur accorde cette définition dans son dictionnaire : « le rôle joué par la critique d'art dans la vie artistique moderne est devenu très important par suite de la multiplication des expositions et de l'abondance des publications ». Aujourd'hui ce propos est complété par Julie Verlaine, qui confirme bien l'importance de ces critiques : « Si la critique représente un tel enjeu, c'est qu'elle seule peut faire d'une exposition un événement : elle est une instance de jugement, capable de validation ou d'invalidation. Aussi les marchands accordent-ils un très grand prix aux articles »[406].

Marie-Thérèse Auffray fait de même avec son habitude de découper et coller les articles de presse qui la concernent. Pour compléter sa propre revue de presse, elle fait appel à des sociétés qui recensent les articles mentionnant son nom : *Le Lynx*. Cette banque d'informations des critiques est une première grande base de travail. Nos recherches n'ont pas permis de l'enrichir énormément. Il a fallu faire face au problème de l'homonymie avec l'artiste peintre Édith Auffray qui expose de nombreuses fois dans les mêmes salons.

Quelques articles sont accompagnés de photographies de certaines toiles, jamais de la peintre. Le catalogue raisonné en fait état dans la rubrique « document » des notices des tableaux.

---

[405] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.*, p. 58.
[406] Raymond Cogniat, *Dictionnaire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 74.

La revue de presse est composée de journaux parisiens. Le journal *Art*s est celui qui la cite le plus[407], puis viennent les titres normands comme *Le Réveil normand* et *Ouest-France*[408].

Toutefois, une analyse des textes critiques permet de retracer le parcours de l'artiste et la manière dont elle est vue par les critiques de chaque période.

Les premières critiques soulignent un style maladroit, encore en formation : « Les joueurs de dominos de Marie-Thérèse Auffray sont masqués d'un grotesque qui parait bien traditionnel » pour *Le Monde artistique* de 1946, ou encore lors du Salon de la préfecture en janvier 1946 : « l'interprétation Duffray est primitive et anecdotique »[409].

Ces critiques négatives ne se retrouvent pas dans les années suivantes sauf pour le journaliste du Figaro en 1962 :

> « Mme Auffray présente une galerie sévère de portraits, une manière de jeu de massacre avec des visages durement observés et transcrits dans un métier agressif, avec une touche sèche, une peinture raide ; observation sans indulgence et un peu monstrueuse, mais aussi un peu élémentaire […]. Il faut attendre que l'artiste mette ses moyens d'accord avec ses intentions pour savoir ce qu'il y a de durable dans ce genre d'expérience. »[410]

Les premiers adjectifs : « agressif », « sèche », « raide », correspondent à l'œuvre, même s'ils ne sont pas aimables, mais la qualification « d'observation élémentaire » s'avère rude. La question de la sélection des documents conservés par la peintre pose ici question. A-t-elle décidé de ne pas garder les articles de presse avec des connotations négatives ? Les quelques exemples précédemment cités indiqueraient que ce n'est pas le cas, mais très peu sont présents.

Les articles concernant les Salons et expositions sont légèrement informatifs et peu détaillés. Le journaliste associe souvent un simple adjectif, un mot, pour décrire son travail. C'est le cas pour les Indépendants, mais aussi par exemple pour la Biennale de Conches : « […] il faut également ajouter la participation de M. T. Auffray […] qui ont présenté des sujets intéressants et de grandes qualités »[411].

Néanmoins au regard de toutes ces expositions, seule une quarantaine fait l'objet d'un article dans la presse : cela va d'une simple photographie légendée à des articles de plusieurs pages lors de

---

[407] Ar. 99, Ar. 112, Ar. 114, Ar. 120, Ar. 124, Ar. 130, Ar. 141, Ar. 142, Ar. 169, Ar. 174, Ar. 178, Ar. 182, Ar. 183, Ar. 191, Ar. 192,

[408] L*e Réveil normand* : Ar. 207, Ar. 213 ; *Ouest-France* : Ar. 31, Ar. 281, Ar. 296, Ar. 298, Ar. 299 et liste des articles sans visuels publiés, volume 3, archives, p. 465-466.

[409] Un encart de rectification est conservé avec l'article, et indique que la peintre demande la modification du nom : « ce n'était pas DUFFRAY qu'il fallait lire mais M. Th AUFFRAY ». Cela exprime l'attention particulière qu'accorde Auffray aux papiers qui la mentionnent, surtout que le texte du critique est peu flatteur, mais il est parmi les premiers. Ar. 174.

[410] Ar. 154.

[411] Ar. 194.

l'exposition au Colisée ; le corpus de textes d'articles de presse est principalement enrichi grâce à l'exposition *Rétrospectiv*e de 1962.

Plutôt que de réaliser une analyse chronologique, la lecture de ces articles dévoile des thématiques communes qui révèlent les caractéristiques d'Auffray (nous les avons donc mentionnés avec les thématiques étudiées[412]). Les différentes observations des journalistes exposées tout au long de notre recherche concernent donc principalement la technique d'Auffray, sa peinture caricaturale et l'humour qui en ressort.

Tous les articles ne peuvent être cités, certaines idées sont redondantes, mais ils sont tous recensés dans les archives et les annexes[413].

Outre les thématiques déjà analysées, le caractère de la peintre est mis en avant.

Une peintre de caractère : le pinceau comme arme

En parallèle du traitement des œuvres, le caractère de la peintre est évoqué. Les journalistes soulignent son « beau tempérament d'artiste »[414], qu'elle « élève la laideur à une sorte de "furieuse grandeur" »[415], mais aussi le fait qu'elle « n'hésite pas à prendre des risques »[416].

Il est intéressant de souligner la comparaison du pinceau avec une arme : « À la vérité Marie-Thérèse Auffray règle ses comptes avec son pinceau et se sert de ses toiles comme d'autant de pamphlets »[417], Georges Giraudon parle, lui, de « son impitoyable pinceau » dans un article qu'il envoie lui-même à la peintre[418] ; pour May Tamisa encore : « elle a un pinceau de justicier »[419]. Le pinceau est une continuité de sa pensée, il est l'outil qui porte son combat, comme l'écrivent les journalistes.

La plupart des critiques ne sont pas suivies de longs écrits sur la peintre qui pourraient la mettre plus en avant. Il n'y a aucun écrit monographique ou comme artiste à étudier, à défendre. Ces analyses succinctes de son travail ne nous permettent pas d'en apprendre plus sur la peintre, sur sa biographie (ses études, les artistes qu'elle a côtoyés, ses inspirations…). Ces textes sont toujours rédigés à la suite d'expositions. Les auteurs ne cherchent pas à développer davantage leur propos sur Auffray. Ils la reconnaissent, soulignent quelques éléments, mais ne la mettent pas en avant. Ce qui tend à confirmer son statut de seconde ligne. Comme l'indique Julie Verlaine, les expositions sont des espaces de « confrontation artistique et de découverte, et de moment de

---

[412] Telle que la place de l'humain avec la caricature, les portraits et la comédie humaine, ses peintures d'objets et d'animaux, sa technique.
[413] Volume 3, Archives, p. 458-471 ; annexes 36 à 38.
[414] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.
[415] Ar. 145, « Au long des cimaises », *L'Information* du 22 septembre 1962.
[416] Ar. 157, d'Arthez « AUFFRAY », *Le Génie médical*, octobre et novembre 1962.
[417] Ar. 155, Gérald Gassiot-Talbot, « Le mois à Paris », *Les Annales*, n°145, novembre 1962.
[418] Ar. 121, *Nouveaux Jours*, 17 avril 1964.
[419] Ar. 144, May Tamisa, *La Revue parlementaire,* 15 octobre 1962.

bilan et de révélation. Ils deviennent des lieux de prospection pour les marchands. […]. Ce sont eux qui révèlent de nouveaux talents qu'ils vont ensuite s'attacher à défendre »[420]. Or notre analyse démontre qu'Auffray ne semble pas attirer les galeristes puisque ses œuvres ne quittent pas les Salons, surtout celui des Indépendants. L'idée d'une artiste de seconde ligne ressort aussi au travers des expositions.

Paris n'étant pas l'unique lieu d'exposition, même s'il est majeur, Auffray présente aussi à quelques reprises son travail en province.

E. Des expositions en province

Auffray n'expose pas plus d'une quinzaine de fois en province, préférant la capitale. Le milieu artistique y est probablement plus favorable et plus riche.

Quelques années après son installation en Normandie, en 1947, Auffray expose dans la petite ville de Gacé, à quelques kilomètres d'Échauffour. Les communes ornaises de L'Aigle et d'Argentan accueillent aussi ses œuvres. Elle y expose souvent un ou deux tableaux.

Il est complexe de trouver des informations sur ces expositions moins fréquentées et célèbres que les Salons parisiens.

En 1967, c'est à la biennale de Conches dans l'Eure qu'Auffray expose. Elle semble être plus importante que les expositions ornaises[421].

À la toute fin de sa vie, le galeriste ornais Goupil l'a fait exposer deux fois en 1989 et l'année de sa mort en 1990. Elle est alors âgée, mais se déplace encore pour ce moment comme le montre une photographie de presse sur laquelle la peintre pose devant deux de ses toiles.

Les expositions ne sont pas si nombreuses si la totalité de la carrière est considérée. Entre Paris et la province, sur la période de 1944 à 1990, le plus souvent la peintre ne présente qu'une ou deux toiles, car elle dévoile surtout son travail dans des salons ou des rencontres provinciales qui reçoivent beaucoup d'artistes.

Là encore, seules des hypothèses sur les raisons peuvent être émises. Pourquoi peindre s'il n'y a pas une volonté d'exposer son œuvre ? La peinture tient alors peut-être un rôle personnel, devenant une forme d'exutoire pour elle dans les moments difficiles. La période où elle peint le plus correspond de fait aux années de maladie de sa compagne et à celles qui suivent son décès en 1959[422].

---

[420] Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris*, *op. cit.*, p. 55.

[421] Ses organisateurs en 2020 expliquaient au journal *La Dépêche* sa naissance : « Amateur d'art, le maire de l'époque Paul Guilbaud avait institué cette exposition parrainée jusqu'en 1961 par le frère discret de Marcel Duchamp, Jacques Villon. Ce grand peintre, modeste, mais très talentueux, a toujours tenu à la qualité des œuvres proposées » par Sophie Bordier, « Biennale de peinture et de sculpture à Conches : un renouvellement permanent », 17 octobre 2020. Disponible en ligne : https://actu.fr/normandie/conches-en-ouche_27165/biennale-de-peinture-et-de-sculpture-a-conches-un-renouvellement-permanent_36845581.html et https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/biennale-de-conches-en-ouche-56-ans-au-service-de-l-039-art_3371245.html

[422] Vol. 2, cat. rais. p. 387.

Même si Auffray expose peu, elle cherche constamment une forme de reconnaissance, elle a toujours accepté les quelques achats des institutions qui lui permettent d'entrer dans des collections reconnues.

Un des faits corroboratifs de recherche de légitimité est, ce que nous avons nommé, « l'arnaque Liban ».

L'arnaque Liban

« L'arnaque Liban » est un ensemble de dix documents de 1950 et 1951[423]. Toutes ces archives donnent un éclairage sur le besoin d'être reconnue d'Auffray plus que sur l'arnaque elle-même dont elle n'est pas la seule à avoir été dupe.

Cette escroquerie consiste à faire miroiter l'achat de toiles. Pour pouvoir valider un achat de plusieurs tableaux par la suite, l'artiste doit envoyer une de ses œuvres au Liban[424]. L'envoi de la toile n'est alors jamais suivi de son paiement. Il demeure dans les archives une photographie en noir et blanc du tableau avec un récépissé d'envoi d'Échauffour pour le Liban. Enfin un article de presse, au nom du gouvernement libanais, vient confirmer l'arnaque[425].

Il est étonnant qu'Auffray avec sa nature méfiante se soit fait voler ainsi une toile selon un procédé frauduleux qui parait, dès les premiers courriers, assez évident. C'est que justement, la recherche de reconnaissance d'Auffray obscurcit son jugement face à cette double arnaque. Elle ne souhaite pas « brader son œuvre »[426], mais ici l'idée d'appartenir aux collections d'un musée ou d'être présentée dans une galerie à l'étranger prévaut sur tout discernement. Cette arnaque a suffisamment touché l'artiste pour qu'elle en conserve un dossier dans ses affaires personnelles.

Devenir peintre et pouvoir vivre de la peinture nécessite de se faire connaitre et donc de diffuser son œuvre, d'être vue.

Si à la fin de l'Occupation Auffray est présente dans deux expositions majeures, les années suivantes elle se limite aux Salons. Quelques critiques la remarquent, mais cela ne lui ouvre pas de nouvelles portes, notamment pour des expositions dans des galeries de renom, seule ou avec d'autres artistes. Elle vend aux institutions trois œuvres[427], mais celles-ci restent dans les réserves ou sont placées dans des ministères à des fins décoratives. Ce constat est un des facteurs qui placent la peintre loin des artistes reconnus en son temps.

---

[423] Les archives sont composées de plusieurs correspondances, une brève dans la presse et une photographie. Ar. 224 à Ar. 232.

[424] Ar. 229, « Je dois d'abord voir votre peinture pour les couleurs […]. À cet effet vous voudrez bien m'adresser par la poste ordinaire […] la toile *Courses à Vincennes* 55 × 33 cm marquée 30.000 Fr. À titre exceptionnel, s'agissant d'une toile spécimen, veuillez la compter à Frs.15.000. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 106.

[425] Ar. 224.

[426] Annexe 36, « Marie-Thérèse Auffray à la Halle au Blé. Un peintre hors du commun… », 1989. Journal local (*Ouest-France* ou *Le Réveil normand*).

[427] Vol. 2, cat. rais. : *Gorges du Daoulas*, Fig. P. 470 (achat en 1945) ; *Paysage*, Fig. P. 74 (achat en 1947) ; *La Raie,* Fig. P. 284 (achat en 1962).

Le fait de ne pas vendre davantage son œuvre conduit Auffray à travailler dans les arts appliqués. C'est par cette fonction d'illustratrice qu'elle débute sa vie professionnelle avant de se concentrer sur la peinture.

Chapitre 4. Le travail dans les arts appliqués

Auffray débute sa carrière dans les arts appliqués et principalement pour des sociétés publicitaires ou des maisons d'édition à Paris. Ce travail lui permet de gagner sa vie et d'être autonome financièrement.

Elle raconte brièvement son parcours dans une partie du reportage de l'ORTF - Télé Normandie de 1966 :

> « J'ai écrit des poésies, j'ai fait de la décoration, j'ai fait de la publicité, euh pendant longtemps d'ailleurs, j'ai fait de l'illustration, j'ai fait pff, enfin [haussement d'épaules] tout ce qui touche quand même au dessin. Et en plus, j'ai fait des choses qui ne touchaient pas au dessin. C'est-à-dire du ciment, du plâtre, du verre, du fil de fer, l'électricité enfin toute sorte de choses que j'ai appris moi-même […] et de la musique bien sûr, et de la chimie […]. »[428] *(sic)*

La fin du reportage traite de son entrée dans la peinture et de la réception de son travail : « j'ai toujours peint, j'ai commencé à peindre à 5 ans, 6 ans, 7 ans et toujours. Rien ne m'intéressait sauf : Y a que la peinture qui m'intéressait. C'est tout ».

Auffray ne choisit peut-être pas les arts décoratifs par hasard. Nous avons découvert que son frère était lui-même dessinateur. Si les femmes vont vers les arts décoratifs et appliqués, c'est que leur formation artistique les y contraint dans les années 1930. Les arts décoratifs sont importants « dans la première partie du XX^e^ siècle […] en tant que débouchés professionnels pour de nombreuses artistes qui doivent gagner leur vie »[429]. L'autorisation faite aux femmes d'entrer aux Beaux-Arts ne date que de 1897, même si les ateliers privés sont nombreux et les forment. S'ils permettent aux femmes d'accéder aux études artistiques, les arts appliqués et décoratifs demeurent souvent des spécialisations imposées.

La hiérarchie des arts est encore, dans des années 1930, très présente dans les esprits des galeristes, des acheteurs. Les arts décoratifs sont considérés comme un art mineur par rapport à la peinture ou la sculpture jugées, vues comme relevant des arts majeurs.

Toutefois, ce début de carrière artistique dans les arts décoratifs lui permet de découvrir et d'approfondir des techniques liées aux dessins.

L'étude de son travail dans l'illustration permet de connaître ses inspirations et de constater qu'elle connait bien ce milieu. L'analyse de ses archives permet d'en apprendre plus, du point de vue de la macro-histoire, sur le travail des femmes dans la publicité et dans l'édition même si tout ne peut être généralisé. Ce sujet est encore très peu étudié aujourd'hui. Notre étude permet d'apporter quelques connaissances du travail des femmes dans ce milieu.

---

[428] ORTF 1966. INA, Télé Normandie du 29 octobre : Film en noir et blanc. Portrait de Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans sa maison. (6 minutes 55 secondes). Annexe 47, retranscription de la vidéo.

[429] Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes dans l'art*, *op. cit.*, p. 71.

Des sources difficiles à trouver

Les sources primaires sont plus complexes à trouver que pour l'étude de la peinture. La hiérarchie (supériorité des beaux-arts sur les arts appliqués) confère aux œuvres d'Auffray dessinées ou réalisées pour des sociétés un statut inférieur aux créations peintes, leur conservation aujourd'hui est plus aléatoire : quand elles sont référencées, elles apparaissent manquantes ou parcellaires. En témoignent notre recherche et la difficulté pour construire la partie du catalogue raisonné sur les arts graphiques et les arts appliqués avec le peu de référencements dans les bibliothèques et archives[430]. Il nous faut dès lors recourir à des solutions alternatives pour trouver des réalisations : sites de vente d'objets anciens en ligne, recherches par des critères plus larges portant sur la maison d'édition, ou un illustrateur masculin des mêmes ateliers... L'artiste elle-même y fait très peu référence, excepté dans un courrier pour la galerie Goupil à Alençon en 1989[431].

Aucun document ne permet de savoir comment l'illustratrice est entrée dans ce métier. Toutefois, sur l'acte de décès de son frère en 1932, il est indiqué que ce dernier est dessinateur[432]. Ont-ils travaillé ensemble, l'a-t-il formée à ce métier ? Peut-être l'a-t-elle même remplacé à la suite de son décès ? Beaucoup de suppositions sont possibles. Il est aussi probable que sa formation première soit l'illustration. De fait, Auffray se consacre d'abord à des travaux pour les milieux de l'édition et de la publicité, une fonction qu'elle va garder même lorsqu'elle est officiellement peintre.

En 1962, lors de sa deuxième exposition monographique, elle mentionne à la presse avoir travaillé dans le domaine de la publicité, comme l'indiquent deux articles. Dans le premier article, le journaliste précise qu'Auffray a été « dressée à la rude école publicitaire »[433]. Le journaliste d'*Arts* écrit simplement qu'elle a « commencé par les travaux de publicité »[434]. La question de l'infériorité des arts appliqués sur les beaux-arts n'est pas, pour Marie-Thérèse Auffray, une difficulté comme elle a pu l'être pour certains artistes, qui évoquent volontiers « la honte d'un art qualifié d'alimentaire […], obligés de se soumettre aux contraintes des entreprises »[435]. Le fait qu'elle n'omette pas son parcours révèle que ce clivage ne parait pas la toucher et qu'elle assume pleinement cette fonction de dessinatrice.

[430] Un recueil de documents iconographiques de différents formats est conservé au nom de Marie-Thérèse Auffray à la BNF sous la côte : SNR-3 (Auffray, Marie-Thérèse), malheureusement leur absence a été déclarée après récolement.
[431] Ar. 214.
[432] Annexe 19.
[433] Ar. 159.
[434] Ar. 142.
[435] Anne Baldassari (dir.), Centre Georges Pompidou, *Art & pub : art & publicité 1890-1990,* catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 31 octobre 1990-25 février 1991, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990, p. 28.

A. Une source de connaissance sur le métier : les archives d'Auffray,

L'ensemble d'archives autour de l'illustration et de la publicité permet de mieux comprendre le métier d'illustratrice. Le salaire, l'organisation du travail sont des éclairages intéressants, car peu connus. Il faudrait pousser cette question en comparant les demandes faites à d'autres commanditaires et les différences dans les périodes, car les années 1950 sont les années glorieuses de la publicité alors que durant la guerre, le secteur de la publicité et de l'illustration est mis à mal.

Ces documents permettent de saisir la procédure de conception d'Auffray quand elle travaille seule : des échanges écrits sur les choix, des changements à effectuer, de la justification de ses décisions à leur réalisation allant du dessin à l'encre, au travail des slogans et de leur calligraphie jusqu'à la gestion de l'impression. S'il n'y a que peu de travaux préparatoires en peinture, Auffray conserve en revanche ses essais dans le domaine de la publicité.

Le catalogue raisonné révèle toute une diversité de techniques et de créations. Le dessin est un vrai moyen d'expression qui complète plusieurs écrits.

Au-delà des travaux d'illustration, les documents laissés par Auffray permettent aussi de mieux comprendre ce travail particulier des arts appliqués. Auffray contribue à mettre en lumière un manque et à apporter quelques savoirs, car rarement la démarche de création dans la publicité est explicitée. Auffray va rédiger deux textes sur la publicité qui éclairent à la fois sur ses connaissances et sur le métier lui-même.

1. Une culture de la publicité

Deux egodocuments d'Auffray traitent de la publicité. Le premier est un courrier, plan de publicité, adressé à l'Union des producteurs de Calvados[436], le second un courrier pour les revendeurs de boisson (Coca-Cola) de son établissement à Échauffour[437].

a. Le milieu de la publicité dans les années 1950.

Un brouillon de courrier de 1951 pour l'Union des producteurs de Calvados révèle que l'illustratrice détient des connaissances précises et une vraie culture publicitaire. Elle se place comme professionnelle, porteuse des savoirs et connaissances de cette forme de communication.

Cette lettre débute par une mise au point rappelant que la publicité est un métier : « En publicité tout est prévu… Tout est étudié par des spécialistes qui ont reçu la formation dans les trois grands centres mondiaux : New York - Paris et Berlin avant la guerre »[438].

Dans ce courrier, l'illustratrice cite de nombreuses marques avec de « grandes réussites publicitaires ». Ce ne sont pas moins de vingt-neuf marques qui sont listées (Bouillon Kub est citée deux fois). Elle fait ensuite référence à deux grands artistes de la publicité, Paul Colin

[436] Ar. 82.
[437] Ar. 90.
[438] Ar. 5.

et Cassandre. Elle appelle ce dernier « le maître incontesté de l'affiche actuelle ».

Elle nomme des sociétés internationales de publicité (Havas, Erwine et Elvinger), qui sont surnommées « usines à idées ». L'image des « usines à idées » indique que le travail de publicitaire et illustrateur de publicité est vu comme celui d'une entreprise où les réflexions et la création sont importantes, mais implique aussi une forme de productivité et de rentabilité ouvrière.

Dans la seconde partie du courrier, titré « Remarques sur le label Drakkar », c'est l'exposition d'une démarche qui est précisée ainsi que la justification de choix plastiques : « J'ai évité l'or pour deux raisons… ». Elle indique avoir fait « une vingtaine d'essais des différentes couleurs » (souligné ainsi dans le texte) montrant ainsi son sérieux et ses compétences dans le domaine de la publicité.

Le ton employé est ferme. Les mots choisis précisent clairement son rôle et sa place en tant qu'illustratrice et professionnelle dans les projets. Le vocabulaire spécifique employé dans ce courrier démontre la connaissance du milieu, avec par exemple l'utilisation de mots tels que « produit à lancer ». Dans les trois premières pages, Marie-Thérèse Auffray précise l'importance d'utiliser la publicité.

Elle expose ses propositions à l'Union des producteurs de Calvados. Les mots « d'idées et de dessins » positionnent son raisonnement et sa proposition à la fois sur le fond c'est-à-dire le slogan et l'image de la marque, et sur la forme par les motifs et la couleur.

Les propositions publicitaires ne se limitent pas à un seul type de support puisque la proposition porte sur la création d'étiquettes, d'affiches, de dessins d'annonces, de papier à lettres et de prospectus. C'est l'ensemble du projet qui peut être réalisé.

L'aspect pécuniaire est indiqué avec le financement des impressions, des tirages, des frais d'insertion dans les journaux, des déplacements et des imprévus qui sont à la charge des commanditaires. Il est spécifié que « tous les projets d'impression et de publicité seront discutés entre des administrateurs et [moi-même] »[439]. Un autre document va en ce sens, elle explique ne pas vouloir vendre ses dessins, mais souhaite bénéficier de droits d'auteur[440]. Cette démarche lui permet, si les ventes s'avèrent importantes, d'obtenir une petite rente financière sur le long terme. Selon les contrats, elle touche tantôt une rémunération par illustration, tantôt des commissions ou encore des droits d'auteur.

b. La construction d'un plan d'action publicitaire

Une seconde réalisation est un indicateur de la culture de la publicité, mais surtout de la promotion d'un produit : c'est tout un document que l'illustratrice construit sur ce sujet.

Titré *Le Bonal au bateau ivre*, cet ensemble, du début des années 1950, fait la promotion de l'utilité de la publicité et de sa mise en

[439] Ar. 5.
[440] Avec les Éditions Willeb en 1942.

œuvre[441]. Il est conservé dans une pochette créée par Auffray spécifiquement pour ses supports. Les planches sont tantôt illustrées de dessins à l'encre et à la gouache, de photographies en noir et blanc et de coupures de presse.

Ce plan est construit pour la société Coca Cola puisqu'un brouillon de courrier le mentionne (sous le nom album).

> « Je m'interesse vivement à votre vente COCA COLA dans ma région. […] J'ai créé a Échauffour petit bourg de 700 habitants, un dancing le "BATEAU IVRE" par une publicité intensive (affiche et annonce) tout le Departement connait cet endroit. Je vous constitue un dossier avec photos de nos organisations ayant pour but de distraire le pays et de vendre des liquides le plus possible […]. Voulez-vous faire un essai de vente publicitaire avec un bal gratuit le jour d'une fête populaire : le 14 juillet par exemple ? avec course cycliste. Tout le Departement y sera interessé. Il serait curieux de voir la réaction des buveurs de cidre et de calvados devant COCA-COLA. Rien ne les empechera de prendre COCA-COLA-CALVA (formule normando américaine). […] En communication : 1 album. 8 affiches. »[442] *(sic)*

Le choix de la marque est surprenant, il y a quelque chose d'incongru dans cette proposition, puisqu'Auffray s'adresse directement à une firme internationale, qui ne semble pas l'impressionner, elle, la tenancière-publiciste d'un dancing dans un petit village de l'Orne. La réponse de la firme américaine n'est pas présente dans les archives, si elle a existé.

La construction du plan et l'explicitation de sa démarche :

Auffray explique point par point, après quelques pages introductives, ce que la publicité lui a permis en six mois.

> « Par sa publicité le "bateau ivre" a obtenu trois grands succès. Voici le plan de travail du bateau ivre publicité.
> 1 : Trouver une firme jeune et intelligente comprenant l'utilité indispensable de la publicité.
> 2 : Faire une manifestation artistique ou sportive, mais publicitaire au nom de cette firme.
> 3 : Après accord, étudier l'affiche et les annonces de presse locale.
> 4 : Tirage grand format et format approprié à chaque emplacement. 7, 8, 9, 10 couleurs. procédé "bateau ivre".
> 5 : Affiches collées par nos soins en bonne place. »[443]

Le texte est accompagné de petites illustrations qui reprennent une partie du déroulement proposé : un peintre palette à la main devant un chevalet, une machine imprimant en couleur des affiches…

[441] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 112.
[442] Ar. 90.
[443] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 112 (p. 578).

Sur la page suivante, l'explication sur la démarche se poursuit :

> « 7 : Le jour de la manifestation, grande vente du produit à un public nombreux de bonne humeur, bien préparé en faveur de la marque qui lui offre des distractions publiques plus fidèle et plus influençable que le public des villes tellement saturé de publicité. »[444] *(sic)*

Ensuite est pris l'exemple de la campagne publicitaire effectuée par le *Bateau ivre* le 8 janvier 1950 lors du cyclo-cross Bonal. Les photographies montrent la publicité pour Bonal collée sur les escaliers et murs du bateau ivre. Cela permet au lecteur de comprendre plus facilement la proposition. Auffray liste toutes les communes où les supports ont été installés et elle chiffre son travail pour apporter du crédit à son propos : « 130 affiches de 150 × 75 placées dans les meilleurs endroits de 39 agglomérations, population rurale ».

Le document se termine par une page faite d'une composition de photographies en noir et blanc et de dessins sur le projet. Là encore, elle cherche à projeter son lecteur dans sa proposition.

Cet ouvrage, à la construction réfléchie, indique que l'illustratrice prend très au sérieux son travail dans la publicité et la communication autour de ses compétences. Son dossier est très complet, reprend un cheminement précis avec les bénéfices qu'apporte la publicité. C'est un outil de promotion de ses réalisations et de ses compétences, une publicité pour la publicité.

Outre ces écrits sur la publicité et sur les propositions de partenariat possible, les contrats sont aussi une source intéressante sur le métier d'illustratrice.

2. Des contrats et des demandes

La dessinatrice conserve pendant de longues années les contrats de travail, mais aussi les correspondances avec les sociétés et les commanditaires[445].

Durant la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'illustratrice travaille pour les sociétés Joseph Charles et Willeb, différents contrats sont établis[446] à partir de 1941.

En 1941, elle travaille le lundi et mercredi pour l'imprimerie Joseph Charles et le mardi et jeudi pour les éditions Willeb. Ces temps partiels sont peut-être des choix de la société qui ne peut rémunérer davantage la dessinatrice en temps de conflit. Le cumul des deux contrats lui permet presque un temps plein. L'exclusivité précisée est une volonté des studios alors qu'Auffray n'est pas connue (exclusivité qu'elle ne va pas tenir). La société Joseph Charles exige sa présence au « Studio ». Auffray demande une modification de contrat. Elle fait abaisser le temps de la période d'essai et ajoute un éclaircissement sur ses fonctions. Ces mesures sont revues en faveur de l'illustratrice et à sa

[444] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 112. (p. 578).
[445] Du début des années 1930 au milieu des années 1950.
[446] Pour les Imprimeries Joseph Charles : Ar. 52 et pour les Éditions Willeb : Ar. 58.

demande. Auffray n'accepte pas, malgré la guerre, les propositions qu'elle doit juger trop basses de l'entreprise et n'hésite pas à les négocier. L'employeur précise « diriger les dessins, maquettes, etc. ». Il n'y a qu'un autre employé au studio avec elle, Monsieur Lalot[447]. L'employeur indique également : « nous vous fournirons […] les couleurs et les différentes fournitures de dessin »[448]. Cette remarque, faite au début des années 1940, induit l'idée que durant le conflit, c'est l'employeur qui fournit le matériel. Ce n'est peut-être pas une chose habituelle.

Les fiches de salaire indiquent aussi qu'elle touche des droits d'auteur[449] et des sommes pour la réédition de certaines productions[450].

La question du salaire : vivre de son travail

Les archives informent sur les rémunérations.

Dans une lettre du 26 mars 1942, l'imprimeur Joseph Charles précise que pour l'année 1941, l'illustratrice est rémunérée 10 498,70 francs[451]. La même année, pour les éditions Willeb, le salaire est de 1600 F par mois pour deux jours de travail de huit heures et 3200 F par mois chez Joseph Charles pour deux jours également. Soit le double pour le même nombre de jours (le nombre d'heures n'est pas spécifié). Nous n'avons pas trouvé d'explications à cette grande différence, sinon que le travail dans la publicité est vraisemblablement mieux rémunéré[452]. Nous ne savons pas si les mi-temps sont des choix d'Auffray ou si c'est le studio et les difficultés économiques durant la Seconde Guerre mondiale qui obligent à cette organisation[453].

Pour savoir si ce cumul de salaire est suffisant pour vivre en cette période de conflit, il est nécessaire de le comparer avec d'autres professions. « Au bas de l'échelle, un petit employé, une dactylo, touche, vers 1942-1943, environ 1 500 francs » par mois[454]. Les auteurs de l'enquête précise « Il aurait d'ailleurs fallu, pour un célibataire, toucher 2 700 francs pour faire face au coût de la vie ». Si nous prenons

---

[447] Aucune information ne figure dans les bases de données (bibliothèque du musée des arts décoratifs, bibliothèque Formey, INHA et bibliothèque Kandinsky toutes à Paris).
[448] Ar. 54.
[449] Ar. 59.
[450] Ar. 60.
[451] Ar. 56.
[452] Nous avons peu de visibilité sur les travaux effectués par Auffray pour la société Joseph Charles. Les éditions Willeb lui proposent essentiellement des travaux pour les enfants. La société Joseph Charles semble travailler plutôt dans le domaine de la publicité.
[453] Pour avoir un ordre d'idée de ce salaire en période de guerre, des additions sont ajoutées sous le texte de la main de la dessinatrice. Ces annotations précisent les charges comme le loyer de 2250 francs (pour l'année probablement).
[454] Malon Claude, *Travailler et chômer sous l'Occupation* In : *Occupation, épuration, reconstruction : Le monde de l'entreprise au Havre (1940-1950)*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. Chiffre pour le département de la Seine Maritime.
[en ligne] : http://books.openedition.org/purh/5431

en compte ces chiffres, Marie-Thérèse Auffray gagne correctement sa vie, mais grâce aux emplois cumulés.

La rémunération est complétée par des commissions : 4 % chez Willeb pour les travaux de publicité (diminué à 2 % pour les travaux de conditionnement) et 3% dans l'autre société. L'imprimerie Joseph Charles précise qu' « une commission supplémentaire de 4% […] sera allouée sur les affaires réalisées dans les Maisons où [elle est] introduite personnellement ». Cet employeur répartit les travaux en quatre catégories « selon leur importance et leurs difficultés »[455]. Aujourd'hui Auffray serait plutôt qualifiée de graphiste :

> « Lié à la fois à la publicité, à l'information, au divertissement, il produit aussi bien des bandes dessinées ou des livres pour enfants, des emballages ou des affiches, des couvertures, des jaquettes, des pochettes, des étiquettes, des annonces […] »[456].

Auffray n'est pas spécialisée dans un type d'illustrations, mais exerce des compétences très diverses et elle s'adapte à la demande. Son salaire correspond à ses compétences.

Romane Grouille précise dans son mémoire que la comparaison de la rémunération entre les illustratrices est difficile, car elle est faite par ouvrage et par nombre de pages[457]. La dimension et le nombre de tirages entrent en jeu. L'autrice résume pourtant le sujet du salaire en indiquant qu'il ne permet pas « de vivre convenablement à moins d'avoir déjà des ressources économiques propres ou un mari qui subvient aux besoins de la famille »[458].

Or Auffray, surtout avant la guerre, lorsqu'elle débute son travail dans l'illustration, est seule. Elle n'a plus de tutelles masculines et elle semble habiter avec sa mère (qui décède en 1942). Cette dernière tient un commerce de primeur, fruits et fleurs.

Il est difficile de savoir si ce travail à mi-temps est un choix de l'illustratrice ou si ce temps de travail est imposé par son employeur.

Outre l'aspect sociologique, les documents et les réalisations conservés par Auffray sur son activité d'illustratrice permettent de mieux comprendre l'aspect technique de ce travail.

3. Une technique de création publicitaire

Plusieurs maquettes pour l'Union des producteurs de Calvados sont conservées dans les archives. Elles permettent de comprendre les

---

[455] Ar. 54. La catégorie A, la rémunération la plus faible, concerne les étiquettes (300 F), B : les dépliants (400 F), C : les tableaux (600F) et enfin, la plus prestigieuse, D : les affiches (1200 F).

[456] Michel Melot, *L'Illustration*, Genève [Paris], Skira [diffusion Flammarion], 1984, p. 225.

[457] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958),* Mémoire de recherche (seconde année de 2e cycle) en histoire de l'art appliqué aux collections, sous la direction de Cécile Pichon-Bonin. Mai 2022. p.134.

[458] *Ibidem*, p. 138.

différentes étapes nécessaires pour aboutir à une étiquette qui sera par la suite imprimée. Il est indiqué sur leur verso : « Atelier M. TH AUFFRAY ». Ces dessins sont soumis aux commanditaires avant les choix des couleurs.

Les étapes de la création

Deux pages du catalogue raisonné[459], à l'aide de réalisations, reprennent toutes les étapes et les techniques transcrites ici :

1. Le motif est dessiné en noir et blanc, sur un papier cartonné. Sur ce carton est placé un papier calque (qui peut se soulever par le bas). Sur ce calque, différentes consignes sont notées : « réduire à 60 mm », « texte à pelliculer en blanc sur noir », « 1 cliché trait épaisseur 23 mm maxima », « 1 cliché trait à réduire à 27 mm de hauteur » …[460]

2. Le texte est inscrit, selon les modèles, sur le papier calque ou sur le carton du dessous. Les lettres sont collées une à une ou mot par mot sur le support. Pour chacune des maquettes, le nombre d'épreuves à réaliser est indiqué.

3. Pour les slogans, afin que les commanditaires puissent comprendre l'effet rendu dans des publications dans la presse, de faux encarts dans les journaux sont réalisés. Auffray colle ses formules à la place d'autres publicités[461]. Ainsi, l'Union des producteurs de Calvados peut tout de suite se rendre compte du visuel final.

C'est toute une démarche qui est ainsi portée à notre connaissance : jeu avec les calques, montages, slogans… À cette période Auffray ne se limite pas à de simples illustrations, mais se place comme publicitaire ouvrant sa propre société. Nous ne pouvons affirmer que la technique d'Auffray est unique, mais elle permet de mieux comprendre les procédures de création.

Toutes les archives aident à comprendre plus largement le fonctionnement d'une société de publicité. Elles autorisent le passage de la microhistoire (celle du travail et des réalisations de Marie-Thérèse Auffray) à la macrohistoire (avec la technique de création publicitaire dans les années 1950).

B. Une diversité de réalisations

Auffray réalise différents types de travaux dans les arts appliqués. Elle travaille dans des studios publicitaires et pour des maisons d'édition. Elle y illustre autant des affiches historiques, des supports publicitaires que des ouvrages pour la jeunesse.

[459] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 95, Fig. A. 96, Fig. A. 97.
[460] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 95. 2.
[461] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 93 (série).

1. Les arts appliqués : l'illustration d'ouvrages et la publicité

Dans les tâches qui lui sont confiées dans les studios, Auffray réalise principalement des dessins d'illustrations pour des ouvrages pour enfants, mais aussi pour la publicité.

La place particulière de la publicité

Il faut noter le statut particulier de la publicité, considérée comme « activité moderne par excellence »[462], qui donne à ces travaux une hiérarchie différente des simples travaux d'illustrations. La place des femmes dans l'art, plus précisément les beaux-arts, est aujourd'hui mieux étudiée. Cependant, la place des femmes au début du XX^e^ siècle dans le domaine de la publicité n'a pas fait l'objet de tels travaux d'analyse, et ne nous permet pas de déterminer si le fait d'employer une femme illustratrice, avant et pendant la Seconde Guerre mondiale, est fréquent pour les studios de publicité. Les recherches et la littérature scientifique indiquent que les femmes sont très souvent employées dans le milieu des arts décoratifs, mais la publicité reste un domaine à part.

a. Les employeurs avant et pendant la guerre

Les premiers travaux de Marie-Thérèse Auffray débutent dans les années 1930 et se poursuivent pendant la Seconde Guerre mondiale à Paris. C'est ainsi qu'elle gagne sa vie. Elle travaille d'abord pour la Société Nouvelle de Publicité, puis pour les imprimeries Joseph Charles et les éditions Willeb.

- Une entreprise féministe : la Société Nouvelle de Publicité

Les premières traces des travaux dans le domaine de l'illustration publicitaire datent de juin 1933, pendant la crise économique, pour la Société Nouvelle de Publicité basée à Paris. Cette date est celle d'une lettre de recommandation qui précise qu'elle bénéficie d'un contrat d'une durée d'un an, pour y être employée en tant que dessinatrice et qu'elle a d'ailleurs donné « toute satisfaction »[463]. Les travaux réalisés pour cette société n'ont pas été identifiés.

La Société Nouvelle de Publicité est également citée dans le journal *La Française* du 3 mars 1917[464]. Ce journal est qualifié de « journal de progrès féminin » comme il est précisé en sous-titre. Il comprend une rubrique « Carrières féminines ». Il est indiqué dans l'article la phrase suivante : « un ami du féminisme nous signale la constitution d'une "Société nouvelle de publicité", 11, boulevard des Italiens, dont le conseil d'administration compte, parmi ses membres une femme Mlle H. Coats ». Cette information indique, entre autres, la date de création de cette entreprise, mais surtout, puisque le journal le souligne, la place qui y est accordée aux femmes.

---

[462] Camille Morineau et Giulia Lamoni, *Artistes femmes, de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 16.
[463] Ar. 80.
[464] Annexe 69.

Marie-Thérèse Auffray intègre, en début de carrière, une société qui semble donner toute sa place aux femmes, une société de publicité et pas simplement d'illustration.

Dans notre recherche sur les femmes comme créatrices dans la publicité et les sociétés dans lesquelles elles travaillent, les résultats sont pauvres en informations, et nous avons dû rechercher les artistes hommes qui travaillent dans ces sociétés pour en saisir le style ou les commanditaires.

Il est donc intéressant de noter que la *Société Nouvelle de Publicité* travaille avec l'illustrateur Hervé Morvan. Hervé Morvan naît en Bretagne et rejoint ensuite Paris. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il retourne en Bretagne où il s'adonne principalement à l'illustration jeunesse et à la peinture, autre point commun aux deux artistes[465]. Le parcours des deux illustrateurs présente quelques similitudes.

Morvan, dans ses illustrations publicitaires, fait davantage appel aux figures masculines plutôt que féminines, ce qui n'est pas le cas d'Auffray. Lorsqu'il dessine des personnages féminins, ce sont principalement des ménagères ou des mères de famille, empreintes de peu de féminité. Comme chez certains personnages de Marie-Thérèse Auffray, les hommes sont définis par leur occupation (chasseur, cycliste…). Par ailleurs, un esprit parfois humoristique se retrouve chez les deux dessinateurs[466]. La chronologie de vie des deux artistes ne permet pas de savoir s'ils se connaissent et ont travaillé ensemble dans la *Société Nouvelle de Publicité*.

Malheureusement nous ne savons pas quels travaux Auffray a effectués pour cette société. Elle est peut-être encore trop jeune dans la profession pour signer des réalisations. Ce qu'elle fera par la suite pour d'autres entreprises.

- Une activité salariée pendant la guerre

Durant la Seconde Guerre mondiale, Marie-Thérèse Auffray travaille à la fois pour les imprimeries Joseph-Charles et les éditions Willeb, en 1941. Ces travaux lui permettent de gagner sa vie pendant cette période difficile. Elle est salariée par les deux entreprises comme l'indiquent les contrats de travail précisant ses jours et horaires de travail dans les studios et ses activités détaillées telles que la conception de maquettes publicitaires, d'affiches ou d'étiquettes. Ces deux sociétés sont référencées dans diverses bases de données[467]. La société Joseph-Charles est plus importante par ses créations plus prestigieuses, quand Willeb s'adresse surtout aux enfants.

---

[465] Anne-Claude Lelieur, Hervé Morvan et Raymond Bachollet, *Hervé Morvan, affichiste*, Paris, Agence Culturelle de Paris, coll. « Collection "Affichistes" », 1997.
[466] *Ibidem*, p.171.
[467] Pour Joseph Charles : https://data.bnf.fr/fr/14975862/imprimerie_joseph-charles/ et https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/479b14f4-3e68-4b93-9cb5-bcd7c62a9edd (avec 1415 référencement dans les bibliothèques spécialisées de la ville de Paris) et pour les éditions Willeb : https://data.bnf.fr/14510747/editions_willeb/ et https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/a5ffa47e-a14d-4ed2-8784-90c0d0ae8dff avec seulement 42 référencement.

Les imprimeries Joseph-Charles

L'illustratrice travaille pour les imprimeries Joseph-Charles à partir de 1941[468]. C'est la seule année pour laquelle se trouvent des contrats dans les archives. Il existe bien un courrier émanant de l'entreprise datant du 31 décembre 1943, proposant à l'artiste de réaliser des maquettes pour une maison de parfumerie parisienne[469], mais il n'y a pas de traces de ces travaux.

L'imprimerie Joseph-Charles est référencée pour avoir édité les affiches réalisées par André Lapuszewoki, plus connu sous le pseudonyme J. Stall, nom sous lequel il signait ses affiches. L'affichiste décède en 1933. Chronologiquement, Marie-Thérèse Auffray n'a donc pas pu travailler avec lui. Elle est engagée dans une entreprise parisienne renommée et qui peut être empreinte du style de Stall.

Un courrier de 1943 des Imprimeries Joseph-Charles montre que Marie-Thérèse Auffray semble se consacrer au domaine de la peinture à la fin de cette période de guerre. L'auteur[470] stipulant : « Vous intéresserait-il, pour vous délasser un peu de l'œuvre artistique que — me dit-on — vous entreprenez, de réaliser quelques maquettes d'annonces pour une affaire de parfumerie ? »[471]. Cette phrase de l'entreprise correspond à une réalité puisque l'artiste expose pour la première fois ses œuvres à la galerie Lucy Krohg en 1945 à Paris.

Le verbe « délasser » est à souligner, car il soulève la question de la hiérarchie des arts, et, notamment, de la supériorité des beaux-arts sur les arts appliqués. Le président de l'imprimerie considère que les arts appliqués sont une création plus légère et de moindre importance que la peinture.

S'il apporte cette précision sur le fait que la peinture devienne l'intérêt central de l'artiste, il est fort probable que la dessinatrice ait communiqué autour du choix de se focaliser sur la peinture aux environs de l'année 1943.

L'illustration enfantine pour les éditions Willeb

Durant la Seconde Guerre mondiale, Marie-Thérèse Auffray travaille aussi pour les éditions Willeb. Les réalisations concernent la période allant de 1941 à 1946. Les travaux pour cet éditeur sont à la fois des affiches historiques, des affiches publicitaires, des objets publicitaires (buvards, protège-cahiers : ces objets sont des cadeaux à offrir « pour familiariser toujours plus le client avec la marque et pénétrer dans son univers personnel »[472]), mais surtout des travaux pour l'illustration jeunesse comme des ouvrages d'activités du type coloriage, décalcomanies ou petites activités manuelles en papier à

[468] Ar. 52 à Ar. 57.
[469] Ar. 57.
[470] La signature du courrier est celle de Jean Charles (comparaison faite avec d'autres courriers car le nom n'est pas mentionné dans celui-ci).
[471] Ar. 57.
[472] Anne Baldassari (dir.), *Art & pub*, *op. cit.* p. 29.

découper. Le catalogue raisonné recense six travaux de publicité et vingt ouvrages et livres d'activités pour la jeunesse[473].

L'illustration entre les années 1939 et 1945 est un secteur difficile[474]. Les années 1930 avaient été porteuses pour le livre de jeunesse[475], mais le début de la Seconde Guerre mondiale stoppe toute cette nouvelle production. La mauvaise qualité du papier et les problèmes d'approvisionnement se font ressentir. L'ouvrage *Les Souliers de Rosette*[476], illustré par Auffray, en est l'exemple. Le papier gris-bleu n'est pas de bonne qualité, il ne met pas en valeur les illustrations. Le petit format, 12 × 16,5 cm, de l'ouvrage, est probablement dû au coût du papier durant la guerre.

Outre des livres pour enfants, l'illustratrice travaille sur des albums-jeux consacrés aux activités manuelles. C'est l'éditeur Père Castor, (pour lequel Auffray ne semble pas avoir travaillé) en décembre 1931[477] qui, le premier, proposera à la fois des albums à lire et des albums jeux qui permettent aux enfants d'être créatifs[478]. Les Éditions Willeb vont suivre cette voie et Auffray réalise plusieurs ouvrages à découper et assembler[479].

Son statut de femme, aux yeux de son employeur, la rend probablement plus apte à réaliser des illustrations à l'adresse des enfants. Son prénom (et son nom) figure sur certains ouvrages identifiant bien que l'illustration est réalisée par une femme. Cette société n'a pas laissé d'archives connues, il n'est donc pas possible de savoir si l'illustratrice est la seule femme de l'atelier et si elle se voit alors confier certaines réalisations en raison de son genre.

Les archives comprennent un contrat de travail des éditions Willeb datant de 1941, précisant le taux horaire, la répartition des jours de travail, ainsi que la rémunération de « Mademoiselle Auffray »[480]. Différents documents complètent ce corpus sur le travail d'Auffray pour Willeb[481]. Les travaux de publicité sont parfois conséquents et multiples comme pour les laines Welcomme pour qui l'illustratrice réalise quarante étiquettes toutes différentes autour de thématiques comme les noms de fleurs, les danses traditionnelles, les minéraux[482].

---

[473] Un livre est écrit par la cousine de Marie-Thérèse Auffray, Monique Tarin (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 153), deux par Mireille Pradier (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 139 et Fig. A. 147) et un par Maud Létard (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 140).

[474] Jean-Paul Gourévitch, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Éditions Alternatives, 1994, p. 85-86.

[475] *Ibidem*, p. 81.

[476] Monique Pradier, *Les Souliers de Rosette*, Paris, Éditions Willeb, 1944. Illustrations M.-Th. Auffray à la BNF sous les cotes 16-Y2-1096 et 4 DELTA-489 (livres imprimés).

[477] Piffault, Olivier, *Babar, Harry Potter & Cie*, op. cit., p.34.

[478] *Ibidem*, p.104.

[479] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 160 à Fig. A. 166.

[480] Ar. 58.

[481] De Ar. 58 à Ar. 62 : rémunération détaillée des travaux pour les biscuits Gondolo (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 116-A.118), les couvertures pour les décalcomanies (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 160 et 161), des tableaux pour Vibert (travaux non recensés à ce jour) entre autres…

[482] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 204 à Fig. A. 213.

Dans le dernier document des archives en date du 13 avril 1946[483], un membre de la société Willeb demande à avoir une conversation avec Mademoiselle Auffray. Il souhaite établir un nouveau contrat. Auffray semble ne pas donner suite à cette demande. Elle se concentre alors sur son activité de peintre et partage sa vie entre Paris et la province, ce qui complique le travail de salariée dans un studio.

Les sociétés pour lesquelles travaille Auffray avant et pendant la Seconde Guerre mondiale sont recensées dans les bibliothèques et les archives, bien qu'elles n'aient pas une renommée particulière. L'illustratrice travaille, mais pas forcément pour des sociétés très connues. Ce travail dans l'illustration va être aussi parfois complété par un travail d'écriture.

b. Le retour à la publicité dans les années 1950

Entre 1945 et 1952, les archives n'indiquent pas de production dans le domaine de la publicité ou de l'illustration. À partir de 1952, Marie-Thérèse Auffray reprend son travail de dessinatrice. La grande différence, par rapport à la première phase de travail avant 1945, est qu'elle ne dépend plus d'une ou plusieurs sociétés, mais travaille à son compte entre Paris et la Normandie.

Ce retour à la publicité dans les années 1950 marque à la fois l'indépendance d'Auffray par rapport au studio, mais aussi un travail qui n'est plus seulement parisien pour devenir provincial. Une partie des commandes vient de sociétés normandes, ce qui l'ancre dans le territoire.

S'adapter à la demande

Au XX^e^ siècle, l'affiche artistique a connu un développement considérable et sans précédent. Auffray va profiter de cette vogue pour réaliser de tels supports.

Toutefois Raymond Cogniat précise en 1959 dans son *Dictionnaire de l'art contemporain*[484], à la rubrique affiche, qu'elle est en recul « devant une imagerie photographique et publicitaire très sommaire ». L'illustratrice semble avoir compris ce changement en intégrant des photographies en noir et blanc dans deux de ses propositions pour les comprimés *Compral*[485] : Auffray utilise une photographie provenant d'une revue qu'elle colle en fond de sa proposition. Elle fait de même dans une autre version en plaçant, cette fois, une photographie d'une reproduction du tableau conservé au Louvre *Saint Sébastien d'Aigueperse* de Mantegna pour représenter la douleur[486].

Auffray prend en compte l'évolution du travail de la publicité avec ses propres moyens, c'est-à-dire par des collages d'images qu'elle collecte.

---

[483] Ar. 62.
[484] Raymond Cogniat, *Dictionnaire de l'art contemporain*, *op. cit.* p. 12.
[485] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 125 et Fig. A. 126.
[486] Vers 1478-1480, tempera sur toile de lin ; Paris, musée du Louvre, RF 1766.

L'Union des producteurs de Calvados et autres sociétés

Les travaux pour d'autres sociétés présentent une diversité des sujets illustrés : des publicités pour des cartouches pour les armes pour la société Récalmore et Telum, des emballages pour des savons et shampoings pour la société Evin et des étiquettes et affiches pour l'Union des producteurs de Calvados au début des années 1950[487]. Les produits ne s'adressent pas seulement aux femmes comme pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi aux hommes.

Le travail pour l'Union des producteurs de Calvados est important par la quantité d'illustrations réalisées. Cet ensemble révèle les compétences créatives de l'illustratrice et sa capacité à répondre à un projet dans sa globalité. La forme et la taille des onze étiquettes sont toutes différentes, tout comme les couleurs et les motifs. Les propositions d'étiquettes pour les bouteilles sont réalisées à la gouache et à l'encre avec détails et minutie. Auffray imagine aussi des affiches plus grandes et elle crée des slogans pour les produits.

Les motifs font logiquement référence au terroir normand : un personnage en habit traditionnel, une pomme, un drakkar viking et un champ de pommiers en fleurs. Trois affiches de plus grandes dimensions (70 × 50 cm et 32 × 24,9 cm) sur le même thème sont déclinées[488].

Des objets publicitaires moins habituels sont conçus, comme les collerettes pour bouteille. La fonction de certains éléments est difficilement identifiable comme le serpent de *Ma pomme*.

À côté des dessins, Auffray travaille les slogans. Il semble qu'elle ait imaginé les textes elle-même. Elle joue sur la calligraphie et l'épaisseur des traits pour proposer une offre diversifiée.

Ce projet général est d'ampleur puisque l'illustratrice effectue en plus l'ensemble du décor d'un stand pour l'Union des producteurs de Calvados, dans le cadre de ce qui semble être une foire[489].

Des commandes de la société Jacques Grizeaud

C'est la société Jacques Grizeaud qui fait appel aux qualités de dessinatrice d'Auffray par courrier en 1953[490], après avoir remarqué un de ses dessins pour les Biscuits Gondolo dans l'album national des Créateurs publicitaires[491].

Les différents documents de cette période précisent les clients pour lesquels elle a travaillé. La teneur des courriers peut aller de la rémunération aux changements à effectuer. Par exemple pour l'illustration d'un protège-cahier pour la chicorée D.V.[492], les remarques sont très précises et concernent la place des slogans, la rectification des dessins : « modifier l'allure de la fillette […], la tête du

[487] Vol. 2, cat. rais. de la Fig. A. 84 à la Fig. A. 109.
[488] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 84 et Fig. A. 85.01 et Fig. A. 86.
[489] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 107 à Fig. A. 109.
[490] Ar. 63.
[491] Syndicat national des artistes et maîtres artisans, créateurs publicitaire, *Album national des créateurs publicitaires graphiques et plastiques / Fédération française de la publicité*, Paris, Fédération Française de publicité, 1945.
[492] Ar. 66 et protège cahier, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 119.

petit garçonnet qui est vraiment trop arrondie » et le choix des couleurs. La société D.V la félicite pour son slogan « Chicorée D.V. la clé de la santé ».

Toutes ces informations renseignent sur le rôle d'Auffray qui n'est pas simplement de dessiner, mais bien de concevoir l'ensemble du projet.

Les archives ne permettent pas de savoir avec précision pourquoi Auffray reprend ses activités d'illustratrice : est-ce financier ? Est-ce pour répondre à un besoin du territoire ou une opportunité ?

Auffray, dans certains cas, ne se limite pas à des illustrations. Dans les années 1940, elle va écrire quelques textes pour les enfants.

2. L'écriture de textes pour des ouvrages jeunesse

Quelques textes sont écrits par Auffray pour la jeunesse. La grande majorité est toutefois, à nouveau, restée au stade de brouillon[493].

a. Un premier texte illustré

Le premier texte connu d'Auffray est écrit et illustré en 1939. Il s'agit d'un texte d'une trentaine de pages titré *Coin pittoresque*[494].

Le texte raconte la joie d'être à Paris et d'y peindre. Dix dessins à l'encre de Chine illustrent ses pérégrinations dans différents quartiers de la ville. Les différents lieux évoquent une vision personnelle de Paris. Les descriptions des habitants rencontrés sont précises afin de bien rendre le caractère de chacun. Auffray ne s'intéresse pas aux grands monuments, mais à des lieux populaires.

La porte de Vanves est comparée à « de vastes steppes de l'URSS ». La description se termine par celle de deux enfants :

> « Ils sont en guenilles, mais de bonnes joues pleines et les jambes solides. Le plus petit l'œil vif s'approche le nez sur la toile, il rejete la tête en arrière, bombe le torse, et d'un ton hautement supérieur : " c'est badour et ça du style ! " »[495] *(sic)*

Cette description écrite et son illustration font écho aux images des titis parisiens, rappelant la figure du Gavroche de Victor Hugo.

Les dessins sont en pleine page, d'autres, plus petits, n'occupent qu'une partie de l'espace. Un est dessiné sur une double plage. Ces illustrations correspondent parfois à des phrases précises du texte, elles retranscrivent l'atmosphère parisienne évoquée[496]. Leur style est celui d'illustrations simple, rapidement dessinées.

La promenade écrite et dessinée dans la ville de Paris permet d'apprendre quelques éléments sur sa façon de peindre. La peintre

---

[493] Annexe 11, partie : textes pour enfants.
[494] Ar. 33. Le texte n'a pas de titre, *Coin pittoresque* est celui donné par Willeb sur la facture d'achat (Ar. 61).
[495] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 155 et Ar. 33.
[496] Dans le catalogue raisonné les lieux sont inscrits sous les illustrations correspondantes (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 155).

indique « prendre pinceaux et couleurs devant une forme, un canal, un visage au sentiment », et plus loin : « je m'installe sur la passerelle le vent souffle, une raffale a bien faillit tout emporter ; toile et chevalet » *(sic)*. Ces informations indiquent qu'en 1939, les œuvres sont peintes sur le motif.

Le texte évoque des peintures exécutées à la suite des croquis dessinés. Un unique rapprochement a pu être fait avec une des peintures à l'huile, titrée : *Péniches sur un canal*[497] de 1943 (Ill. 63).

La composition n'est pas complètement similaire au dessin[498], mais des éléments peuvent être identifiables comme la forme des arbres et quelques éléments de l'architecture avec les poutres adossées aux bâtiments visibles à droite du tableau. C'est un des très rares exemples de dessin qu'Auffray réalise ensuite en peinture à l'huile.



Illustration 63 : À gauche : Marie-Thérèse Auffray, illustration du texte *Coin pittoresque* et à droite photographie en noir et blanc de la toile *Péniches sur un canal,* 1943.
Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 155. 05 et Fig. P. 58. © droits réservés

Les illustrations datées de 1939 sont achetées par les éditions Willeb[499] en 1943, soit quatre années après leur création[500]. Elles ont été payées 2800 francs. Il semble que les dessins n'aient pas été par la suite édités. Le texte ne semble pas avoir été acquis.

b. Des textes en lien avec des produits publicitaires

Le corpus des écrits pour la jeunesse comporte cinq autres textes, leur rédaction est au stade du brouillon, car nous n'avons pas trouvé trace de leur publication, excepté pour le livre *Jean-Marie Corsaire*

[497] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 58.
[498] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 155. 05.
[499] Les Éditions Willeb sont spécialisées dans l'édition jeunesse et la publicité. La bibliothèque Forney et la BNF conservent une vingtaine de leurs publications. L'IMEC à Caen n'a pas trace de cette maison d'édition basée à Paris. D'après le fichier « éditeurs » du cercle de la librairie, il est indiqué une liquidation de l'entreprise en 1982. L'adresse de l'époque était 4, rue Guynemer à Garches. Nous avons contacté les Archives départementales des Hauts de Seine, ils ne détiennent aucune archive des Éditions Willeb.
[500] Ar. 61. Facturation adressée directement à Marie-Thérèse Auffray.

dont Auffray réalise à la fois le texte et les dessins[501]. Parfois, les ébauches font référence à des produits publicitaires qu'Auffray illustre[502]. Un seul texte, *Les Moutons enchantés*, a une écriture plus appliquée.

Comme pour l'ouvrage *Jean-Marie Corsaire,* ces écrits avaient pour fonction d'accompagner des objets publicitaires offerts pour l'achat de la marque, soit sous forme de petits livres, soit de revues. L'écriture des histoires pour la jeunesse est donc une commande des éditeurs, dictée par l'objet à vendre.

Il existe une réalisation, associant texte et dessins, qui est de qualité supérieure pour le magazine Pamcoq.

c. Une réalisation particulière pour le journal Pamcoq

À la demande de la société Grizeaud[503] en 1954, une proposition pour *Le Journal du club Pamcoq* est faite à Auffray, pour la rubrique « Les vies illustres »[504]. C'est l'écriture de la vie du peintre Vlaminck qui est proposée. Ce choix souligne son amitié avec le peintre même si le premier numéro concerne un autre sujet[505]. Comme pour la majorité des textes sur les arts appliqués, il n'y a pas, dans les archives, de traces de cette publication.

À ce sujet, Auffray écrit à Maurice de Vlaminck, le 12 décembre 1954, pour lui demander son autorisation pour une parution[506]. Le courrier explique le but de ce travail. « […] voici un article pour un journal d'enfants […] j'ai écrit ça pour le cœur des petits écoliers ». Auffray s'enquiert de son autorisation : « Naturellement je ne veux pas faire paraître un article qui vous concerne sans vous le montrer et si vous trouvez ça mauvais je pourrais m'attaquer à Christophe Colomb qui ne sera pas là pour me le reprocher »[507]. On retrouve toujours ce trait d'humour fréquent dans les courriers d'Auffray à Vlaminck.

Cette lettre permet d'en apprendre plus sur le contenu du journal : « dans mon journal il y a des histoires policières, d'aventures de martiens (naturellement) de l'information et une page pouvant les orienter vers une vocation à l'aide du "merveilleux", alors j'ai choisi votre réussite […] ». Le texte est très élogieux, faisant de Vlaminck une

---

[501] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 141.

[502] *Les Moutons enchantés* renvoie au produit *Les Laines enchantées*. *Une Grande dame* évoque la revue *Cocliquo* directement dans le texte, comme dans *La Route des épices* où le nom de famille du personnage est Clico, Jo Clico, une référence à Coclico (l'orthographe varie selon les textes). Une marque dont une illustration figure au catalogue raisonné (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 122). Le personnage Jo Clico est aussi le héros du brouillon *La Grande pêche*. Dans *Les Contes de Noël* plusieurs marques sont citées : « J'ai là de la toile emeri grip. Des attrapes mouches Miclox. Des balais Prior, de l'encaustique Codec ».

[503] Courrier cité précédemment.

[504] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32831607z

[505] Le texte de la rubrique mentionne une première revue écrite par Auffray et dont le sujet est *La Fontaine aux innocents* de Pierre Lescot et Jean Goujon. Elle n'explique pas ce choix.

[506] Vol. 2. cat. rais. Fig. A. 159. La proposition pour le journal doit comprendre : deux pages de texte sur l'histoire du peintre et une illustration composée de plusieurs saynètes qui retrace la vie de l'artiste.

[507] *Ibidem.*

figure parfaite, presque une icône pour la peintre quand elle écrit : « le plus grand maître français ». L'absence de recul de la peintre se retrouve.

Une planche de dessins à l'encre et à la gouache bleu ciel et rouge, sur calque, reprend le texte[508]. Chaque vignette illustre une des grandes étapes de la vie du peintre décrite dans le texte. La composition de l'ensemble de la planche laisse penser, par le vide au centre, qu'une photographie ou une autre image (une peinture de Vlaminck ?) doit s'intégrer à cet endroit. La précision du texte et des dessins confirment qu'Auffray connait très bien la vie de Vlaminck et qu'elle lui voue une amitié forte[509]. Ce dessin aux illustrations minutieuses n'est pas exempt d'humour. Elle est très bienveillante et peu caricaturale, mais il est vrai que le texte est informatif et s'adresse avant tout à de jeunes lecteurs.

En parallèle des travaux d'illustration pour les enfants ou la publicité, Marie-Thérèse Auffray va se voir confier, par les éditions Willeb, deux commandes de l'État.

3. *Les affiches historiques*

Auffray réalise deux affiches historiques pour les éditions Willeb, en lien direct avec la Seconde Guerre mondiale. Elles sont imprimées autour de 1944-1945.

L'affiche est, durant cette période, un objet de propagande politique[510]. Elle joue, dans les années d'avant-guerre, de la guerre et de l'après-guerre, un rôle essentiel dans la manipulation et la mise en condition du public. Alain Weill, critique d'art et spécialiste de l'affiche, précise dans la préface de l'ouvrage *Affiches 1939-1945 : images d'une certaine France*, que l'affiche en France, de 1940 à 1944 est singulière, car « de grands noms disparaissent de la scène : Capiello meurt en 1942, Carlu est aux États-Unis, Cassandre a abandonné l'affiche, et Colin, Loupot et la plupart de leurs condisciples refusent de travailler pour l'occupant ou le gouvernement de Vichy »[511].

Ne jetez plus rien ! Récupérez

La première affiche, *Ne jetez plus rien ! Récupérez,* est commandée par le Service de la récupération et de l'utilisation des déchets et vieilles

---

[508] Vol. 2. cat. rais. Fig. A. 159.

[509] Auffray débute par sa naissance, poursuit par son arrière-grand-père dans la marine hollandaise, Vlaminck enfant joueur de violon, son père qui l'emmène voir la campagne : « les arbres, les rivières, les champs, l'herbe et les fleurs, il voyait passer les nuages, et les trains, il aimait sentir l'odeur des meules de paille…Et tout ça faisait pousser le génie ! », les premières peintures et les Fauves : « des jets de couleur violentes […] Les gens de l'époque ont dit : c'est de la peinture de fauves ! mais la cage était trop petite pour le grand Vlaminck », l'installation en Normandie avec son épouse, ses sujets de peinture, les expositions, les écrits. Elle conclut, en s'adressant aux enfants : « C'est un homme heureux […] Et lorsque vous serez un tout petit peu plus grand vous irez au musée du Louvre et au musée d'Art moderne pour admirer les peintures du plus grand maître français qui aime beaucoup tous les petits enfants et naturellement tous les petits amis Pamcoq ». Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 159.

[510] *Paris 1937-Paris 1957*, *op. cit.,* p. 697.

[511] Stéphane Marchetti, *Affiches 1939-1945 : images d'une certaine France*, Genève, Edita, 1982, p. 5.

matières[512]. Cette affiche date d'avant la libération de Paris (soit août 1944). Alain Weill divise en trois catégories les affiches de cette période. Celle d'Auffray entre dans la catégorie des « appels au civisme, dans le sens le plus général qui sous Pétain exhortent à l'économie, à l'hygiène »[513].

L'illustration, par ses couleurs et son motif, n'évoque que peu la guerre même si le message est lié aux problèmes économiques. L'affiche cherche à inciter la population à faire preuve d'imagination pour récupérer et transformer les objets. Au centre, une femme en blanc regarde attentivement, dans son face-à-main, les objets placés dans une caisse. Elle tient une pince. Auffray joue sur le contraste entre cette femme, d'un certain âge, très élégante dans sa robe du début du siècle, au col brodé et ses lorgnons à manche travaillés et les objets autour d'elle : une boite de sardines et des conserves ouvertes, une bouteille de verre brisée, des papiers de journaux. Les personnes plus aisées, représentées par cette femme, peuvent récupérer les choses pour les transformer. L'effort doit être fait par tous. Les couleurs très chatoyantes de l'affiche, avec le blanc immaculé de la robe de la femme au milieu de ces déchets, ne donnent pas un aspect négatif du message passé.

Cette affiche traite des difficultés matérielles dues à la pénurie généralisée ; préoccupation constante de la population. Les services de propagande pétainistes s'attachaient à inciter les Français à l'économie au quotidien.

> « Après l'instauration du rationnement pour les produits alimentaires dès octobre 1940, interdiction fût faite à la population, à partir de janvier 1941, de jeter ou détruire "les vieux papiers, vieux métaux, os, cuirs, etc.". Et en février 1942, le rationnement des vêtements et des tissus entrait en vigueur. »[514]

Auffray réalise donc, au début des années 1940, une affiche commandée par le gouvernement de Pétain, probablement à la demande des éditions Willeb alors qu'en même temps elle mène des actions de résistance à Paris et en Normandie. Cette affiche, commandée sous le gouvernement de l'Occupation, indique bien comment Auffray est dépendante d'un atelier et de ses commanditaires.

Cette affiche apparaît aujourd'hui dans d'autres circonstances, en l'occurrence dans des décors de films et scènes de reconstitution, puisqu'elle est affichée au mémorial de Caen dans un espace recréant une rue de ville durant la Seconde Guerre mondiale, mais également dans le film *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury lors d'une scène dans la Kommandantur[515].

---

[512] Entre autres à La Contemporaine de Nanterre sous la côte SNR AFF-3.
[513] Stéphane Marchetti, *Affiches 1939-1945*, *op. cit.*, p. 5.
[514] *L'Histoire à l'affiche. Les deux guerres mondiales*, catalogue d'exposition, Chambray-lès-Tours. Centre des archives contemporaines, 1991. Archives départementales d'Indre et Loire, 1991. Une reproduction de l'affiche page 19 du catalogue.
[515] *La Grande vadrouille*, Gérard Oury, 1966, affiche visible à partir de 1h 41min 14s du film. Le décorateur du film est Jean André (1916-1980). Le catalogue collectif en

Prisonniers, déportés

La seconde affiche : *Prisonniers, déportés. Profitant de vos convois pour rentrer en France, des agents de l'ennemi s'infiltrent parmi vous*[516], est dans un tout autre style Le sujet est aussi plus grave. Ce sont également les éditions Willeb qui l'impriment.

Cette affiche, déjà étudiée (*Supra*, p. 200-201), est diffusée au sortir de la guerre. Le message, plus grave que sur l'affiche précédente, insiste sur le « devoir » de délation des criminels de guerre, au nom d'une justice souveraine[517]. Cela reflète également les inquiétudes à la fin du conflit, la prudence et la discrétion « prônée après la Libération par le nouveau gouvernement provisoire de la République française, car la guerre n'était pas terminée sur tous les fronts »[518].

Ces deux affiches, mais principalement la seconde, permettent la transition entre les commandes publiques et l'expression de la guerre que l'artiste retranscrit à partir de 1944-1945 dans sa peinture et dans ses textes. Elles sont donc un premier pas dans l'art engagé que va peindre Auffray beaucoup plus personnellement. Dans sa peinture, elle peut s'exprimer plus librement. Il y a également une différence de temporalité. Les affiches sont réalisées durant le conflit alors que les peintures sont exécutées lorsque celui-ci est terminé.

Les réalisations avant et durant la Seconde Guerre mondiale correspondent à la vie de cette période : la publicité pendant la crise des années 1930 et le besoin de communiquer sur les produits puis la pénurie de matériels, les affiches politiques ou la place des enfants dans cette société avec le développement des ouvrages pour la jeunesse, qu'il s'agisse de livres d'histoire ou des objets d'activités manuelles. Tous ces travaux ont pour point commun une demande précise du commanditaire, qui limite probablement les choix d'Auffray, même si c'est à elle de retranscrire par une image, une idée. Ce travail dans les arts appliqués lui offre un salaire et peut être un moyen de se faire connaitre, car Auffray signe certaines de ses réalisations[519].

4. Le style Auffray dans le domaine des arts appliqués

Si Auffray a un style très identifiable en peinture, celui des arts appliqués est plus conventionnel.

a. Noir, blanc et couleur

Dans l'ensemble des travaux, même si l'illustratrice travaille beaucoup la couleur, elle le fait un peu moins dans ses illustrations. Ce

ligne des bibliothèques et archives du cinéma (ciné-ressources) n'apporte pas d'informations sur l'atelier de décoration de Jean André et ses sources.

[516] Entre autres à la BNF sous la côte FRBNF40393827 et au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation, musée d'histoire, Lyon. L'affiche dessinée par Marie-Thérèse Auffray fait partie du corpus proposé pour le concours.

[517] Dossier du Centre d'histoire de la résistance et de la déportation de Lyon pour le concours national de la Résistance et de la Déportation de 2013-2014.

[518] *L'Histoire à l'affiche. Les deux guerres mondiales*, *op. cit.,* p. 23.

[519] Par exemple : Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 66, Fig. A. 67, Fig. A. 69, Fig. A. 77.

trait à l'encre visible dans les dessins se retrouve dans une petite partie de sa production publicitaire et dans l'illustration d'ouvrages en noir et blanc.

Le catalogue raisonné présente une série de travaux publicitaires plus épurés en noir et blanc. Les produits vendus sont des produits médicaux. Ces dessins sont réalisés à l'encre noire.

Les travaux en noir et blanc (Ill. 64) ont parfois pour sujet des motifs animaliers[520]. Or dans son texte *La Bêtise en peinture*[521], Marie-Thérèse Auffray évoque le peintre animalier Gaston Chopard. Ce dernier, peu connu, réalise entre autres les illustrations pour l'ouvrage *Les Animaux sauvages*, publié aux éditions Willeb après son décès en 1945[522]. Les deux artistes se sont peut-être rencontrés dans le studio de la maison d'édition.

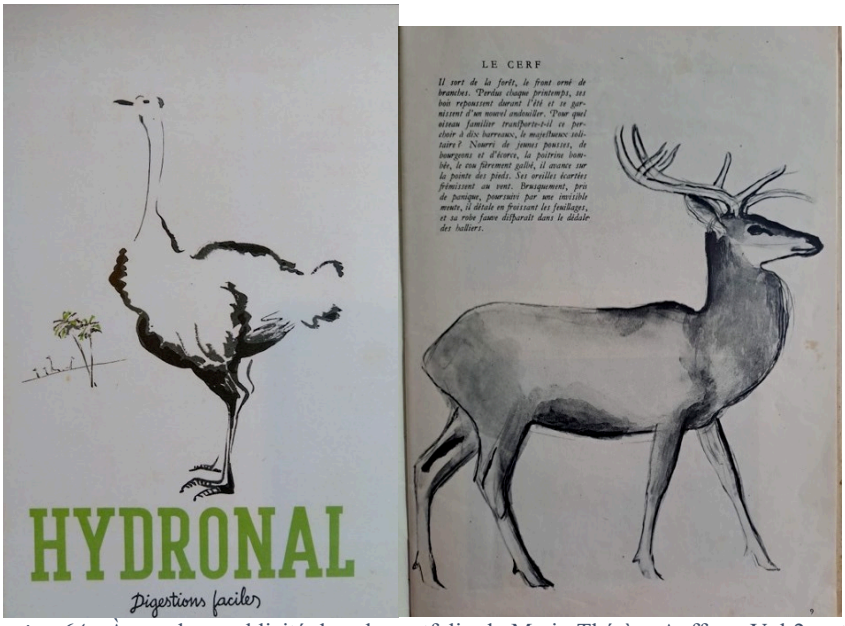


Illustration 64 : À gauche : publicité dans le portfolio de Marie-Thérèse Auffray, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 200. À droite, illustration de Gaston Chopard dans *Les animaux sauvages*, édition Willeb, Paris, 1945, page 9 © photographie personnelle.

En opposition à ces réalisations en noir et blanc se trouvent des productions très colorées, essentiellement pour des produits publicitaires comme les étiquettes des fils Welcomme déjà évoquées. Les ouvrages de littérature jeunesse présentent souvent une majorité d'illustrations en noir et blanc (un fait vraisemblablement lié au coût de l'impression). Pourtant l'ouvrage *Roselys* et *Contes de fées. Il était une fois*[523] se démarquent. Certaines pages sont colorées, mais intègrent surtout des éléments rehaussés d'effet doré ou argenté qui donnent un statut plus haut de gamme à ces deux ouvrages.

[520] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 200 et avec un doute sur leur auteur : Fig. A. 220.
[521] Ar. 10.
[522] Gaston Chopard, *Les Animaux sauvages*, Willeb, 1945.
[523] Onze illustrations en noir et blanc et quatre en couleur.

b. Liens avec les maîtres de l'affiche et de la publicité

Marie-Thérèse Auffray écrit un texte sur la publicité, elle y cite Paul Colin et Cassandre comme illustrateurs célèbres[524]. Elle travaille également pour des entreprises qui emploient des figures marquantes de la publicité comme Hervé Morvan et J. Stall pour les imprimeries Joseph-Charles dans les années 1920. Ces illustrateurs, connus d'Auffray, présentent des résonances plus ou moins importantes avec son travail.

- Paul Colin

Paul Colin réalise plusieurs de ses travaux pour les Imprimeries Joseph-Charles, tout comme Auffray. L'illustratrice y travaille entre 1941 et 1943. Plusieurs affiches de Paul Colin sont imprimées en 1938 dans cet atelier[525]. Les deux artistes s'y sont peut-être côtoyés.

De Paul Colin, c'est toute l'ambiance et l'esprit des Années folles qui font le lien avec la vie et l'œuvre de l'illustratrice[526]. L'identité artistique et personnelle de Paul Colin est marquée par l'entre-deux-guerres. Il dessine des affiches pour *La Revue nègre* qui va faire de Joséphine Baker une vedette internationale.

Du point de vue du style, les deux artistes représentent les femmes dans des robes longues, sans manches et aux décolletés profonds, l'un dans l'illustration (Colin), l'autre dans la peinture (Auffray). Ils partagent des thématiques communes dans leurs œuvres comme la représentation d'événements populaires tels que des bals, mais aussi des grandes causes partagées autour de la liberté (refus de travailler pour les nazis pour Paul Colin[527]) et la Seconde Guerre mondiale.

Sur d'autres affiches, Paul Colin adopte également un style graphique caricatural, en accentuant les yeux et les lèvres pour faire ressortir les traits caractéristiques des personnages[528]. Une approche qu'affectionne aussi l'illustratrice, notamment dans certains dessins caricaturaux[529].

- Cassandre

Adolphe Mouron, de son pseudonyme Cassandre, est le second artiste cité par Auffray. Elle le qualifie de « maître incontesté de l'affiche actuelle », pour reprendre les mots utilisés dans l'écrit sur la publicité[530]. Cassandre s'attache beaucoup à la lettre qui est pour lui le

---

[524] Ar. 5.

[525] Paul Colin, imprimerie Joseph-Charles : *Emprunt de la défense nationale. Souscrivez pour sauver la paix et vos libertés* (musée de la Libération de Paris. Numéro d'inventaire 2008.3), Cigarettes Balto (collections privées) et plusieurs autres circa 1930.

[526] Alain Weill, Paul Colin et Jack Rennert, *Paul Colin, affichiste*, Paris, Denoël, 1989, p. 7.

[527] *Ibidem*, p. 17.

[528] Alain Weill, Paul Colin et Jack Rennert, *Paul Colin, affichiste*, *op. cit.*, p. 13.

[529] Par exemple : Vol. 2, cat. rais. Fig. A.53 et Fig. A. 56 et dans l'illustration Fig. A. 153, Fig. A. 172.

[530] Ar. 5.

socle d'une affiche[531]. Il joue également avec les perspectives, les points de fuite, la plongée et la contre-plongée, les gros plans. Ces choix lui confèrent sa modernité face aux autres affichistes comme Cappiello qui règnent sur le monde de la réclame au début des années 1920[532]. Cassandre apporte une nouvelle technique avec l'aérographe. L'outil permet de créer des diffusions de couleur autour d'une figure ou d'un objet, des dégradés de couleur mouchetée. C'est cet ensemble de nouveautés imaginé par Cassandre dans ses affiches publicitaires qu'Auffray juge moderne et qu'elle cherche à reprendre dans son dessin. En 1932, il donne un cours libre sur la publicité graphique à l'École supérieure des arts décoratifs. Il crée aussi des décors pour le théâtre et l'opéra. Comme Cassandre, l'illustratrice fait partie de ces artistes qui vont travailler ou s'exprimer dans de nombreux domaines des arts appliqués.

Une unique illustration de Marie-Thérèse Auffray en noir et blanc peut se rapprocher des œuvres de Cassandre : *Le Secret de la maison vide*[533]. Cette illustration est unique dans la production de la dessinatrice, du fait de sa nature particulièrement stylisée, composée de lignes de fuite, de parallèles accentuées par des jeux de noir et blanc. Le format particulier en longueur accentue cette singularité puisqu'il diffère de l'ensemble de la production. Ce style ne se retrouve dans aucun autre dessin d'illustration du catalogue raisonné.

Auffray cherche aussi à reproduire la technique de l'aérographe avec cette couleur diffuse, comme pour la publicité *Chaud et froid*[534] où des marques de légères projections noires sortent du cadre central. Auffray parait tester cette technique qui reste une timide expérimentation.

5. L'illustration : une démarche de création

Le travail d'Auffray dans l'illustration permet de comprendre sa démarche de création notamment au travers de ses sources iconographiques et des images qu'elle travaille pour construire ses propres motifs.

En 2022, la première étude spécifique autour des femmes dans le domaine de l'illustration est réalisée par Romane Grouille[535]. En comparant son travail sur les illustratrices de livres pour enfants qu'elle étudie, et au regard des egodocuments d'Auffray sur cette thématique, nous pouvons voir comment l'illustratrice complète et contredit parfois cette première étude chiffrée. Pour sa recherche, Romane Grouille constate, comme nous, le manque d'archives, voire leur absence. Les illustratrices françaises ne sont pas bien connues, bien que leurs livres

[531] Alain Weill et A. M. Cassandre, *Cassandre*, Vanves, Hazan, 2018, p. 8.
[532] Alain Weill, *Les Maîtres de l'affiche. Cassandre*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1995, p. 3.
[533] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 199.
[534] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 129.
[535] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.*

soient conservés dans les bibliothèques [536]. C'est le cas des ouvrages d'Auffray[537].

Romane Grouille a analysé les différents genres littéraires illustrés par les femmes[538]. En premier lieu viennent les ouvrages avec des personnages féminins. Ce n'est pas le cas pour Auffray. Si nous nous attachons aux illustrations pour les œuvres enfantines (livres, albums à colorier…), seuls ses deux premiers ouvrages, *Les Souliers de Rosette* et *Roselys*[539], comportent des personnages féminins comme figure principale.

Les albums d'activité sont plus genrés, mais c'est le propre de ce type d'objets surtout dans les années 1940-1950. Le catalogue raisonné recense notamment des ouvrages à construire de la collection « les belles poupées françaises »[540], avec des poupées à habiller, mais aussi en opposition du genre des châteaux forts[541]. Auffray se démarque légèrement ici des autres illustratrices en n'étant pas cloisonnée dans un genre.

Toutefois, Romane Grouille précise que les femmes illustrent des contes de fées ou des récits merveilleux[542]. Auffray se retrouve pleinement dans ces genres littéraires. Ce choix est rare puisque l'autrice précise : « ces types d'ouvrages restent fortement minoritaires »[543]. À l'inverse, les personnages des contes traditionnels ou ceux des scènes historiques et régionales sont présents dans plusieurs réalisations d'Auffray. Elle donne une place aux Vikings, aux chevaliers – personnages peu féminins dans l'imaginaire commun. Elle se démarque ici de ses consœurs.

a. L'imaginaire du conte

Les personnages des contes sont fréquents dans les dessins de Marie-Thérèse Auffray pour l'illustration et la publicité, tels Blanche-Neige et le personnage de l'ogre, principalement pour le produit des biscuits Gondolo qui s'adresse avant tout aux enfants. Ce type de récit permet une évasion sans pour autant bouleverser l'ordre établi du foyer, « évitant une division entre réel et surnaturel »[544]. Le personnage de Blanche-Neige vit dans la forêt entourée des nains, mais elle leur fait la cuisine et elle entretient la maison.

---

[536] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.,* p. 5.
[537] Ouvrages conservés à la BNF, par exemple : *Les Souliers de la Rosette,* (16-Y2-1096) ; *Roselys* BNF (4-Y2-3788) et voir Vol. 2, cat. rais.
[538] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op.cit.* L'autrice elle-même modère son propos et propose une étude autour d'un corpus plus important. Une partie de son analyse correspond aux genres illustrés par Auffray, c'est pour cela que nous la reprenons. L'étude permet aussi de recontextualiser par rapport à d'autres femmes illustratrices.
[539] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 139 et Fig. A. 140.
[540] Vol. 2, cat. rais. Fig. A 162 et Fig. A.163.
[541] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 165.
[542] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.,* p. 24-25.
[543] *Ibidem*, p. 24-25.
[544] *Ibid.,* p. 24-25.

L'illustration de la couverture *Contes de fées*. *Il était une fois*[545] pour les éditions Willeb représente une jeune femme entourée par des animaux dans une clairière où fume la cheminée d'une chaumière à l'arrière-plan. La page est traversée par un cours d'eau argenté. Ce motif identifiable est utilisé par les éditions Willeb pour cet ouvrage, mais également pour la réalisation de plusieurs protège-cahiers pour les biscuits Gondolo, imprimés par les ateliers Lacroix et Lebeau[546]. Il est difficile de savoir si l'entreprise publicitaire demande à la dessinatrice d'illustrer ces documents ou si la société utilise ce motif en le copiant. Cette réutilisation du motif présente quelques variantes entre l'ouvrage jeunesse initial et les protège-cahiers qui ne sont ni signés ni datés : le premier protège-cahier est en partie une copie de la couverture de l'ouvrage *Contes de fées. Il était une fois*, puisque se retrouvent le personnage féminin, les animaux, le cours d'eau et la chaumière. Seuls les personnages des nains traversant le pont sont absents. Pour le second protège-cahier, les silhouettes des animaux, des champignons et des arbres de la forêt reprennent les motifs de la couverture du livre, mais n'en sont pas une copie conforme. Ces protège-cahiers ne sont pas signés et aucune archive n'évoque ces réalisations. Le style Auffray est-il copié sans son autorisation ou celle de son éditeur ? Il est plus probable que l'entreprise Gondolo, qui est la propriétaire des dessins, les réutilise.

Parmi les sources iconographiques récurrentes chez Auffray, la période du Moyen Âge est très présente.

b. Les inspirations médiévales

Au travers des illustrations, que ce soit en publicité ou pour différents ouvrages jeunesse, le Moyen Âge est une période d'inspiration importante. Après la Seconde Guerre mondiale, le Moyen Âge retrouve un intérêt auprès des peintres figuratifs. Si les *Jeunes peintres de tradition française* s'intéressent particulièrement à l'art monumental et mural de cette période, d'autres arts comme la miniature dans les manuscrits enluminés trouvent un attrait[547]. Si le médiévisme ne se ressent pas dans la peinture d'Auffray, elle y fait référence dans l'illustration.

Auffray illustre par deux fois des fabliaux[548], elle dessine un livre dépliant sur le thème des chevaliers[549] et un livre d'activités manuelles à construire autour d'un château féodal[550]. La figure du chevalier est un

[545] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 157.
[546] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 118. 1 et Fig. A. 118. 2.
[547] Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art : Paris, 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, *op. cit*., p. 180.
[548] Vol. 2, cat. rais. Tome 1 Fig., *Récit du curé qui mangea des mûres*, Paris, Éditions Willeb, 1945 *; Récit de la vieille qui graissa la patte au chevalier*, Paris, Éditions Willeb, 1945 et *Fabliaux du Moyen Âge*, Paris, Éditions Willeb, 1946.
[549] *Le tournoi au XV^e siècle*, collection scène d'histoire, Paris, Éditions Willeb, 1943. Vol. 2, cat. rais. Tome 1 Fig. A. 144.
[550] *Le Château féodal*, Paris, Éditions Willeb, 1945. Vol. 2, cat. rais. Tome 1 Fig. A.165.

des personnages du livre jeunesse *Roselys*[551] pour lequel Auffray s'inspire d'enluminures médiévales dans ses illustrations en couleur de l'ouvrage.

- *Roselys* : l'enluminure médiévale pour référence

Le texte place l'histoire de *Roselys* au Moyen Âge. Pour être au plus proche du texte, Auffray s'inspire des livres enluminés de cette période pour une partie de ses illustrations.

Les quatre dessins en couleurs sont rehaussés de teintes métallisées dorées qui apparaissent sous la forme de petites étoiles ou dans les plissés du vêtement, mais aussi dans les majuscules des mots des débuts de chapitre. Ce choix d'intégrer des éléments dorés fait référence aux enluminures du Moyen Âge et confère ainsi à l'ouvrage pour enfant une volonté d'en faire un objet précieux, aussi rare qu'un livre enluminé.

La référence au Moyen Âge est accentuée avec la couverture dont le dessin central fait référence aux enluminures des *Très Riches Heures du duc de Berry*[552] et au *Livre de chasse* de Gaston Phébus[553] (Ill. 66).



Illustration 65 : Les Très Riches Heures du duc de Berry, folio 8 verso et détail du folio 10 verso, XV^e^ siècle, musée Condé. Château de Chantilly © RMN-GP

[551] Maud Letard, illustrations de M.-T. Auffray*, Roselys*, Paris, Éditions Willeb, 1944. Vol. 2, cat. rais., Fig. A. 140.

[552] *Très riches heures du Duc de Berry*, 1411-1489, musée Condé, château de Chantilly.

[553] *Livre de chasse* de Gaston Phébus, XV siècle, BNF, département des manuscrits français, n° 616.



Illustration 66 : En haut détail du *Livre de chasse* de Gaston Phébus, XV^e^ siècle, BNF, département des manuscrits français, n° 616, folio 56v et folio 77. © Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. En bas, détail de la couverture de *Roselys* illustré par Marie-Thérèse Auffray. Vol 2, cat. rais. Fig. A. 140.

L'organisation est similaire avec le château au second plan dont l'architecture est proche (Ill. 65 et 66). Auffray emprunte aussi des figures de la noblesse avec le couple à cheval qui porte un harnachement particulier. Le destrier se retrouve aussi dans le *Livre de chasse* ainsi que le chien et la façon de représenter la forêt. Néanmoins, Auffray veille à garder quelques différences pour créer une composition différente et éviter toute copie exacte qui passerait pour un plagiat ou un manque d'imagination.

Les quatre images en couleur dans l'ouvrage *Roselys* sont dessinées dans des formats rectangulaires au centre de la page, ce qui évoque les miniatures historiées des manuscrits médiévaux. Auffray présente avec ces comparaisons des connaissances précises. Elle s'est documentée pour pouvoir illustrer le texte dans le thème médiéval.

- La figure de la fée

Une seconde figure féminine issue de l'imaginaire du Moyen Âge est présente dans plusieurs de ces illustrations : celle de la fée. Cette figure féérique est dessinée sur le buvard *Babissec*, sur l'affiche pour

Les Laines enchantées de Welcomme Moro, dans le livre de jeunesse *Roselys*[554] (Ill. 67).

La figure de la fée au Moyen Âge est associée à un être fantastique à qui l'on attribue un pouvoir surnaturel[555]. Les fées interviennent dans la vie des humains par leur pouvoir magique. Cette figure émerge dans l'ouest de la France, notamment en Bretagne et en Normandie, régions déjà évoquées. Il existe plusieurs types de fées, les fées bienveillantes et les fées vindicatives[556]. La dessinatrice ne fait référence qu'à l'image positive de la fée, aussi nommée la fée marraine. Cette dernière est celle qui décide du destin, et réalise les prédictions. Elle offre un don merveilleux[557]. Dans l'ouvrage *Roselys*[558], l'autrice Maud Létard identifie la fée comme étant Mélusine dans son texte.

Les figures des fées sont représentées comme des créatures longilignes, à la taille marquée, et vêtues de robes très longues et légères. Elles sont représentées sans pied, parfois lévitant dans les airs. Elles font ainsi écho au pouvoir surnaturel qu'elles possèdent. Toutes ne portent pas un chapeau pointu, mais au travers de divers éléments se dessine leur figure. La baguette est tantôt clairement sous la forme commune d'une baguette magique, comme sur le buvard *Babissec* avec une « étoile incandescente » au bout de cette dernière, tantôt esquissée seulement. C'est pour cela que la femme sur l'affiche *Ne jetez plus rien ! Récupérez* peut se rapprocher d'une fée par le vêtement et par une longue pince qu'elle tient qui évoque cette baguette.





[554] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 120, Fig. A.70, Fig. A.140.
[555] Laurence Harf-Lancner, *Les Fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », nº 8, 1984.
[556] *Ibidem,* p.27.
[557] *Ibid.*, p.27.
[558] Maud Letard, *Roselys,* illustrations de M.-T. Auffray, Paris, Willeb, 1944. Vol. 2. Cat. rais. Fig. A. 140.



*Illustration 67 : Ma*rie-Thérèse Auffray, page précédente : illustrations pour les marques *Babissec* et *Welcomme Moro,* Vol 2, cat. rais. A. 120 et A. 70. En bas, illustration *Récupérez*, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 66.

Sur l'affiche *Les Laines enchantées* de *Welcomme Moro*, c'est une sorte de rouet en forme de baguette qui évoque l'objet magique. L'inspiration de l'utilisation de la figure de la fée vient peut-être de l'adjectif « enchantées » pour ce dernier exemple. Avec ces choix, Auffray reprend donc tous les codes de ce qui caractérise une fée dans l'imaginaire commun.

En 1937, Raoul Dufy présente à l'exposition universelle de Paris sa grande fresque où « Il se plie au programme du commanditaire, la Compagnie parisienne de distribution d'électricité, pour raconter La Fée Électricité »[559]. Le mot fée est choisi, car il est lié à la modernité, à l'amélioration des conditions de vie des populations même si l'expression même est antérieure au monumental tableau. Le motif que nous pouvons confondre avec une fée est en réalité Iris, messagère des Dieux qui vole vers l'avenir. Ce sont probablement ces liens de modernité, d'avenir et d'amélioration du quotidien qui intéressent Marie-Thérèse Auffray quand elle utilise cette figure féminine pour ses illustrations. La fée / la femme moderne transforme les choses de façon moderne.

Le symbole de la fée que la dessinatrice reprend, notamment dans la publicité, véhicule l'idée que le produit va transformer le quotidien de celui qui l'achète. C'est également une figure féminine associée à la beauté, une figure douce et protectrice. Le choix du personnage dans les réalisations publicitaires et d'illustration jeunesse engendre une image positive, bienveillante, moderne, transformatrice, ce que recherchent les publicitaires et donc Marie-Thérèse Auffray. La fée est aussi associée à un secteur géographique cher à l'artiste : la Bretagne.

L'inspiration d'Auffray est donc précise. Les réalisations révèlent une connaissance de l'univers du Moyen Âge, à la fois avec la fée, qui appartient davantage à l'imaginaire du grand public, mais aussi plus

[559] Musée d'Art moderne de la ville de Paris, « La Fée Électricité », [En ligne] : https://www.mam.paris.fr/fr/oeuvre/la-f%C3%A9e-electricite

pointue avec les livres enluminés et les *Très Riches Heures du duc de Berry*.

c. Les représentations historiques, régionales ou « touristiques »

Une grande partie des réalisations ont donc un lien avec des figures historiques fortes, un passé de la France. Beaucoup de ces illustrations sont effectuées pendant la Seconde Guerre mondiale, dès les années 1940. Ces choix sont probablement en lien avec une volonté de rappeler la grandeur de la France par ces personnages historiques. Ces réalisations révèlent que le patriotisme est présent à travers les arts appliqués et que ce sont des sujets dont Auffray s'empare par choix personnel ou à la demande des studios.

Contrairement à l'idée selon laquelle les femmes illustrent des thèmes de l'intérieur et de la vie domestique, « on note beaucoup de livres avec pour sujet l'extérieur, notamment à travers la question du voyage et de l'ailleurs »[560].

Les représentations de personnages, architectures ou scènes historiques sont des motifs récurrents autant dans les illustrations pour les enfants que dans la publicité. Des chevaliers, des Vikings ou des gladiateurs sont des personnages mis en scène, par choix ou par commande.

Les travaux des étiquettes des fils *Welcomme Moro*[561] montrent des personnages d'époques et de régions différentes, voire d'autres pays. Les livres d'activités manuelles, constitués de figures de poupées à habiller en papier découpé, sont sur le thème patriotique de l'Alsace et de la Lorraine[562], deux régions au statut symbolique surtout lors de la Première et Seconde Guerre mondiale.

Auffray se démarque avec un genre peu présent chez les illustratrices que sont les textes classiques et les fables[563]. Elle dessine des images pour *La Vie de Jean de La Fontaine* et par deux fois *des fabliaux*[564]. Elle se différencie à nouveau ici des autres illustratrices.

Outre des thèmes, la dessinatrice reprend un motif célèbre de l'univers publicitaire.

d. L'appropriation d'un motif publicitaire

Sur la couverture du protège-cahier pour la chicorée D.V., est représenté le motif d'un jeune garçon qui inscrit le slogan de la marque au tableau. Ce motif, l'enfant de dos et au tableau, est créé à l'origine par Firmin Bouisset à la fin du XIX^{e} siècle. Son travail d'affichiste avec la figure de « la petite Menier » pour le chocolat Menier a fait sa

[560] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.,* p. 25.
[561] Vol. 2, cat. rais., de Fig. A. 204 à Fig. A. 213.
[562] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 162 et Fig. A. 163.
[563] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op.cit.* p. 26.
[564] Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 147 et Fig. A. 145 et A. 146.

célébrité[565]. Sur cette affiche, une petite fille, cheveux noués en tresses, écrit sur un mur. La fillette est « dans l'histoire de la publicité, la première à réussir ainsi, par sa seule image, à incarner une marque »[566].

Firmin Bouisset est le premier à représenter l'enfant dans la publicité, un précédent que l'on qualifie d'enfant prescripteur[567]. Cet enfant est complètement repris par Auffray dans plusieurs réalisations. Dans les illustrations du catalogue raisonné, la figure de l'enfant est utilisée pour des produits alimentaires comme la chicorée (marque D.V.), les biscuits (marque Gondolo) et sur un projet d'affiche pour une maison d'enfants à Samoëns[568].



Illustration 68 : En haut : Firmin Bouisset, affiche pour le chocolat Menier, 893, Paris, BNF, © Bibliothèque nationale de France. En bas : Marie-Thérèse Auffray, détail du protège-cahier illustré pour la chicorée D.V. en 1954, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 119.

Les éléments récurrents entre le motif initial et celui repris par Auffray sur le protège-cahier pour la chicorée D.V. sont la main gauche de la petite fille posée à plat sur le mur et la main droite plus haute qui inscrit le texte (Ill. 68). La position du corps légèrement inclinée sur la gauche est similaire. Il existe également quelques différences comme le personnage qui a les cheveux courts et porte un short. Le second personnage, une fillette, porte des tresses comme chez Firmin Bouisset. Les personnages ne sont pas vêtus de la même manière. Cette reprise d'un motif connu et populaire de la publicité témoigne de la connaissance d'Auffray du domaine de la publicité. Toutefois, elle opère quelques modifications pour éviter une copie parfaite et commercialement préjudiciable.

Le travail dans la publicité et l'illustration est riche de plusieurs influences. Auffray puise des idées dans les motifs connus du genre

[565] Annie-Claude Elkaim, *La Pub, un jeu d'enfant, Firmin Bouisset, Pionnier de la publicité moderne*, Toulouse, Éditions Privat, 2014, p. 50.
[566] *Ibidem*, p. 52.
[567] *Ibid.*, p. 60.
[568] Vol. 2, cat. rais. Fig A. 119, Fig A. 118. 1 et Fig. A. 118.2, Fig. A. 128.

publicitaire, des œuvres d'art, mais aussi dans la société avec des figures marquantes des contes et des légendes.

Les illustrations dans les arts appliqués d'Auffray ont pour beaucoup des sujets féminins. Son statut de femme n'y est peut-être pas pour rien.

C. Une femme illustratrice : sensibilité féminine ou cantonnement à des thèmes féminins ?

Marie-Thérèse Auffray illustre des ouvrages à destination des plus jeunes, qualifiés plutôt de livres pour enfants, au détriment du terme de littérature de jeunesse[569], la différence se situant au niveau de la qualité des textes (plus riche pour la littérature de jeunesse). L'enfant et l'enfance sont à la fois des sujets et la cible visée (via leur mère parfois) par les publicitaires.

Auffray fait partie de ce que Romane Grouille nomme : « la première génération d'illustratrices »[570], celles qui travaillent dans ce domaine entre 1919-1958. Cette dénomination est liée à l'augmentation du nombre d'illustratrices entre 1919 et 1958. Non pas qu'il n'y ait pas eu d'illustratrices jeunesse avant, mais c'est à ce moment-là qu'elles sont les plus nombreuses.

Avant 1914, le domaine est essentiellement masculin. Entre 1931 et 1945, le secteur connait une période de renouveau qui voit l'explosion de publications pour la jeunesse, ce qui oblige à une augmentation du nombre d'illustrateurs et illustratrices[571]. C'est en 1933 qu'Auffray débute l'illustration, mais l'illustration de ses premiers livres pour enfants date de 1941.

1. Les femmes illustratrices de livres

C'est exclusivement pour les éditions Willeb que sont réalisées des illustrations pour enfants.

Durant l'entre-deux-guerres, les femmes illustratrices participent au développement du livre illustré moderne. Comme le précise la professeure Camille Barjou en évoquant l'illustration :

> « Ses qualités visuelles, sa fréquence dans le livre, sa technique ou la notoriété de son créateur constituent autant de critères de valeur d'un ouvrage. […] Beaucoup d'artistes se spécialisent dans l'illustration de livres et s'y consacrent entièrement tandis que d'autres en font une activité secondaire. »[572]

C'est le cas de Marie-Thérèse Auffray qui prépare, en parallèle, dans les années 1944-1945, sa première exposition monographique

[569] Olivier Piffault, *Babar, Harry Potter & Cie*, *op. cit.,* p. 18.
[570] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.,* p. 14.
[571] *Ibidem*, p. 22.
[572] Camille Barjou, « Des femmes illustratrices dans l'entre-deux guerres : Marie Laurencin, Mariette Lydis et Hermine David », *De trait et d'esprit*, acte de colloque, Haute école des arts du Rhin École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 13 et 14 janvier 2011. [En ligne], n.p. https://hal.science/hal-01403324/document

dans la Galerie Lucy Krohg à Paris. Comme les trois artistes présentées dans l'article, nous retrouvons Hermine David, mais aussi Marie Laurencin et Mariette Lydis. Auffray fait partie de ces figures dites :

> « modernes, indépendantes, séparées ou divorcées, libres de leur choix, aucune des trois n'aura d'enfant […] Dans l'histoire de l'illustration en France, les dessinatrices ne sont pas bien connues. Les pionnières dans ce domaine commencent pourtant à s'y aventurer dès le début du vingtième siècle et participent au livre moderne illustré. »[573]

Les femmes des années 1930 qui ont suivi un enseignement artistique ont utilisé leurs compétences soit pour devenir professeurs de dessin, soit pour trouver un emploi, soit comme dessinatrice ou comme conceptrice d'affiches, soit comme photographe ou illustratrice pour l'Édition et la Presse[574]. Leur émancipation vient de la possibilité qu'elles ont de travailler, même si la norme est plutôt que les femmes quittent leur emploi une fois mariées. Ce travail dans l'illustration va surtout permettre à Auffray d'avoir une source de revenus, d'abord dans sa jeune vie d'adulte, puis dans les années 1950, quand probablement la vie de peintre ne permet pas d'engranger des revenus suffisants. Le travail dans l'illustration permet d'obtenir un salaire nécessaire à la dessinatrice qui finance seule son logement et sa vie parisienne.

Les femmes sont donc créatrices et salariées comme l'indique le statut de la dessinatrice. Les employeurs ont peut-être choisi une femme, car cette dernière, par son genre, sait pour eux répondre au mieux aux besoins des femmes, qui sont des cibles privilégiées pour certains produits.

Sur le statut d'illustratrice, il y a une différence majeure entre Auffray et les quatre dessinatrices étudiées plus précisément par Romane Grouille[575]. Elle précise que les illustratrices viennent toutes d'un milieu social privilégié économiquement, culturellement et socialement parlant. Il est question d'environnement bourgeois, ce qui est l'inverse du milieu d'Auffray. Toutefois, il est important de noter qu'Auffray naît entre 10 et 15 ans après ces femmes. Même si elles travaillent dans l'illustration au même moment, elles n'ont pas le même âge. En 1933, quand Auffray débute, elle a 21 ans alors que les quatre illustratrices ont entre 34 et 55 ans. La formation a peut-être changé ? Ce travail s'est peut-être ouvert à d'autres profils de femme ?

2. La consommatrice cible : la femme au foyer

L'analyse du catalogue raisonné fait ressortir que dans les dessins publicitaires d'avant et pendant la guerre, les produits publicitaires s'adressent aux ménagères. Ils sont liés au linge (lessive, teinture), à la couture ou au tricot (laines, fils), aux produits alimentaires (biscuits, chicorée) ou aux enfants (langes, maison de vacances).

---

[573] Camille Barjou, « Des femmes illustratrices dans l'entre-deux guerres : Marie Laurencin, Mariette Lydis et Hermine David », *op. cit.,* n. p.

[574] Lucinda Gosling, Hilary Robinson et Amy Tobin, *L'Art du féminisme : les images qui ont façonné le combat pour l'égalité, 1857-2017*, Paris, Hugo, 2019, p. 76.

[575] Jacqueline Duché (1892-1973), Marie-Noëlle Franc-Nohain (1878-1942) ; Nathalie Parrain (1897-1958) et Maggie Salcedo (1890-1959).

L'utilisation de la figure féminine est aussi plus présente que la figure masculine comme pour l'affiche du Service de la récupération et de l'utilisation des déchets et vieilles matières : *Récupérez !* Ce choix est logique puisqu'il s'agit de s'adresser à la personne qui gère le foyer. À cette époque, ce sont les femmes qui ont toujours (ou pas du tout si elles ont du personnel) la charge des tâches ménagères.

C'est seulement dans les années 1950 que les illustrations de la dessinatrice sont au service d'une autre cible publicitaire. Elle est plus masculine avec des alcools typiquement normands ou des cartouches pour fusils. Auffray réalise aussi plusieurs publicités pour des médicaments dont cette fois la cible est mixte.

À partir des années 1950 et avec la reprise pour Auffray des travaux dans la publicité, la tutelle d'une société n'est plus. La dessinatrice travaille à son propre compte. Elle passe plus de temps en Normandie, ce qui explique les publicités pour l'Union des producteurs de Calvados ou des sociétés locales (Laboratoire Évin).

Il y a donc une corrélation et un renversement entre les travaux en atelier liés aux femmes, comme acheteuses visées, et les travaux qu'Auffray réalise à son compte, beaucoup moins genrés et liés aussi à des produits et lieux plus ruraux.

Les illustrations pour les enfants sont un type d'écrits à analyser plus précisément autour de la question du genre.

L'illustration jeunesse : parler aux enfants par les mères

À partir de 1919, les femmes entrent massivement dans l'illustration jeunesse : « toutefois le taux de féminisation reste loin d'une domination féminine ou même d'une égalité. Cette féminisation s'exprime de façon plus prégnante dans les albums illustrés destinés aux jeunes enfants »[576].

Cela amène à se questionner sur le choix pour un studio d'avoir une femme artiste dans son atelier. Parmi les ouvrages les plus fréquemment illustrés par des femmes, « un grand nombre a pour protagoniste un personnage féminin dont le nom apparaît dans l'intitulé même de l'ouvrage »[577]. Cela vient probablement de l'idée que les femmes sont plus à même d'illustrer les personnages féminins, de comprendre la cible des publicitaires. Michelle Perrot, dans *Les Femmes ou le silence de l'histoire,* précise que les salariées, et leurs fonctions, sont souvent placées dans des activités dans le prolongement des rôles « naturels », maternels et ménagers qui mettent en œuvre des qualités « innées », physiques et morales[578]. Auffray se voit octroyer des tâches sur le thème de l'enfance et de la maison, car elle est une femme.

[576] Romane Grouille, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958), op. cit.,* p. 31.
[577] *Ibidem*, p. 25.
[578] Michelle Perrot, *Les Femmes, ou Les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, réédition 2020, p. 297.

3. Le travail en atelier et la question du pseudonyme

Dans les archives sont conservés deux classeurs marron qui ressemblent à des portfolios de présentation de travaux publicitaires ou d'illustrations. Ce qui est surprenant, c'est que l'un des classeurs comprend des illustrations signées Jean Hée[579].

Il n'existe pas de littérature scientifique sur cet illustrateur, même si sa présence est avérée dans les fonds d'affiches publicitaires de la bibliothèque Forney[580], de la bibliothèque des Heures Joyeuses Patrimoine[581], de la bibliothèque historique de la ville de Paris[582] ainsi qu'à la BNF[583]. Jean Hée est également référencé à l'IMEC pour des illustrations d'*Alice au pays des merveilles*[584]. Ces documents ne sont pas datés et certains livres sont des rééditions.

L'affiche conservée à la bibliothèque Forney a été imprimée par les imprimeries Joseph-Charles pour qui Auffray a travaillé pendant la Seconde Guerre mondiale.

Les travaux du portfolio ne sont pas datés, plusieurs hypothèses sont possibles sur la présence des réalisations signées Jean Hée : il peut s'agir d'une collaboration commune, ou ils peuvent être réalisés par Auffray et Jean Hée y a apposé sa signature (ce qui explique la présence dans le portfolio de travaux du même style sans signature)[585].

Une attribution exacte de ces travaux est donc impossible. Mais dans l'un comme dans l'autre des cas, les similitudes sont flagrantes.

Un second nom apparaît dans les signatures, sur un seul dessin : « Applethree ». Ce nom n'apparaît dans aucune base des bibliothèques spécialisées[586]. Le nom Applethree, traduire « pomme trois », au sens obscur[587]. La question de l'utilisation d'un pseudonyme se pose ici.

L'illustratrice est contrainte par certains contrats à une forme d'exclusivité. Le contrat établi le 16 mai 1941 par les imprimeries Joseph Charles indique qu'elle doit « réserver à la société […] l'exclusivité de la totalité de ses productions »[588]. Pourtant le 14 octobre 1941, elle signe un contrat de collaboration avec les éditions Willeb qui, elle non plus ne l'autorise pas « à travailler pour d'autres firmes »[589].

---

[579] Dates et vie de l'illustrateur inconnues.
[580] Affiche pour les imperméables *Ra glan en loden*, Imprimerie Joseph-Charles, AF 220398.
[581] Ouvrages de littérature pour adolescents, par exemple : François Coppée, *Nouvelles de Paris et d'ailleurs*, Paris, L'Adolescence catholique, 1927 ; Louis Desnoyes, *Les Mésaventures de Jean-Paul Choppart*, Paris, Les Arts et le livre, 1926.
[582] Affiche pour les papiers peints Leroy, Paris : Imp. S.A. Courbet, 1953 , 1-AFF-001193.
[583] Paul Féval, *Romans enfantins*, Paris, G. C. Crès, 1928 ; Janine Berthel, *Impressions marocaines*, Paris, Les Œuvres représentatives, 1930.
[584] Illustration de deux planches originales à l'encre, par Jean Hée, pour *Alice au pays des merveilles*. IMEC archives, fonds Georges Crès.
[585]Vol. 2, cat. rais., de la Fig. A. 215 à la Fig. A. 223.
[586] Bibliothèques spécialisées de la ville de Paris, IMEC de Caen ; bibliothèque des arts décoratif, BNF et INHA à Paris.
[587] Autre possibilité : Auffray fait de nombreuses fautes d'orthographe et parle très peu anglais (elle a besoin de se faire traduire des courriers simples), si le h est ôté, nous pouvons traduire par pommier. Pommier faisant pleinement référence à l'arbre caractéristique de la Normandie.
[588] Ar. 52.
[589] Ar. 58.

Cela explique pourquoi des réalisations sous d'autres noms ou sans signature sont conservées dans les archives. Utiliser un autre nom lui permet de travailler pour d'autres entreprises ou pour elle-même en parallèle.

Il est également possible, puisqu'Auffray ne manquait pas d'humour, que cela ait constitué simplement un amusement, pour elle, de jouer avec plusieurs noms.

La présentation des réalisations portant les signatures Jean Hée ou d'Applethree, dans un outil professionnel qu'est le portfolio, est révélatrice de la place des femmes dans le milieu de l'illustration. Auffray, en tant que femme, n'est peut-être pas légitime. Elle a pour habitude dans ses premiers travaux de signer M-Th Auffray, ce qui induit forcément le prénom Marie-Thérèse et implique donc une femme. Changer son nom lui permet de gommer son genre. Il en va de même en peinture, car Auffray décide à partir de 1953 d'effacer ses initiales, donc son prénom, de sa signature[590].

Enfin, il faut souligner que signer ses travaux, pour ceux qui le sont, c'est revendiquer son travail. C'est l'associer à sa carrière, ou dans le cas contraire l'occulter. Auffray signe parfois ses illustrations à côté du motif pour les dessins liés à la publicité. Pour les ouvrages pour enfants, elle apparaît tantôt sur la première de couverture du livre, tantôt sur la page de titre. Ces signatures indiquent qu'Auffray revendique ce travail. L'illustration n'est pas pour elle une fonction artistique subalterne ou dégradante. Elle se place comme femme dans ce milieu essentiellement masculin.

La question de la place de la femme dans les arts est prégnante dans la peinture d'Auffray (homosexualité, figure féminine…), mais pour les travaux plus dirigés, sous commandes et sous contraintes, le travail exécuté n'offre pas le même statut à la femme. La garçonne libérée ou les amazones, peintes dans les tableaux, font face à des ménagères faisant la lessive ou les courses pour le foyer.

Entre la liberté qu'offre la peinture et les obligations de commandes des sociétés de publicité, la différence de représentation de la femme est donc significative. Après la guerre, cette différence s'amenuise.

La jeunesse de l'artiste (elle a une vingtaine d'années quand elle débute les travaux d'illustration dans les années 1930) s'oppose ensuite à une maturité (elle a une quarantaine d'années dans les années 1950 quand elle reprend son métier d'illustratrice). La Seconde Guerre mondiale permet une affirmation, une liberté des choix et la décision de ne, peut-être, plus accepter toutes les contraintes d'un studio.

Enfin Auffray, avec son attachement à la conservation, permet de découvrir l'aspect technique de ce métier d'illustratrice pour la publicité, grâce aux travaux préparatoires qu'elle a gardés.

Auffray entre dans le monde artistique par la porte des arts appliqués. Elle présente une vraie connaissance du milieu et des artistes

[590] Évolution des signatures de Marie-Thérèse Auffray, Vol. 2, p. 395-396.

de ce domaine. Elle se positionne par ses écrits en professionnelle. Ce travail lui permet de gagner sa vie. Dans une perspective plus large, comme la peinture, ces archives et productions permettent de comprendre ce milieu du point de vue des employés. Auffray n'est pas reconnue comme une grande illustratrice, à juste titre, car sa production, mis à part quelques livres jeunesse et les affiches historiques, reste comme pour la peinture parfois de second rang. Mais ce sont les informations relatives au métier que cette étude permet surtout d'enrichir.

Se pose la question des liens publicité / peinture. L'œuvre d'Auffray ne révèle que très peu d'échanges entre les deux domaines. Ce sont des entités presque isolables et deux composantes bien distinctes dans sa vie. À sa manière, elle entretient une certaine distance entre les différents arts.

D. Des Liens et des échanges entre les illustrations et la peinture

Il n'est pas aisé d'établir des rapports clairs et évidents entre les travaux d'illustration. Les thèmes sont distincts, la place donnée aux femmes, notamment, ressort comme différente. Après la guerre, le style de Marie-Thérèse Auffray naît et se développe par la peinture. Les liens entre les deux disciplines sont ténus.

1. Des univers bien distincts

L'artiste semble établir une distinction entre les deux univers : d'un côté, les arts appliqués, de l'autre les beaux-arts et plus particulièrement la peinture. Les techniques utilisées sont différentes : dessins à l'encre ou au crayon et gouaches pour les travaux d'illustration, peinture à l'huile pour les œuvres picturales.

La place de la couleur est intéressante à souligner, car dans les deux disciplines, elle est importante.

L'aspect financier se dégage potentiellement comme un lien entre ces deux domaines. Les revenus qui proviennent de la publicité et de l'illustration lui permettent probablement d'acquérir du matériel pour peindre. C'est en effet à la suite de ses premiers contrats que l'achat des toiles et des tubes de peinture à huile parait possible. Cela la conduit à sa première exposition chez Lucy Krohg en 1945. C'est dans les années 1951-1955 qu'elle réalise un très grand nombre de tableaux (70 huiles sur toile), moment où elle travaille à nouveau pour la publicité.

2. Une référence à la publicité

Une huile sur toile d'Auffray, *La Femme rousse de profil à gauche*, évoque une affiche de Charles Gesmar, *Lucienne Delahaye*, datée de 1936[591]. Charles Gesmar a essentiellement travaillé pour le music-hall en créant affiches et décors. Il est également le créateur des costumes de scène de Mistinguett dans les années 1920.

[591] Notice du catalogue de la BNF : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39837891n

Persiste ici, à nouveau, cette différence temporelle. Il nous a été donné l'occasion de préciser combien cette période s'était avérée importante dans la construction artistique de Marie-Thérèse Auffray et de mettre en évidence la connaissance du milieu publicitaire de la peintre au travers de ses écrits.



Illustration 69: Charles Gesmar, affiche Lucienne Delahaye, 1925 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Marie-Thérèse Auffray, La Femme rousse de profil à gauche, 1956, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 195. © droits réservés

Sur les deux œuvres (Ill. 69), pourtant très différentes du point de vue du style, des analogies sont visibles : la figure est représentée de dos et elle tourne son visage vers la gauche, la chevelure est rousse ramassée en chignon, le décolleté est profond dans le dos, ouvert depuis les épaules. L'ensemble est caractéristique des vêtements féminins des années 1930.

Ce lien entre la publicité de Gesmar, probablement très diffusée, et la peinture d'Auffray questionne sur le statut du modèle. La peintre dans ses portraits s'inspire des figures de son quotidien, mais elle prend aussi pour modèle des motifs rencontrés dans des expositions ou dans des parutions dans la presse comme c'est le cas ici.

3. Un lien par le dessin

Le trait d'Auffray dans les dessins est sûr, assuré, souvent construit d'une seule ligne. Elle griffonne peu. Cette ligne se retrouve dans sa peinture après la Seconde Guerre mondiale. Les contours d'une grande partie des figures et des objets ont une silhouette précise. Les bords ne sont jamais flous.

Une toile, *Amazones*, se démarque comme faisant davantage référence au style publicitaire avec des figures peintes moins dans le détail, aux formes plus stylisées que les autres. Dans la toile, les figures sont en aplat et rappellent celles des étiquettes pour les fils et laines Welcomme[592]. Les femmes sont représentées comme une multitude de petits personnages.

[592] Vol. 2, cat. rais. Fig. 204 à 213.

Le travail d'illustratrice dans des sociétés publicitaires et des maisons d'édition permet une première approche artistique et une autonomie financière. Les propositions plastiques sont d'une qualité inférieure à celles des maîtres nommés dans les écrits d'Auffray comme Cassandre ou Paul Colin. Même si le dessin est précis et si le travail demeure méticuleux, sa production ne se démarque pas particulièrement. Ainsi, même dans le milieu de l'illustration, Auffray vit une place de seconde ligne. Ses réalisations sont présentes dans quelques bibliothèques spécialisées, parfois son nom n'est pas mentionné : être une femme, qui plus est illustratrice, ne la place pas sur le devant de la scène même dans les arts appliqués. Auffray débute dans l'illustration, mais comme en peinture, elle n'en tire que peu de reconnaissances du milieu artistique, ni dans son temps ni aujourd'hui.

Nous voyons, par cette étude, que très peu de recherches permettent de (re)valoriser le travail des femmes illustratrices. Auffray ouvre une porte sur les femmes dans les studios de publicité. Si elle n'a pas été remarquée, d'autres, oubliées, méritent probablement davantage de lumière.

Auffray peint, illustre, elle a une place dans la société artistique, pourtant jamais elle n'apparaît sur le devant des expositions, les critiques ne manifestent pas d'engouement particulier pour son travail. Les photographies la montrent souriante, si l'humour et la joie sont un de ses traits de caractère, sa fin de vie s'avère pourtant difficile.

Chapitre 5. Le repli et l'oubli

Le catalogue raisonné date la dernière œuvre en 1971. À partir de cette date, il semble que Marie-Thérèse Auffray ne peint plus[593]. Elle a alors cinquante-neuf ans. La raison de l'abandon de l'atelier n'est pas confirmée par des archives, mais il est certainement lié à quelques soucis financiers. À moins qu'elle n'ait doucement décidé d'arrêter la peinture puisqu'à partir de la fin des années 1960 la réalisation du nombre de toiles diminue doucement. Mais pour quelles raisons ? La maladie, notamment des articulations, semble l'empêcher de peindre facilement. C'est alors que l'artiste s'installe définitivement à Échauffour. La peintre disparait ainsi petit à petit du monde culturel.

Dans une interview audiovisuelle de 1966, le manque de reconnaissance se fait déjà sentir. Le journaliste insiste sur sa célébrité : « dans la jeune peinture contemporaine votre nom est maintenant connu […], les revues d'art, les revues spécialisées ont parlé de vous un peu partout ». Réponse de l'artiste : « bien sûr m'enfin je suis connue d'un petit public […], oui j'ai fait une exposition en 1962, une expo particulière ça m'a donné un résultat euh moral, euh j'ai été connue un peu ». Cette petite célébrité est à reconsidérer à la vue des articles qui ont été publiés et du peu d'impact que cela a eu ensuite pour la peintre. Auffray, par sa réponse, affiche une certaine modestie et la conscience de ne pas être si célèbre. Il ne semble pas qu'elle ait vendu beaucoup de tableaux ni que cela lui ait ouvert les portes d'autres galeries. Justement, le journaliste souligne qu'elle pourrait être plus reconnue : « euh certainement, certainement », répond-elle. Et à la question : « et aujourd'hui où allez-vous exactement ? », Auffray de conclure : « Eh bien, je continue à faire ma peinture ; euh d'une manière solitaire, euh écartée des gens, peindre tout à fait librement. Je préfèrerais évidemment vivre de ma peinture, c'est normal ». Cette phrase reflète bien les difficultés que vit la peintre en 1966, le fait qu'elle ne peut vivre de son activité artistique. Cinq ans plus tard, elle quittera son atelier parisien et ne peindra plus.

Le repli d'Auffray questionne de diverses façons. Pourquoi continue-t-elle à envoyer quelques tableaux dans les Salons ? Quelle est sa vie de femme et d'artiste pendant vingt ans dans l'Orne ? Que va devenir son œuvre ?

A. Les dernières toiles et les dernières expositions

Si à partir de 1971, aucune toile n'est recensée, les derniers tableaux produits entre 1969 et 1971 sont d'un style très différent.

1. Un style différent pour les dernières œuvres

Deux toiles de 1969 intitulées *Printemps 1969* ; *La Nuit de Bagdad* et le tableau de 1971 *Le Temps des cerises*, sont des œuvres qui par leur

[593] Les dernières toiles référencées au catalogue datent de l'année 1971. Les œuvres après cette date sont des dessins ou des poèmes.

sujet, mais surtout par leur style, sont très différentes du reste de la production : la touche est plus floue, les couleurs diluées plus douces par rapport aux tons francs et aux couleurs pures habituelles. Les teintes des dernières toiles sont des bleus ciel, du vert tendre, du jaune doux et des roses. Les sujets sont liés à l'actualité, mais, à la différence des tableaux en rapport avec la Seconde Guerre mondiale, la temporalité est immédiate. Il n'y a pas les vingt années de décalage. Le choix de cette transcription rapide d'un fait politique laisse à penser qu'Auffray peut sentir que ce sont ses dernières toiles ou qu'elle souhaite rendre tout de suite un sujet dans lequel elle est moins impliquée personnellement.

La dernière peinture à l'huile

Sa dernière toile connue : *Le Temps des cerises*, est une forme de résumé léger de la vie. Sur un fond coloré, aux couleurs plus douces, se détache un grand arbre sur lequel est perché un oiseau bleu. L'ensemble évoque une sorte de jardin d'Eden. Autour de cet arbre, des couples hétérosexuels et un couple lesbien s'enlacent, se caressent. Ils sont nus. En bas du tableau, un cupidon (arc et flèche à la main) croque les cerises de l'arbre.

La dernière toile d'Auffray est une vision d'amour libre, de légèreté et d'insouciance qu'elle confirme avec le titre qui renvoie à une forme de mélancolie amoureuse, mais aussi à une forme de protestation politique. Ce qui résume bien Auffray. Cette dernière toile prend une tournure presque d'autoportrait de ce qu'elle est.

Une des raisons de cette évolution et de l'absence de tableaux à partir de 1971 vient d'un souci de santé. Auffray souligne dans un courrier à une amie du 30 mars 1988 : « Je n'ai pas vu passer Février et Mars enfermée dans les violentes douleurs physiques »[594]. Les textes manuscrits, à la graphie maladroite, confirment des difficultés à écrire. Tenir un pinceau ou un crayon est probablement devenu difficile.

Le départ de Paris la fait tomber dans l'oubli comme le constate Colette Duval, une amie proche de la peintre, dans un reportage de 1992 :

> « Du fait qu'elle a quitté Paris, qu'elle est venue habiter la campagne, elle s'est un tout petit peu coupé des milieux des peintres. Je pense que c'était un peu dommage. C'est pour ça que je dis, elle a un petit peu… euh… elle travaillait, mais elle n'avait pas les rencontres qui étaient importantes pour elle. »[595]

Si le départ de Paris a coupé Auffray du milieu artistique, cela ne l'empêche pas d'exposer quelques toiles dans la capitale et dans l'Orne.

2. Des expositions alençonnaises

Les expositions d'Auffray ne sont pas nombreuses, pourtant elle continue à envoyer des toiles alors qu'elle a arrêté de peindre : au Salon

[594] Annexe 44.
[595] Annexe 48, retranscription de la vidéo.

des Indépendants de 1971 à 1974, en 1980 et en 1984. Cette action lui permet d'exister encore, peu, mais d'être toujours présente dans le milieu artistique parisien.

Il en est de même pour la province : après 1970, elle ne présente plus de tableau dans les expositions locales. Toutefois, à la fin de sa vie, elle va accepter deux expositions avec la Galerie Goupil à Alençon en 1989 et en 1990. Elle a 78 ans lors de l'inauguration de cette dernière. Elle griffonne à Jacques Goupil un court texte sur ses ventes et les tarifs des toiles[596]. Le document pour le galeriste est un résumé choisi d'Auffray sur son parcours. Ce qu'elle inscrit et ce qu'elle souhaite laisser d'elle au galeriste alençonnais. Elle met en avant certains points de sa vie d'artiste : d'abord des expositions auxquelles elle a participé (Lucy Krohg, dont elle joint le catalogue, l'exposition à la galerie du Colisée et sa participation aux Prix Antral…), puis elle liste les tableaux qu'elle a vendus à des institutions ou des personnes reconnues. Auffray précise : « ma toile est acquise par le compte de l'État au prix de 16.000 Francs, un 15P. Je crois. *Le café "À la cascade" rue Gazan*, peinte en 1946. »[597]*(sic)* Ensuite, elle évoque l'achat de *La Raie* par la commission des Beaux-Arts de Paris et l'achat des *Maquereaux au gril* par le député et ministre Louis Terrenoire.

Enfin, elle complète cette liste : « Depuis 1945, j'ai exposé chaque année aux Indépendants-Sociétaire-Union des Femmes Peintres-Salon d'Automne-Tuilerie »[598].

Sur une autre page, elle résume son curriculum vitae : « Avant 1940 – Études – Arts Appliqués – Publicité – Affiches. Cassure. J'ai abandonné la vie parisienne pour la peinture et la nature — et voilà »[599].

Cet écrit est à compléter par une petite note du 29 janvier 1990 avec les prix à pratiquer et dont le destinataire est inconnu[600].

Deux pages, pour résumer toute une vie de peinture, et tout de même bien peu d'informations.

Dans l'exposition de 1989 à Alençon, aux côtés d'autres artistes, elle présente à la halle au blé trente-neuf toiles. Les journalistes décrivent cette femme de 77 ans « haute comme trois pommes et dont les yeux bleus pétillent de vie »[601] et la qualifient de « peintre hors du commun »[602]. Comme dans les critiques de 1962, les notions de caricatures, de regard sur le monde et d'humanité sont notées.

Une certaine fierté se ressent de la part d'Auffray pour les deux expositions alençonnaises. Elle convie les amis et pose pour la presse. Elle se déplace « tout spécialement d'Échauffour pour voir comment étaient accrochées ses toiles »[603]. Une photographie la montre

---

[596] Ar. 214.
[597] *Ibidem.*
[598] *Ibid.*
[599] *Ibid.*
[600] Ar. 216, Galerie : 3000 Fr le point, Direct 1500 Fr le point. Puis des prix pour certaines toiles *Nature morte bouteille tabac* : 12 P 18.000 F, 1 *Lanterne* 15 P 22.500 F, 1 *Fleur des champs* 22.500 F, 1 *Fleur vase rond*. 10 P 15.000 Fr, 1 *Marcassin* 15 P. 22.500.
[601] Annexe 36, « Un peintre hors du commun », journal local (*Ouest-France* ou *Le Réveil normand*), 1989.
[602] *Ibidem.*
[603] *Ibid.*

physiquement changée, avec de l'embonpoint, un visage très arrondi, elle a beaucoup vieilli. Elle porte des vêtements simples sans apprêtement[604].

Même si la peintre indique : « À 77 ans mon inspiration n'est toujours pas tarie »[605], à ce jour aucun dessin et aucune peinture retrouvées ne datent de cette période. Elle se consacre plutôt à l'écriture de poésies.

3. Une préservation de l'œuvre

Il est complexe de savoir si Auffray vend beaucoup de tableaux durant sa carrière de peintre. Le catalogue raisonné présente plusieurs toiles qui n'ont pas de visuel. Si elles existent toujours, elles font peut-être partie des toiles vendues.

Lors des ventes aux enchères après décès, deux articles avancent qu'elle aurait dit vouloir « préserver [sa] peinture à tout prix »[606] et avoir « toujours vécu pour préserver [sa] peinture, pas pour la brader »[607].

Le reportage de France 3 Normandie réalisé en 1992 se termine par une évocation de la vente aux enchères et le fait qu'Auffray ne souhaitait pas vendre ses toiles : « Toute son œuvre, de son vivant, elle n'a vendu aucun tableau, estimant que son art valait mieux que de l'argent, de la considération. »[608]

Cette idée de ne pas vendre est corroborée par les prix affichés dans certains catalogues d'exposition et qui sont bien plus élevés que ceux des autres artistes. Une façon de repousser les acheteurs[609].

De nos échanges avec différents propriétaires actuels, il ressort que l'acquisition principale des œuvres s'est faite lors des trois ventes aux enchères. Certains propriétaires détiennent leur toile à la suite de cadeaux amicaux faits par Auffray ou quelques achats lors de l'exposition à la galerie Goupil.

Certains tableaux resurgissent d'étranges façons, comme deux d'entre eux, abandonnés sur un trottoir dans une rue de Paris en 2018 ou dans un grenier lors d'un achat de maison.

Depuis les trois ventes en 1991 et en 1992, quelques toiles réapparaissent dans des ventes aux enchères. Depuis ce travail de

---

[604] Annexe 38, « Exposition de la Halle au Blé. Un succès confirmé », *Ouest-France*, 25 octobre 1989.
[605] Annexe 36, « Un peintre hors du commun », journal local (*Ouest-France* ou *Le Réveil normand*), 1989.
[606] Annexe 38, « Exposition de la Halle au Blé. Un succès confirmé », *Ouest-France*, 25 octobre 1989.
[607] Annexe 64, Jean-Yves Faines, « 150 toiles de Marie-Thérèse Auffray aux enchères : exceptionnel ! », *Ouest-France*, 1992.
[608] Annexe 48, retranscription de la vidéo.
[609] Ar. 189, par exemple Salon Berruyer, prix du tableau *L'Orphie*, 3000 F alors que sur la même page les autres artistes proposent des prix allant de 250 F à 1800 F.

recherche, c'est le cas pour dix toiles, il en est fait mention (avec les prix de vente) dans le catalogue[610].

B. La période blanche et la fin de vie

Après avoir quitté Paris, Auffray s'installe dans son café qui reste un temps ouvert. Elle garde les lieux pour y habiter, mais ferme l'endroit au public. Il reste peu d'archives et nous n'avons pas trouvé d'éléments explicites sur cette période. Seuls faits : elle devient conseillère municipale en 1971 et participe au comité des fêtes (*Supra*, 260, 280).

Il apparaît que la peintre a des activités de dépositaire de la presse locale comme le journal *Ouest-France* et *Le Réveil normand* et qu'elle a la charge de la vente des timbres fiscaux et de la régie. Cette réduction à sa fonction de petite commerçante est brutale et indique combien la vie d'Auffray comme peintre ou même comme illustratrice est inconnue, oubliée (plus aucune société ne lui passe commande depuis la fin des années 1950, mais c'est peut-être un choix de sa part). Cela révèle que l'artiste ne devait pas beaucoup parler de son métier dans le domaine des arts. Quelques habitants d'Échauffour étaient au courant, ce qui explique peut-être les nécrologies qui paraissent dans la presse quelques jours après les premières annonces.

Des hommages succincts dans la presse locale

La presse fait part de son décès au travers de courtes nécrologies qui donnent quelques indications sur sa vie. Le journal *Ouest-France* du 28 septembre 1990 titre son article : « Décès de notre dépositaire Mlle Marie-Thérèse Auffray ». L'article ne fait nullement mention de son activité de peintre ou d'illustratrice, cela indique que dans ses dernières années de vie, une grande partie des personnes qu'elle côtoie ne semblent rien connaître de son activité d'artiste peintre. Immédiatement après sa mort, même son statut de peintre lui est volé. Le journaliste écrit :

> « Nos lecteurs du bourg ont trouvé porte close hier matin chez notre dépositaire […]. Cette dernière, malade depuis quelque temps déjà, venait de décéder dans la nuit. Née en 1912, à Saint-Quay-Portrieux (22), Marie-Thérèse Auffray avait quitté sa Bretagne dans les années 40[611] pour rejoindre Échauffour. Elle devenait alors la dépositaire d'"Ouest-France", installée dans un commerce qu'elle s'est plu à tenir jusqu'au dernier instant. »[612]

[610] Vol 2. Cat. rais : Un toile sans titre, une marine de la première moitié des années 1940, Fig. P. 39 ; *Fillette à la tresse*, 1950, Fig. P. 112 ; *Veillée funèbre,* 1952, Fig. P. 120 ; *Vieille femme au chat*, 1953, Fig. P. 134 ; *Jeune femme*, 1955, Fig. P. 150 ; *Jeune femme sur un banc public*, 1957, Fig. P. 225 ; *Chardons,* 1959, Fig. P. 322 ; *Femme à l'écharpe*, 1960, Fig. P. 339 ; *Portrait de femme de profil*, 1961, Fig. P. 357 ; *L'Horreur 1940-1944*, 1965, Fig. P. 414.
[611] Annexe 50. Le propriétaire a modifié la dizaine du nombre d'années et l'a raturée pour écrire le chiffre 5.
[612] *Ibidem.*

Il faut attendre le 3 octobre 1990 pour que la peinture soit rapidement énoncée :

> « Ce peintre de talent avait obtenu un grand succès l'an dernier […]. Lorsqu'on lui faisait remarquer le prix élevé de ses toiles […], elle répondait : "J'ai toujours vécu pour préserver ma peinture, pas pour la brader…". Ce peintre était passé par les Beaux-Arts de Paris et vivait de ses dessins pour les affiches et la publicité. »[613]

Les citations et informations viennent d'un article publié dans le journal *Ouest-France* à la suite de l'exposition avec la Galerie Goupil en 1989.

La dernière nécrologie est publiée dans *Le Réveil normand* : « Une "figure" nous quitte… Mlle Marie-Thérèse Auffray ». À nouveau, l'article débute par la fermeture du point presse. La maladie est mentionnée. Le journaliste écrit : « Avec elle disparait une figure du pays et de la vie quotidienne ». Là encore, la très courte biographie ne fait pas référence à sa vie de peintre. Auffray quitte donc le travail de peintre pour se limiter à des actions locales et la tenue de son dépôt de presse et vente de timbres fiscaux. Il apparaît aussi que sa vie d'artiste en province et à Paris n'a été que peu retenue des habitants de la commune sauf au moment des expositions alençonnaises de 1989 et 1990.

C'est ce que reprend la journaliste Christiane Lablancherie dans le reportage vidéo *État Dame* :

> « À Échauffour, tout le monde connaissait Marie-Thérèse Auffray. La vieille dame s'est éteinte, il y a un an, à l'âge de 79 ans. Elle est morte seule et pauvre. On n'en fera pas un drame. Marie-Thérèse aimait trop la vie et la peinture. Son enterrement, elle l'avait déjà peint et dépeint hallucinant et irréel […] À Échauffour peu de gens la savaient artiste peintre »[614].

Les nécrologies rendent bien compte de ce statut de seconde ligne. La première chose évoquée par la presse est l'incidence de son décès sur leur quotidien avant que d'autres journalistes locaux (ceux qui ont couvert les expositions alençonnaises) ne se décident à parler, brièvement, de sa vie artistique.

L'oubli parisien

Nous n'avons pas retrouvé d'articles dans la presse parisienne sur le décès de la peintre. Le dernier article publié dans la capitale date de 1962. Cette si longue absence dans la presse ou dans les médias parisiens est une forme de synthèse de la place d'Auffray. Sa mort ne touche pas le milieu artistique et la renvoie, encore plus, à son rang d'artiste méconnue.

---

[613] Annexe 50.

[614] Annexe 48, retranscription de la vidéo.

Marie-Thérèse Auffray est enterrée, avec sa compagne Noëlle Guillou, au cimetière d'Échauffour. Ce choix est fait dès le 1er décembre 1959, quelques jours avant le décès de Noëlle Guillou, comme l'indiquent les actes de concession[615]. Deux parcelles ont été acquises. La tombe numéro 39 pour Noëlle Guillou et la numéro 40 pour elle.

La maladie, la solitude (malgré quelques amis dans la commune) et le peu de moyens marquent une fin de vie difficile. Auffray est oubliée du monde de la peinture, car elle n'a jamais été à l'avant-garde ou avec des artistes remarqués.

C. L'inventaire et les ventes aux enchères

Un inventaire après décès est réalisé le lendemain de sa mort par un huissier le 28 septembre 1990[616]. Il débute à 10 h 50 pour terminer à 14 h, ce qui indique la quantité d'objets à relever.

Ce document permet de bien saisir le contexte de fin de vie qu'a vécu la peintre. Elle habite alors une grande maison seule, les traces de la vie du dancing et du bar semblent figées. Ce qui est surtout intéressant, c'est de constater qu'elle accumule toutes ses toiles entassées dans de nombreuses pièces de son habitation.

Marie-Thérèse Auffray n'ayant pas d'héritier direct, une recherche généalogique pour retrouver des ayants droit est faite. Ce sont, en 1990, les enfants de ses cousins qui deviennent les garants moraux de son œuvre.

1. L'inventaire après décès

L'inventaire, de sept pages, se fait en présence du maire d'Échauffour, de l'occupant du garage d'Auffray et du notaire du Merlerault (61). Le recensement est très précis, réalisé bâtiment par bâtiment puis pièce par pièce. Il permet de mieux saisir quelques aspects de la vie d'Auffray.

Sa lecture offre une vraie immersion dans ce qu'est la vie de la peintre dans les dernières années de son existence. L'écrit administratif n'est pas simplement descriptif, mais il est construit comme une narration : « Nous pénétrons à l'intérieur, nous fouillons les 2 pièces principales du rez-de-chaussée où règne un désordre indescriptible »[617]. La vente des journaux est signifiée. Il est précisé que la défunte « a fait don de son corps à la science, mais il est désormais trop tard pour effectuer cette démarche ». Ce choix est probablement lié au décès d'un cancer de sa compagne et son absence d'appartenance à une religion.

La découverte des tableaux commence à l'étage et c'est la quantité et l'accumulation qui est relevée : « Une centaine de tableaux peints par la défunte sont tournés contre le mur ». Quelques armes sont trouvées dans la même pièce. Vraisemblablement des reliques de la Seconde

[615] Ar. 314.
[616] Annexe 51.
[617] *Ibidem.*

Guerre mondiale. Dans les deux petites pièces du deuxième étage « se trouvent encore des tableaux et des disques très anciens destinés très certainement à l'animation de l'ancien dancing ».

Au dernier étage « à nouveau plusieurs tableaux dans la seule pièce ensoleillée, où semble-t-il, Mme Auffray devait peindre ». La peintre a créé un atelier dans sa maison en complément de son atelier parisien. Sans plus de détail, son organisation est inconnue.

Vient la partie du dancing, au premier étage d'un autre bâtiment, qui est recensée : « […] 196 tableaux dont le premier a été peint par la défunte en 1951 ».

Les pages suivantes recensent avec précisions tous les objets de chaque salle : mobilier, vaisselle… ainsi que d'autres qui évoquent la fonction du bar. Dans cet inventaire, quelques objets font référence à notre recherche : « 3 cartons contenant documents, livres et revues ». Dans une pièce, « 13 lanternes au mur, un poisson en ferronnerie. » Au mur du bateau ivre, « 12 lanternes, 2 trophées de chasse ». Au grenier encore, « 11 encadrements de tableau de diverses tailles, 12 lanternes, divers vieux livres ». Dans cette liste, une partie fait référence aux objets des peintures de choses, comme les très nombreuses lanternes et les trophées de chasse.

Le recensement des tableaux n'est pas précis, seul le nombre de ceux du grenier, 196 est noté. Pour les autres pièces de la maison, il est indiqué « divers tableaux peints par la défunte ». L'huissier ne décompte pas avec précision les tableaux. Il faut attendre les ventes pour en avoir une liste précise[618].

Une vente d'objets s'est déroulée, en parallèle des ventes aux enchères, dans la maison[619]. Les tableaux et quelques autres objets ont été éparpillés lors de trois ventes aux enchères.

2. Les ventes aux enchères

Trois ventes aux enchères ont dispersé l'œuvre. La première le 22 septembre 1991, la deuxième le 1er décembre 1991 et la dernière le 17 mai 1992. Elles se déroulent toutes dans la salle des ventes de L'Aigle (61).

a. Les catalogues de vente

C'est un total de 409 tableaux et 33 gouaches et illustrations publicitaires qui sont proposés sur les trois ventes. Certains tableaux passent plusieurs fois en vente. Un dessin de Jules Pascin et une armoire bretonne, reliques de son passé, sont également adjugés.

[618] Les ayants droit détiennent également un petit film datant de leur première visite à Échauffour à la suite du décès de la peintre. Les images révèlent la découverte, l'entassement et le nombre de tableaux dans toutes les pièces de l'habitation.

[619] Malgré plusieurs demandes, les commissaires-priseurs n'ont pas souhaité nous répondre aux sujets des diverses ventes.

Trois catalogues de vente sont édités[620]. La répartition se définit ainsi :

Vente du 22 septembre 1991 :
160 peintures
21 affiches publicitaires et illustrations
Un dessin au crayon noir de Jules Pascin

Vente du 1er décembre 1991
135 peintures

Vente du 17 mai 1992
114 peintures au catalogue et 4 hors catalogue (tableaux vendus lors de la vente, mais qui ne sont pas notés sur le catalogue).
Douze gouaches (affiches)
Une armoire bretonne en chêne

C'est lors de ces trois temps de ventes que certains locaux d'Échauffour et des environs la découvrent peintre. C'est aussi à ce moment que la grande majorité des propriétaires actuels ont acquis leurs tableaux.

b. Les ventes annoncées dans la presse

La presse écrite et la télévision normande s'emparent des ventes aux enchères.

La première vente est annoncée dans *La Gazette de l'Hôtel Drouot* du 6 septembre 1991. Un grand encart informe : « En provenance de l'atelier de Mlle Marie-Thérèse Auffray (1912-1990) (école française). Expose au Salon d'automne en 1944 et des sujets aux Indépendants de 1945 ». Quatre toiles en noir et blanc illustrent l'annonce[621].

Les articles de presse sont souvent construits de la même façon : une courte biographie et sa vie à Échauffour. Ce sont de brèves annonces.

Pour cette première vente, la presse locale souligne l'aspect « exceptionnel ! »[622]. Le maire de la commune, en 1991, est interviewé. Il décrit une femme de caractère, parle de ses actions dans la commune[623]. Le mot « caractère » résume l'image qu'avait Auffray dans le village, une réputation pas toujours positive.

Les tableaux sont résumés brièvement : « beaucoup des scènes de vie, des personnages en situation, des portraits »[624]. L'article « Seconde vente Marie-Thérèse Auffray à L'Aigle » permet d'apprendre qu'une offre globale avait été proposée « pour l'ensemble de son œuvre » sans

[620] Annexes 55, 56 et 57. Les trois catalogues de vente sont imprimés en format A5. Les deux premiers ont une couverture et une quatrième de couverture en couleur et des illustrations intérieures en noir et blanc. Le dernier catalogue est tout en couleur. Dans le premier, dix-neuf toiles et quatre gouaches publicitaires sont présentées. Dans le second, neuf et dans le dernier deux.
[621] Annexe 54.
[622] Annexe 64. Jean-Yves Faine, « 150 toiles de Marie-Thérèse Auffray aux enchères : exceptionnel ! », *Ouest-France*, s.d. Troisième vente.
[623] *Ibidem.*
[624] *Ibid.*

aboutir[625]. À cette vente sont présent, en plus du commissaire-priseur, Philippe Maréchaux « expert parisien »[626] et Me Renard, notaire à Sainte-Gauburge.

Un reportage dans le journal *Ouest-France* se déroule le jour de la vente. Le journaliste écrit : « le peintre d'Échauffour a une belle cote… d'amour, mais son talent n'a pas attiré les marchands de tableaux »[627]. Dans l'article, le commissaire-priseur Me Blanchetière précise que : « Les grandes toiles on a vu qu'elles avaient beaucoup de mal à partir […] Petites et moyennes toiles ont fait les cotes que l'on escomptait […]. C'est la première fois que le peintre est coté officiellement ». Une centaine de personnes assistent à cette vente, « près de la moitié d'Échauffour ». Les acheteurs sont venus « pour avoir un souvenir ». Faute d'acheteurs, quelques toiles seront retirées comme *1964 À Saint-Nazaire*.

Le 26 septembre 1991, *Le Réveil normand* publie, lui aussi, un long reportage avec des éléments biographiques. Il reprend des écrits de Raymond Charmet et il précise quelques prix de tableaux[628]. Le papier est illustré de photographies de la salle de vente et des tableaux vendus[629].

Pour la vente de 1992, c'est France 3 Normandie qui relate la vente. Le reportage est conduit par Christiane Lablancherie. L'intérêt du reportage vient essentiellement de l'interview d'une amie, Colette Duval (figure du portrait *Colette*[630]).

L'interview est tournée dans le village d'Échauffour et dans un intérieur de maison, probablement celle de Colette. La voix off souligne que « la vieille dame s'est éteinte il y a un an à l'âge de 79 ans. Elle est morte seule et pauvre » [631]. Christiane Lablancherie, en introduction du reportage vidéo *État Dame*, complète ces propos autour des ventes : « Aujourd'hui ce sont quelque 400 toiles que l'on redécouvre […] Ses toiles sortent de son atelier, de son grenier où elle les avait entassées en vue d'un hypothétique musée. »[632]

Cette idée d'un musée revient parfois aujourd'hui chez quelques collectionneurs qui l'ont connue. Toutefois rien n'indique que la peintre ait fait des démarches dans ce sens, elle ne fait part de cette volonté dans aucune archive.

Après avoir donné des informations sur les expositions et la vie parisienne d'Auffray, la reporter souligne qu'elle est « un peintre expressionniste, féroce et sensible ».

---

[625] Annexe 61.
[626] Le cabinet Maréchaux existe toujours à Paris (septembre 2022). Monsieur Philippe Marchaux n'exerce plus. Nous les avons contactés, sans réponse.
[627] Annexe 60, Jean-Yves Faine « Premières enchères des toiles de Marie-Thérèse Auffray. Le talent à pas cher », *Ouest-France*, 24 septembre 1991.
[628] Annexe 59, par exemple : *La Loge :* 7200 F, *Veillée funèbre :* 3700 F, *Côte de bœuf* : 3600 F, *La Danse* : 8000 F.
[629] Annexe 59, « Les toiles de Marie-Thérèse Auffray ont trouvé preneurs », *Le Réveil normand*, 26 septembre 1991.
[630] Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 385.
[631] Annexe 48, retranscription de la vidéo.
[632] *Ibidem.*

Tous ces articles nous apprennent qu'après sa mort Auffray n'a pas connu de regain d'intérêt particulier, ce qui la place clairement en peintre oubliée après sa mort. Il ne semble pas y avoir un déplacement d'acheteurs parisiens malgré l'annonce dans *La Gazette de l'hôtel Drouot*. D'ailleurs, les deux secondes ventes n'auront pas de publicité dans un journal parisien.

La deuxième vente est annoncée par de petits encarts dans la presse locale. Les articles ne sont guère différents de ceux de la première vente. Dans « De l'estimation au coût réel », le journaliste précise que « les acheteurs sont exclusivement locaux, davantage amis de l'artiste qu'amateurs de peinture ». Cette seconde vente parait trouver plus de preneurs : « quelques toiles seulement seront retirées lors de ce second rendez-vous qui a réalisé près de 300 000 F […], quelques grandes toiles ont également trouvé acquéreur »[633].

Sur cette seconde vente, « le volume des enchères est à la hausse ». Dans les différents articles, il est indiqué que plusieurs acheteurs « pensent faire un bon placement », espérant une cote plus haute dans les prochaines années.

Les textes pour la troisième vente n'évoluent guère. Les prix n'ont pas augmenté. Toutes les œuvres ont été vendues.

Les ventes vues par une connaissance d'Auffray

Un an après la dernière vente, le peintre ornais Roger Rocher, qui l'a connue[634], s'exprime dans l'article « Message aux "opportunistes de la palette" » dans *Le Réveil normand* du 6 janvier 1993. Il dénonce la braderie des tableaux, « cette criée vulgaire […], ces prix insultants […] Les gens qui étaient là, étaient-ce des chacals qui venaient spéculer »[635].

Il évoque Auffray peintre, et sa fin de vie difficile :

> « un peintre authentique et sincère, aux ordres de personne. Un vrai peintre qui savait que la nouveauté en art est celle qu'on peut mettre sans trop de honte face aux géants du passé […]. Je sais [sa] vie faite de travail acharné, de recherche obstinée. Je savais [sa] solitude et l'incompréhension générale qui l'entourait. »[636]

La colère de l'artiste est palpable et la déception de voir les tableaux dispersés l'envahit. Il met en avant le non-respect du travail d'Auffray.

Ces articles de presse informent peu sur l'artiste. Ils sont plus intéressants pour les photographies qui les illustrent, permettant de découvrir l'atmosphère de la salle de vente. La peinture d'Auffray n'attire pas d'autres acheteurs que ceux qui la connaissent et quelques curieux locaux dont certains imaginent une possible spéculation.

---

[633] Annexe 62, « Hôtel des ventes : les huiles de M-T. Auffray pour la seconde fois », *Ouest-France*, 5 décembre 1991.
[634] Auffray conserve quelques articles sur Roger Rocher. Ar. 315 (seul les titres des articles sont indiqués).
[635] Annexe 67.
[636] *Ibidem.*

Les ventes aujourd'hui

Les prix des tableaux de Marie-Thérèse Auffray ne flambent pas aux enchères même si sa côte augmente quelque peu aujourd'hui. Cette augmentation est due à un petit nombre de collectionneurs qui cherche à sauver et faire connaître l'œuvre. Peu de tableaux sont mis en vente. Les actuels propriétaires y sont souvent très attachés.

Toutefois, il faut modérer cette côte. Si nous prenons l'exemple de la vente à Bordeaux en 2021, qui s'est déroulée sans publicité, une toile s'est vendue bien moins cher (un portrait[637]) que lors des ventes annoncées (presque trois quarts de moins) où quelques personnes se disputent les toiles. Auffray plait à un petit public d'amateurs éclairés, mais ne perce pas.

D. L'oubli et la redécouverte

Après son décès et avec la dispersion de ses œuvres et de ses biens, Auffray est oubliée pendant quelques années. Seuls les propriétaires des tableaux et ceux qui l'ont connue se souviennent de son nom. Les œuvres ne sont plus exposées au public.

Plusieurs facteurs mènent à cette omission : son absence des collections des musées, nationaux et régionaux, et le fait qu'elle ne soit soutenue par aucune galerie. Les critiques d'art et de journalistes à partir des années 1940, et encore aujourd'hui, expriment un intérêt très relatif pour l'œuvre d'Auffray.

Elle parait toujours en arrière-plan, ne sachant pas se mettre en avant. Le fait d'habiter entre Paris et la province est certainement une des causes de cet oubli. L'éloignement géographique accentue la difficulté à se faire reconnaître, apprécier et estimer.

Enfin, il est possible d'avancer des causes liées à sa peinture, à leurs sujets. Les thématiques autour de la Seconde Guerre mondiale avec les figures vertes, les personnages de sa « comédie humaine », les peintures de choses épurées ou les écorchés sont des sujets peints souvent mélancoliques, graves et peu décoratifs.

Dans les années 1960, les critiques s'intéressent davantage à l'abstraction. Stéphane Vacquier déplore les mêmes difficultés avec Paul Rebeyrolle, que « l'Histoire n'a pas jugé bon » de retenir malgré son travail autour de la matière, de la figuration ou de l'engagement politique[638]. Il est donc simple d'imaginer la facilité pour l'œuvre d'Auffray à tomber dans l'oubli quand celle de Rebeyrolle, plus connu, plus apprécié, plus présent dans les musées et plus sujet de publications, connait les mêmes déboires. Il est pourtant plus innovant qu'Auffray et réalise des œuvres abstraites plus en vue.

Les historiens et critiques d'art doivent faire des choix influencés par de très nombreux facteurs, conscients ou non (place dans les réseaux, qualité de l'œuvre, apports à l'histoire de l'art, caractéristiques

---

[637] *Femme à l'écharpe*, 1960, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 339.

[638] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IV^e^ et V^e^ Républiques, op. cit*., p 378.

propres, originalités…)[639], d'où l'importance de cette recherche visant à réévaluer l'œuvre pour donner une place nouvelle aux réalisations d'Auffray et à la peinture figurative après la Seconde Guerre mondiale.

Il faut attendre la création de l'Association MTA, en 2015, pour que l'œuvre réapparaisse doucement. Ses membres ont pour but de rassembler le plus grand nombre de toiles, de préparer des expositions, d'accompagner et de favoriser la recherche scientifique.

Aujourd'hui, la promotion de l'œuvre d'Auffray reste difficile. Même si Paris et son milieu culturel sont absents de la fin de vie de la peintre, la mairie du 14e arrondissement a à cœur de lui redonner une place. La municipalité a permis que le nom de la peintre soit donné à un jardin[640], ainsi qu'elle a soutenu l'apparition de ses œuvres[641] ou de son image[642] dans quelques manifestations. Une plus grande présentation de son travail a été faite en mars 2023 à la galerie du Montparnasse (qui appartient à la mairie du 14e) autour de la thématique imposée de l'égalité homme-femme.

En province, une œuvre a été présentée lors de l'exposition *Créatrices* au musée des Beaux-Arts de Rennes, exposition portée par Marie-Jo Bonnet qui connait l'œuvre d'Auffray. D'autres expositions encore, à l'initiative de l'Association MTA, ont eu lieu à Échauffour, à Alençon (en partenariat avec le Fonds départemental d'art contemporain) puis à Saint-Quay-Portrieux.

Malgré tout, sa connaissance, tout comme sa reconnaissance, reste en 2024 confidentielle.

[639] Stéphane Vacquier, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IVe et Ve Républiques, op. cit*., p 380.
[640] 8 avenue de la Sibelle, Paris 14e.
[641] Sur les grilles du parc Montsouris, Paris 14e.
[642] Boite-aux-lettres, projets autour des femmes résistantes, graff de l'artiste C215 (pseudonyme de Christian Guemy).

Conclusion de l'éphémère d'Auffray

Dans son ouvrage *Les Contemporains*[643], René Huyghe oppose les concepts de « l'éternel » et de « l'éphémère ».

Puisqu'une partie de la vie artistique d'Auffray est à classer dans « l'éphémère », ce que Marc Le Bot nomme le transitoire[644], la peintre relève *de facto* de la seconde ligne. Par ces deux mots d'éphémère et de transitoire, la notion de seconde ligne se précise clairement : elle est ce qui, probablement, n'aura jamais de valeur essentielle pour l'histoire de l'art. Il ne faudrait pourtant pas commettre l'erreur de considérer qu'aucune œuvre, ni aucun apport de cette partie n'ait d'intérêt.

Auffray cumule plusieurs facteurs qui font que, déjà après la guerre, sa percée dans la peinture s'avère difficile. Bien sûr, le fait de choisir la peinture figurative réaliste, au moment où l'abstraction revient sur le devant de la scène artistique (ainsi que de nouveaux mouvements d'avant-garde, *Supra*, p. 96), est un facteur important, mais non déterminant, puisque certains artistes plus en vue trouvent alors grâce aux yeux de la critique et des galeristes en France[645].

Auffray est une femme obligée de gagner sa vie et donc de travailler dans les arts appliqués à plusieurs reprises. Elle ne peut se focaliser sur la peinture. A cela s'ajoute la vie en province qui l'éloigne des réseaux et de l'effervescence de la capitale. Son amitié avec Maurice de Vlaminck est complexe et indique la recherche d'un réseau : il est alors un artiste controversé, mais il lui permet d'échanger sur l'art et de construire une réelle amitié artistique. Auffray, dans toutes ces réalisations pour le peintre, révèle combien elle cherche à l'amuser et à lui plaire.

Toutefois il ne faut pas minorer l'art d'Auffray, ainsi que l'expose la première partie de notre recherche sur l'éternel. La partie sur l'éphémère d'Auffray permet de mieux comprendre les difficultés de la vie des peintres mineurs. Aujourd'hui oubliés, ils ont pourtant, en leur temps, été présents dans les milieux artistiques. Ils sont dans les réserves des musées, dans les catalogues d'expositions, ils apparaissent dans les ventes aux enchères sans grande publicité, mais sans recherche spécifique, ils n'ont pas accès à la notoriété et sont souvent délaissés.

[643] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.*
[644] *Les Années 50*, *op.cit*., p. 222-223.
[645] Bernard Buffet, André Fougeron, André Minaux…

Conclusion générale

L'introduction de notre recherche présentait deux termes structurant la pensée de l'historien de l'art René Huyghe, à savoir « l'éternel » et « l'éphémère ». Les œuvres de l'éternel sont celles que les historiens et historiennes de l'art font le choix d'étudier dans leurs écrits et celles que les conservateurs et conservatrices décident de présenter lors d'expositions. Nous avons tâché de montrer que des artistes oubliés, comme Marie-Thérèse Auffray, ont également produit des œuvres qui apportent à l'histoire de l'art, sous réserve que l'on veuille bien les extraire de leur caractère d'éphémérité, mais que le parcours et la place de tels artistes dans le milieu culturel s'avèrent précaires.

Les recherches en histoire de l'art se sont principalement constituées par l'étude de ce qui est considéré, par la postérité, comme des chefs-d'œuvre, et dans celle de ceux qui en sont devenus d'illustres créateurs. Ce constat nous est rappelé par Mathilde Legeay et Jessy Jouan dans le colloque « À l'ombre des maîtres : Les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e^ au XIX^e^ siècle », rare étude centrée sur la réalité des artistes mineurs[646]. Pourtant, à la fin du XIX^e^ siècle, la discipline commence à s'ouvrir et « désormais, bien qu'elle repose encore en grande partie sur l'étude des artistes considérés comme majeurs et des œuvres reconnues, l'histoire de l'art repose également sur la redécouverte d'artistes oubliés, méconnus ou d'œuvres perdues ou ignorées […] »[647]. C'est dans cette lignée que nous avons entendu situer la présente thèse.

Artistes de seconde ligne, mineurs, secondaires ou suiveurs

Plusieurs termes ou expressions sont susceptibles de qualifier un artiste de « l'éphémère » : de seconde ligne, mineur, secondaire ou suiveur. Ils n'ont pas exactement la même signification, toutefois. Si nous avons utilisé, dans cette recherche, les mots de « seconde ligne » et « mineur » pour désigner Auffray, nous ne l'avons en revanche qualifiée ni de « secondaire » ni de « suiveuse ». Selon nous, le premier terme se révèle trop péjoratif et le second instaure l'idée d'une relation de maître à élève et de vie en atelier, ce qui est peu révélateur de la pratique et de l'indépendance d'Auffray.

Les artistes considérés comme mineurs n'offrent pas une contribution marquante à l'histoire de l'art et, en conséquence, constituent des sujets d'étude de prime abord peu séduisants. Si l'innovation ne caractérise pas le travail d'Auffray, celle-ci a pourtant « une patte », que nous avons cherché à faire apparaître dans cette étude. Pour le dire autrement, Auffray a su développer un style caractéristique et – relativement – unique, qui est perceptible dans ses œuvres et qui s'incarne entre autres dans l'écriture griffée, le travail des fonds, ou encore l'utilisation d'un registre caricatural. Auffray a un

[646] Mathilde Legeay, Jessy Jouan (dir.), *À l'ombre des maîtres : Les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e^ au XIX^e^ siècle,* Actes du colloque organisé à la Maison des Sciences de l'Homme Ange Guépin de Nantes, les 5 et 6 décembre 2019, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2024, p. 13.
[647] *Ibidem,* p. 13.

langage stylistique personnel, que nous ne retrouvons pas chez d'autres artistes, contemporains ou l'ayant précédée.

Souvent, les artistes de seconde ligne fondent leur pratique sur des emprunts, ce qui est le cas d'Auffray. Ainsi, il nous a été nécessaire d'effectuer de nombreuses comparaisons entre les peintures d'Auffray et celles d'autres artistes figuratifs de son temps. De tels rapprochements ont permis de situer avec plus de précision la production d'Auffray dans le vaste, mais peu connu, corpus de la peinture figurative française du XX^{e} siècle, et de proposer une vision renouvelée des artistes qui en sont à la source, notamment dans leur manière de constituer et partager un réseau de références aux artistes plus anciens.

Il n'existe pas une seule et même typologie de l'artiste mineur, chaque cas individuel posant des problématiques multifactorielles. En ce qui concerne Auffray, ces facteurs sont souvent duels : l'artiste a pratiqué la peinture et les arts appliqués ; elle a exercé à la capitale et en province ; elle a choisi la peinture réaliste figurative plus que les avant-gardes et l'abstraction. De la peinture et des arts appliqués, il résulte une complémentarité technique des pratiques artistiques (nous insistons sur la place et l'usage du dessin dans l'œuvre d'Auffray, même picturale). Le fait de travailler d'abord pour un studio et ensuite à son compte a pu être interprété comme le signe de son incapacité à vivre pleinement de sa peinture, Auffray devenant alors avant tout, pour qui l'a connue ou étudiée, une professionnelle des arts appliqués. Or, nous avons remis en cause cette perception de l'artiste, en mettant l'accent sur la quête d'indépendance financière d'Auffray. Il en résulte que la pratique des arts appliqués, chez Auffray, n'apparaît plus comme la conséquence d'un échec artistique, mais bien comme le moyen mis en œuvre par elle pour s'assurer une pratique artistique régulière et constante. De là, se devine le fort caractère de cette femme, dont nous espérons qu'il a su imprimer les pages de cette thèse.

De l'étude de la production d'Auffray, par ailleurs, nous avons su tirer un pan qui peut tout à fait prétendre au grade de « l'éternel ». Nous pensons notamment aux troublantes et saisissantes « figures vertes », à la représentation de l'homosexualité féminine ou aux portraits caricaturaux de la « Comédie humaine ».

Notre recherche, qui constitue la première étude de fond sur l'œuvre d'Auffray, a permis, précisément, d'en réévaluer l'ampleur et la qualité. S'il ne s'agissait pas d'une fin en soi, nous espérons que notre travail, en particulier grâce à la composition et l'analyse du catalogue raisonné et grâce à l'étude des archives personnelles de la peintre, pourra enclencher un phénomène de reconnaissance tardive de cette artiste qui n'a, encore une fois, pas su percer en son temps.

La ou les reconnaissances

À la faveur de notre travail, nous avons analysé deux types de reconnaissance artistique possibles : le premier est celui de la reconnaissance connue de façon contemporaine par la peintre, le second est la reconnaissance construite a posteriori par la recherche.

C'est en feuilletant l'ensemble des documents que l'artiste a conservés – produits ou non par elle – que nous avons pu juger du premier et, plus généralement, du criant besoin qu'elle avait d'exister en tant que peintre. Ainsi, cette aspiration à la reconnaissance est visible dans la façon dont elle a gardé une grande partie de ses peintures, méticuleusement rangées chez elle sous les meubles ; dans la manière dont elle a classé, dans des pochettes, collées sur des cartons, des photographies de ses réalisations, ou encore assemblé des coupures de presse et construit des cahiers avec ses écrits. Cette démarche, consistant à s'entourer de traces de son travail et de ses échos, comme autant de preuves d'un statut de réussite auquel elle aspirait, reflète ce besoin d'être reconnue. Son amitié avec la famille de l'illustre peintre Vlaminck, si elle a sans nul doute été sincère, ne relève pas moins de ce besoin de plaire.

Dans le second point, du point de vue de la recherche, nous avons été confrontée à des manques sur certains sujets étudiés (arts appliqués, peinture figurative d'après-guerre entre autres). Notre recherche a été celle à la fois d'une enquêtrice et d'une archiviste. Grâce à l'analyse des documents laissés par la peintre et de ceux que nous avons collectés et construits, nous nous sommes efforcée de mieux saisir sa vie et son œuvre ; cette démarche s'est avérée *in fine* être aussi une façon de lui donner une seconde chance : celle d'être reconnue.

Nous notons aussi souvent une différence majeure dans l'étude des littératures de l'époque de notre étude et des écrits actuels. Pour reprendre l'exemple d'Auffray, la peinture figurative réalisée après la Seconde Guerre mondiale est mentionnée dans les écrits de professionnels de l'art et de la recherche, par exemple ceux de Jean Cassou, René Huyghe ou Pierre Francastel. Pourtant aujourd'hui peu d'historiens et historiennes de l'art les évoquent. Le temps aidant, certaines figures dominantes du monde artistique, qui pour beaucoup l'étaient déjà de leur vivant, comme Picasso ou Buffet, et qui sont contemporaines de la période de production d'Auffray, occupent désormais le devant de la scène académique, au détriment de la connaissance d'autres artistes. Des mouvements novateurs ont également éclipsé la peinture figurative dite « réaliste » des années 1940-1970 ; d'abord l'expressionnisme abstrait et le groupe CoBrA puis le pop art et les nouveaux réalistes, pour ne citer qu'eux.

Notre recherche confirme les lacunes dans la littérature scientifique actuelle quant à la peinture figurative entre 1940 et 1960, aux arts appliqués (illustration et publicité), en particulier quand les artistes sont des femmes. Les œuvres d'Auffray permettent pourtant d'enrichir les connaissances quant à des thématiques comme l'homosexualité féminine ou encore l'expression par l'art du traumatisme de la guerre.

Il apparaît, en définitive, qu'Auffray est une artiste connue durant une courte période, mais non pleinement reconnue. Le préfixe fait toute la différence.

Pour comprendre sa difficile trajectoire et l'envie de reconnaissance d'Auffray, il faut interroger son parcours de vie, non pas que celui-ci fait d'elle une artiste mineure, mais parce que les « événements » de cette vie (au sens de la biographisation présentée en

introduction) sont des révélateurs de sa création, car son parcours l'inspire avec des sujets qui font écho à la guerre, aux libertés des femmes... Les périodes artistiques d'Auffray suivent de près les étapes de son existence, pour se cristalliser sur une peinture de l'engagement, ce qu'elle aura toujours elle-même revendiqué.

Auffray est une enfant du peuple : son père est mécanicien sur les bateaux et sa mère d'abord mère au foyer, avant de tenir au décès de son époux un petit commerce à Paris. Elle connaît l'exil de la Bretagne vers la capitale. L'art ne fait pas partie de son milieu d'origine, ce qui la conduit à un parcours autodidacte. Elle qui n'a pas eu accès à de longues études, cherche à se cultiver, s'intéresse au théâtre et à la philosophie, va au cinéma et visite des expositions. De nombreux artistes sont cités dans ses écrits, qui travaillent dans tous les domaines artistiques : ce sont des auteurs ou autrices, des philosophes, des peintres, des sculpteurs[648], de toutes les périodes historiques. Nous lui connaissons également d'autres lectures comme la revue *Les Temps modernes* dirigée par Sartre, et des écrits relatifs au travail d'écrivains et d'écrivaines, comme Jean Genet et Françoise Mallet.

Par ailleurs, Auffray, malgré une condition plutôt modeste qui aurait pu l'enfermer dans le schéma que l'on attendait des femmes de son époque, est une femme de conviction. Elle manifeste un courage certain, tant par sa pratique artistique que dans la revendication de son orientation sexuelle, ou encore dans sa faculté à se battre pour ses idées avec son entrée dans la résistance, son appartenance à différents groupes de pensées. Sa vie est construite autour de combats pour les libertés, mais aussi pour celui de « sa » liberté, Auffray souhaitant vivre comme elle l'entend. Il est difficile de savoir si ses choix personnels ont entravé ses projets de reconnaissance. Force est de constater qu'elle termine sa vie seule et éloignée du monde artistique.

Le sentiment de tristesse allant jusqu'à la rancœur, déjà évoqué, reflète la confrontation à une vie perçue comme difficile. Si cette vision transparaît dans ses productions, sa personnalité semblait très différente puisque les gens qui l'ont rencontrée ont tous été sensible à son humour et sa joie de vivre.

Ce que nous retenons, au sortir de ce travail de doctorat, est une figure de femme artiste à la fois marginale, mais également désireuse de s'inscrire dans la société artistique de son temps. Auffray, il est vrai, propose un type de peinture moins au goût du jour – hier comme aujourd'hui. Elle ne cherche pas à appartenir aux avant-gardes, mais à réaliser sa peinture. Si elle a échoué à être reconnue, son parcours et sa démarche artistique ne sont cependant pas, selon nous, dénués d'intérêt. Certains artistes ont été célébrés de leur vivant et sont oubliés aujourd'hui, tels que nombre de peintres pompiers du XIX^{e} siècle. Auffray, jusqu'à cette thèse, n'avait bénéficié d'aucun travail d'ampleur pouvant susciter, au moins a posteriori, un basculement de statut, depuis « l'éphémère » vers « l'éternel ». La situation est la même pour une grande partie des peintres qui forment une sorte de « masse

[648] Voir les constellations d'Auffray, annexe 10.

anonyme »[649] de créateurs, et dont le souvenir perce à l'occasion, ici et là, dans des catalogues d'exposition.

En arrière-plan, notre travail interroge aussi sur la responsabilité de la recherche. En l'absence d'une reconnaissance plus institutionnelle, la découverte ou redécouverte d'Auffray paraît complexe, la peinture figurative d'après-guerre étant une grande oubliée. Nous en retenons tout de même le double constat que ce qui a été oublié n'est pas condamné à l'être toujours, tout comme ce qui a été connu peut tomber dans l'oubli…

Si René Huyghe écrit à la fin de la Seconde Guerre mondiale : « Des temps neufs approchent. Chaque moment qui désormais s'écoule va révéler auquel de ces destins les œuvres que nous aimons étaient promises. Sur elles, le rideau tombe, le rideau se lève : leur vie posthume commence »[650], nous espérons à notre tour, et dans une humble mais sincère mesure, que notre recherche contribuera à lever le rideau, d'abord, sur l'art de Marie-Thérèse Auffray, puis sur la constellation de ces artistes que l'on dit mineurs, qui pourtant n'avaient pas moins de cœur ni de persévérance que ceux qui se sont – ou ont été – hissés plus haut qu'eux.

[649] Mathilde Legeay, Jessy Jouan (dir.), *À l'ombre des maîtres : Les artistes secondaires en France et en Italie du XII^e^ au XIX^e^ siècle, op. cit.,* p. 15.
[650] René Huyghe, *Les Contemporains*, *op. cit.,* p. 122.

Bibliographie

La présentation de la bibliographie thématique suit le déroulement de notre recherche.

- **Écriture d'une biographie et construction d'un catalogue raisonné**

Bourdieu Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 62-63, juin 1986.

Delory-Momberger Christine, *La condition biographique : essais sur le récit de soi dans la modernité avancée*, Paris, Téraèdre, 2009.

Delory-Momberger Christine, *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, Éditions Érès, 2019.

Dertilis Georges, « Associations, témoignages, mythistoires », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 11 juillet 2019.
http://journals.openedition.org/acrh/9752

Leibovici Franck, Hayat Samuel et Krelak Yaël, « Établir le catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste, construire la singularité d'un regard. Entretien avec les Archives Henri Michaux », *Tracés. Revue de Sciences Humaines* [en ligne], 34 | 2018.
Mis en ligne le 2 juillet 2018, consulté le 29 février 2019. https://journals.openedition.org/traces/8096

Parcollet Remi, Szacka Léa-Catherine, « Écrire l'histoire des expositions : réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions », *Culture & musées*, n°22, 2013.

Perrot Michelle, « Portrait », *Circé. Histoires, Cultures & Sociétés*, Numéro 6, 2015. http://www.revue-circe.uvsq.fr/numero-6-portrait

Sandro Guzzi-Heeb, « Egodocuments, biographie et microhistoire en perspective. Une histoire d'amour ? », *Études de lettres* [En ligne], 1-2 | 2016, mis en ligne le 01 mai 2019, consulté le 08 janvier 2023. http://journals.openedition.org/edl/895

- **L'École de Paris et le quartier de Montparnasse**

Bougault Valérie, *Paris Montparnasse : à l'heure de l'art moderne 1910-1940*, Paris, Terrail, 1996.

Bouvet Vincent et Durozoi Gérard, *Paris, 1919-1939 : art et culture*, Paris, Hazan, 2009.

Buisson Sylvie et Frésia Martine, *La Ruche : cité des artistes*, Paris, Alternatives, coll. « Art en scène », nº 1, 2009.

Crespelle Jean Paul, *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque, 1905-1930*, Paris, Hachette, coll. « La Vie quotidienne », 1976.

Delorme Jean-Claude, Dubois Anne-Marie et Boureau David, *Ateliers d'artistes à Paris*, Paris, Parigramme, 2015.

Drot Jean-Marie et Polad-Hardouin Dominique, *Les heures chaudes de Montparnasse*, Paris, Editions Hazan, 1995.

Fehrer Catherine et Kashey Elisabeth, *The Julian academy, Paris, 1868-1939*, New York, Shepherd Gallery, 1989.

Lecombre Sylvain, *Ossip Zadkine : l'œuvre sculpté*, Paris, Paris-musées, 1994.

Lévy-Kuentz Stéphan et Napolitano Rosemarie, *Pascin*, Paris, La Différence, 2009.

Lévy-Kuentz Stéphan, Rambert Abel et Tériade, *Pascin : il y a cent ans ... arrivait à Paris*, Paris, Galerie Abel Rambert éditions, 2005.

Mad Benoit, *Hermine David (1886-1970) Peintre-graveur de l'École de Paris*, Paris, Éditions Jean-Paul Villain, 2006.

Nacenta Raymond, *École de Paris. Son histoire. Son époque*, Paris, Editions Seghers, 1960.

Rémy Pierre-Jean, Weill Alain et Corcell Emmanuelle, *La Coupole*, Paris, Albin Michel, 1988.

Warnod André, *Les berceaux de la jeune peinture. Montmartre, Montparnasse*, Paris, Albin Michel, 1925.

Catalogues d'expositions :

Bernardi Claire (dir.), Fraguelli Simonetta (dir.), *Chaïm Soutine / Willem de Kooning : la peinture incarnée*, catalogue d'exposition, Paris, musée national de l'Orangerie, 15 septembre 2021 - 10 janvier 2022 puis à Philadelphie, Fondation Barnes, 7 mars - 8 août 2021, Paris, musée d'Orsay et de l'Orangerie/Hazan, 2021.

Buisson Sylvie, *Les ateliers de Pascin et de ses amis : Hermine David, Pierre Dubreuil, Per Krogh*, catalogue d'exposition, Paris, musée de Montmartre, 21 mai au 12 septembre 1993, Paris, musée de Montmartre, 1993.

De Cézanne à Matisse : chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 6 septembre 1993 - 2 janvier 1994, Paris, Gallimard/Electa : réunion des musées nationaux, 1993.

Hopmans Anita (dir.), *Van Dongen : fauve, anarchiste, mondain*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 25 mars - 17 juillet 2011, Paris, Paris musées, 2011.

Join-Diéterle Catherine et Grossiord Sophie (dir.), *Les Années folles, 1919-1929,* catalogue d'exposition, Paris, musée Galliera, 20 octobre 2007 - 29 février 2008, Paris, Paris-musées, 2007.

L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'autre, catalogue d'exposition, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 30 novembre 2000 - 11 mars 2001, Paris, Paris musées, 2000.

Montparnasse déporté : artistes d'Europe, catalogue d'exposition, Paris, musée du Montparnasse, 12 mai - 2 octobre 2005, Paris, France, musée du Montparnasse, 2005.

Restellini Marc (dir.), *Modigliani : l'ange au visage grave*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg du 23 octobre 2002 - 2 mars 2003, Milan, Skira, 2002.

Salon d'Automne, *La grande aventure de Montparnasse 1912-1932. Hommage aux peintres témoins de leur temps*, Catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 7-23 novembre 1986, Paris, Société du Salon d'Automne, 1986.

Samuel Pascale (dir.), Braillon Juliette (dir.), Laporte Sophie (dir.), *Chagall, Modigliani, Soutine… Paris pour école : 1905-1940,* Paris, musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, MAHJ / RMN-Grand Palais, 2020.

Valadon, Utrillo & Utter, catalogue d'exposition, Paris, musée de Montmartre, 16 octobre 2015 - 15 février 2016, Paris, Somogy / musée de Montmartre-Jardins Renoir, 2015.

Vial Marie-Paule (dir.), *Chaïm Soutine*, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 3 octobre 2012 - 21 janvier 2013, Paris, Hazan : musée d'Orsay, 2012.

Site :

http://www.villavassilieff.net/?Autour-du-fonds-Marc-Vaux-en-collaboration-avec-le-Centre-Pompidou-Mnam-CCI-et

- **La création dans les années 1930 et pendant la Seconde Guerre mondiale**

Bertrand Dorléac Laurence, *Histoire de l'art : Paris, 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Publications de la Sorbonne », 1986.

Bertrand Dorléac Laurence, *L'art de la défaite, 1940-1944*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « XX^{e} siècle », 1993.

Charzat Michel, *La Jeune peinture française, 1910-1940. Une époque, un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010.

Courthion Pierre et Rouault Isabelle (coll.), *Georges Rouault*, Paris, Flammarion, 1962.

Diehl Gaston, *La peinture en France dans les années noires ou comment les peintres, aînés ou jeunes, parvinrent pourtant à s'imposer entre 1935 et 1945*, Paris, La Garde, 1999.

Malon Claude, *Travailler et chômer sous l'Occupation* In : *Occupation, épuration, reconstruction : Le monde de l'entreprise au Havre (1940-1950)*, Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. [En ligne] : http://books.openedition.org/purh/5431

Molinari Danielle et Anthonioz Marie-Claire, *Georges Rouault 1871-1958 : catalogue raisonné*, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1983.

Nacenta Raymond (dir.), Galerie Charpentier, *Cent tableaux de Soutine*, Paris, Imprimeries Daragnes, 1959.

Rey Robert, *La peinture moderne*, Paris, Presses universitaires de France, 1941.

Richard Lionel, *L'art et la guerre : les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Flammarion, 1995.

Riou Gwenn, « *La lutte idéologique que le front artistique. les écrits sur l'art dans Commune et Les lettres françaises (1933-1954)* », thèse de doctorat sous la direction de Rosella Froissart, Université Aix-Marseille, 2019.

Catalogues d'expositions :

Années 30 en Europe : le temps menaçant 1929-1939, catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 20 février-25 mai 1997, Paris, Paris musées Flammarion, 1997.

Bernard Buffet, médiéval et pop, catalogue d'exposition, Fontevraud, Abbaye royale de Fontevraud, 9 juin-29 septembre, Paris, Glénat, 2024

Bertrand Dorléac Laurence (dir.), *Les désastres de la guerre*, *1800-2014*, catalogue d'exposition, Lens, musée du Louvre-Lens, 18 mai - 6 octobre 2014, Paris / Lens, Somogy / Louvre-Lens, 2014.

Bertrand Dorléac Laurence (dir.), Munck Jacqueline (dir.), *L'art en guerre, France 1938-1947*, catalogue d'exposition, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012 - 17 février 2013, Paris, Paris musées, 2012.

Buton Philippe, *La France et les Français de la Libération 1944-1945. Vers une France nouvelle ?*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des deux guerres mondiales, juin-décembre 1984, Paris, musée des 2 guerres mondiales, 1984.

Forces nouvelles (1935-1939), catalogue d'exposition, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 6 février-9 mars 1980, Paris, Le Musée, 1980.

Forest Clotilde (dir.), Desserrières Laëtitia (dir.), Giraudier Vincent (dir.) et Limousin Isabelle (dir.), *Picasso et la guerre*, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Armée, du 5 avril au 28 juillet 2019, Paris, Gallimard : musée de l'Armée, musée Picasso, 2019.

Francis Gruber 1912-1948, catalogue d'exposition, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 5 novembre 1976-5 janvier 1977 et Bern, Kunsthalle, 18 juin -31 juillet 1976, Paris / Bern, musée d'Art moderne / Kunsthalle, 1976.

Francis Gruber : l'œil à vif, catalogue d'exposition, Nancy, musée des Beaux-Arts, 2 mai - 17 août 2009 ; Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot, 19 septembre - 31 décembre 2009, Lyon / Nancy, Fage / musée des Beaux-Arts, 2009.

Les réalismes, entre révolution et réaction (1919-1939), catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1980.

Morris Frances (dir.), *Paris post war : art and existentialism*, *1945-1955*, catalogue d'exposition, London, Tate gallery, juin – septembre 1993, London, Tate Gallery publication, 1993.

Paris 1937-Paris 1957 : arts plastiques, littérature, théâtre, cinéma, vie quotidienne et environnement, archives sonores et visuelles, photographie, catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 28 mai-2 novembre 1981, Paris, Centre Georges Pompidou : Gallimard, 1992.

Picasso, Au cœur des ténèbres, 1939-1945, catalogue d'exposition, Grenoble, musée de Grenoble, 5 octobre 2019-5 janvier 2020, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 février-14 juin 2020, [Paris] Grenoble, In fine musée de Grenoble, 2019.

Théberge Pierre (dir.) et Clair Jean (dir.), *Les années 1930 : la fabrique de « l'Homme nouveau »* catalogue d'exposition, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 6 juin-7 septembre 2008], Paris / Ottawa, Éd. Gallimard / musée des Beaux-Arts du Canada, 2008.

- **L'art et le milieu culturel entre 1945 et 1965**

Adamson Natalie, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Farnham (GB), Ashgate, 2009.

Alix Frédéric, *Penser l'art et le monde après 1945 : Isidore Isou, essai d'archéologie d'une pensée*, thèse de doctorat sous la direction de Fabrice Flahutez, Université Paris Nanterre, 2015.

Aragon Louis, *L'art et le sentiment national : le scandale du Salon d'Automne*, Paris, éditions les Lettres Françaises, 1951. Parution sous forme de brochure de l'article « Au Salon d'Automne, peindre a cessé d'être un jeu. L'art et le sentiment national », *Les Lettres françaises*, n° 388, 15 novembre 1951.

Basset Pierre et Condamine Florence, *Les insoumis de l'art moderne : la jeune peinture, Paris 1948-1958*, Flassans-sur-Issole, Un certain regard, 2009.

Bazin Germain, *Encyclopédie de l'art. XIX^e siècle et art moderne*, Paris, Lidis, 1968.

Bergé Pierre, *Bernard Buffet*, Genève, Pierre Cailler, 1958.

Bertrand Dorléac Laurence, *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années, 1950-1960*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004.

Cartier Jean-Albert, Denizeau Gérard, Mercier Eric et Roux Nathalie, *Années 1950 : l'alternative figurative*, Clermont-Ferrand, Éditions un, deux…quatre, 2007.

Cassou Jean, « La Matière en peinture », *XX^e siècle*, n° 5, [numéro double], juin 1955.

Chelbi Mustapha et Pauwels Louis, *Françoise Adnet : splendeur du misérabilisme*, Tunis, Les Mureaux, Éd. Finzi, 2004.

Cogniat Raymond, *Dictionnaire de l'art contemporain*, Paris, Larousse, 1965.

Cogniat Raymond, *Histoire de la peinture*, Tome 2, Paris, Fernand Nathan, 1958.

Descamps Patrick (dir.), *Amédée de la Patellière : les éclats de l'ombre*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2014.

Descargues Pierre, *Bernard Buffet*, Paris, Éditions universitaires, 1959.

Fougeron André et Ceysson Bernard, *André Fougeron, 1913-1998 : à l'exemple de Courbet, 1913-1998*, Paris, Somogy, 2005.

Francastel, Pierre, *Nouveau dessin, nouvelle peinture : l'École de Paris*, Paris, Librairie de Médicis, 1946.

Harambourg Lydia, Humblot Robert, et Humblot Brigitte, *Humblot : 1907-1962*, Paris, Somogy éditions d'art, 2016.

Harambourg Lydia, *L'École de Paris. 1945-1965 : dictionnaire des peintres*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1993.

Huyghe René, *Les contemporains*, Seconde édition, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1949.

Lange Werner, *Les artistes en France sous l'Occupation, : Van Dongen, Picasso, Utrillo, Maillol, Vlaminck…*, Monaco, Edition du Rocher, 2015.

Lassaigne, Jacques, Cogniat Raymond et Zahar, Marcel, *Panorama des Arts 1946*, Paris, Somogy, 1947.

Laurent Stéphane, *Bernard Buffet. Le peintre crucifié*, Paris, Editions Michalon, 2000.

Malherbe Anne, « *L'épaisseur sensible : la matérialité dans l'art sur la scène parisienne entre 1944 et 1965* », thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2004.

Manifeste de l'Encyclopédie de la Renaissance française, Paris, 1945.

Mercier, Éric (dir.), *Années 50 : la jeune peinture*, Vaumarcus, ArtAcatos, 2010.

Nacenta Raymond, Giono Jean, Roger-Marx Claude, Galerie Charpentier, *Cent tableaux de 1944-1958, Bernard Buffet*, Paris, Imp. Daragnès, 1958.

Parent Francis, Rhodes Scott et Rhodes Adeline, *Le manifeste de l'Homme témoin*, Paris, Galerie expression, 1990.

Francis Parent et Raymond Perrot, *Le Salon de la jeune peinture : une histoire 1950-1983*, [1983], Arcueil, Éditions Patou, 2016, p. 6.

Ragon Michel, *La peinture actuelle*, Paris, Fayard, 1959.

Vacquier Stéphane, *Paul Rebeyrolle (1926-2005), peintre français des IVe et Ve Républiques,* thèse de doctorat sous la direction de Pierre Wat, Aix Marseille Université, 2015.

Verlaine Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire contemporaine », 2012.

Vignoht Guy, *La Jeune Peinture : 1941-1961*, Paris, Ed. Terre des peintres, 1985.

Zahar Marcel, *Le désordre dans l'art contemporain*, Paris, Éditions de La vie Réelle, 1950.

Catalogues d'expositions :

Ameline Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 19 décembre 1996 - 7 avril 1997 Paris, Flammarion, Éditions du Centre Pompidou, 1996.

Bernard Buffet : rétrospective, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 14 octobre 2016-26 février 2017, Paris, Paris musée, 2016.

Chassey Eric de (dir.), Ramond Sylvie (dir.), *1945-1949, repartir à zéro : comme si la peinture n'avait jamais existé*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts, 24 octobre 2008-2 février 2009, Paris, Hazan / musée des Beaux-Arts de Lyon, 2008.

Coulondre Ariane (dir.), *Germaine Richier*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1er mars - 12 juin 2023 ; Montpellier, musée Fabre, 12 juillet - 5 novembre 2023, Paris, Centre Pompidou, 2023

L'Art en Europe : les années décisives, 1945-1953, catalogue d'exposition, Saint Etienne, musée des Beaux-Arts, 1987, Genève / Saint-Étienne, Skira / musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1987.

L'École de Paris ? 1945-1964, Luxembourg, musée national d'histoire et d'art, 12 décembre 1998 - 21 février 1999, Luxembourg, Fondation musée d'Art moderne Grand-Duc Jean, 1998.

L'Écriture griffée : Antonin Artaud, Brassaï, Victor Brauner, Bernard Buffet, César, Jean Dubuffet, Jean Faultrier, catalogue d'exposition, Saint-Étienne, musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1993, Paris / Saint-Étienne, Réunion des musées nationaux / musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1993.

Les Années 50, catalogue d'exposition, Paris, centre Georges Pompidou, 30 juin-5 octobre 1988, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1988.

Soleils noirs, catalogue d'exposition, Lens, musée du Louvre-Lens, 25 mars 2020-25 janvier 2021, Paris : Lens, LienArt, musée du Louvre-Lens, 2020.

- **Courants artistiques (expressionnisme, misérabilisme, réalisme…)**

Compère-Morel Thomas (dir.), Dagen Philippe et Becker Annette, *Otto Dix : « La guerre »*, Milano Péronne, 5 Continents/Historial de la Grande guerre, 2003.

Dube Wolf-Dieter, *Les expressionnistes*, Paris, Thames and Hudson, 1996.

Elger Dietmar, *L'expressionnisme. Une révolution artistique allemande*, Köln, Taschen, 1988.

Ferrier Jean-Louis, *Les Fauves : le règne de la couleur : Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Camoin, Manguin, Van Dongen, Friesz, Braque, Dufy*, Paris, Terrail, 1992.

Goldberg Itzhak, *L'expressionnisme : une esthétique européenne*, Paris, Citadelles & Mazenod, coll. « Les Grands mouvements et tendances », 2017.

Haesaerts Paul*, James Ensor*, Bruxelles, Elsevier, 1957

Lassaigne Jacques, *Du symbole à l'expression XIX et XX^e siècle. La grande histoire de la peinture*, Genève, Skira, 1979.

Richard Lionel, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993.

Tillier Bertrand, « L'invention française du réalisme », dans Neil McWilliam et Michela Passini (dir.), *Faire l'histoire de l'art en France, 1890-1950: pratiques, écritures, enjeux*, Paris, INHA / Presses universitaires de Strasbourg, 2023.

Waldemar George, *L'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1956.

Catalogues d'expositions :

Beckmann, catalogue d'exposition, Centre Georges Pompidou, Paris, 10 septembre 2002 - 6 janvier 2003, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2002.

Derouet Christian (dir.), *Otto Dix : dessins d'une guerre à l'autre*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 15 janvier - 31 mars 2003, Paris, Gallimard : Centre Pompidou, 2003.

Lampe Angela (dir.), *Allemagne. Années 1920. Nouvelle Objectivité. August Sander*, catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 11 mai - 5 septembre 2022Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2022.

Otto Dix : un monde effroyable et beau, catalogue d'exposition, New York, Neue Galerie, 11 mars - 30 août 2010 et Montréal, musée des

Beaux-Arts de Montéal du 24 septembre 2010 - 2 janvier 2011, Munich – Berlin – Londres : Prestel, 2010.

- **La figure humaine : la caricature et les figures vertes.**

Afeissa Hicham-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2018.

Ardenne Paul, *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

Baridon Laurent et Guédron Martial, *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.

Blanchard Pascal, Boetsch Gilles et Chevé Dominique, *Corps & couleurs*, Paris, CNRS éditions, coll. « Collection "Corps" », 2008.

Cabanne Pierre, *Honoré Daumier : témoin de la Comédie humaine*, Paris, L'Amateur, 1999.

Chénieux-Gendron Jacqueline (dir.) et Dumas Marie-Claire (dir.), *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes de colloque de Cerisy-la-Salle, Champs des Activités Surréalistes, Paris, Lachenal et Ritter, 1993.

Fels Florent, *L'art vivant de 1900 à nos jours*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1956.

Flahutez Fabrice, Goldberg Itzhak et Volti Panayota (dir.), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

Gage John, *Couleur et culture. Usage et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Thames & Hudson, 2008.

Héas Stéphane et Misery Laurent, *Variations sur la peau*, Paris, Harmattan, 2007.

Heredia Martine, « De la caricature à la peinture », *L'Âge d'or* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 12 février 2019, consulté le 12 juin 2020. http://journals.openedition.org/agedor/2289

Hofmann Werner, *La caricature de Vinci à Picasso*, Vienne, Somogy, 1958.

Itten Johannes, *Art de la couleur*, Paris, Dessain &Tolra, 1974.

Le Men Ségolène, *Pour rire ! Daumier, Gavarni, Rops : l'invention de la silhouette*, Paris, Somogy, 2010.

Noireau Christine, musée départemental de Saint-Riquier, *Petites gens, grande misère*, Somogy, Paris, 2004.

Noyer Jérémie, *Entretiens avec un empire : rencontres avec les artistes Disney : les grands classiques de l'animation*, Paris, Harmattan, coll. « Collection Cinémas d'animations », 2010.

Pastoureau Michel, *Vert : histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2013.

Ridiculosa. Peinture et caricature. Actes du colloque de Brest, 13-15 mai 2004, Brest, EIRIS, coll. « Ridiculosa », nº 11, 2004.

Tillier Bertrand, « Du caricatural dans l'art du XXe siècle », *Perspective*, actualités de la recherche en histoire de l'art, 2009, 4, p.538-558. https://journals.openedition.org/perspective/1266

Tillier Bertrand, *Dérégler l'art moderne : de la caricature au caricatural*, Vanves, Hazan, coll. « Bibliothèque Hazan », 2021.

Catalogue d'exposition :

Il était une fois Walt Disney : aux sources de l'art des studios Disney catalogue d'exposition, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16 septembre 2006 - 15 janvier 2007, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Pavillon Jean-Noël Desmarais, 8 mars - 24 juin 2007, Paris Montréal, Réunion des musées nationaux musée des Beaux-Arts de Montréal, 2006.

- **Balzac, *La Comédie humaine* et le philosophe Alain**

Berthier Philippe, *La vie quotidienne dans la Comédie humaine de Balzac*, Paris, Hachette littératures, coll. « La vie quotidienne », 1998.

Bourgne Alain et Bourgne Robert, *Balzac*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », no 302, 1999.

Canguilhem Georges, « réflexion sur la création artistique selon Alain », *Les cahiers philosophiques*, n° 69, Hors-série La beauté, décembre 1996.

De Zélicourt Gaston, *Le monde de La Comédie Humaine*, Paris, Éditions Seghers, 1979.

Diaz José-Luis (dir.), *Penser avec Balzac*, Saint-Cyr-sur-Loire, Pirot, coll. « Collection Balzac », 2003.

Kaempfer Jean, « Balzac et le "roman de garçon". Note sur la temporalité narrative dans *Une double famille* », *A contrario*, 2010/1 (n° 13), p. 37-49. [en ligne] : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2010-1-page-37.htm

Karklins-Marchay Alexis, *Notre monde selon Balzac : relire La Comédie humaine au XXIe siècle*, Paris, Ellipses, 2021.

Robinson Judith, *Alain lecteur de Balzac et de Stendhal*, Paris, Librairie José Corti, 1958.

Catalogues d'exposition :

Balzac-Daumier : Comédies humaines, catalogue d'exposition, Saché, musée Balzac - château de Saché, 26 février - 25 mai 2008, Tours, Conseil général d'Indre-et-Loire, 2008.

Une comédie inachevée : Balzac et l'illustration, catalogue d'exposition, Tours, 17 mai - 26 juin 1999, Tours, Bibliothèque municipale, 1999.

Site :
https://www.maisondebalzac.paris.fr/vocabulaire/furne/notices/double_famille.htm

- **La peinture de choses**

Albrechtsen Nicky, *Vintage fashion la mode féminine des années 1920 aux années 1980*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

Bertrand Dorléac Laurence, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2020.

Clair Jean, *L'œuvre de Marcel Duchamp. Catalogue raisonné*, Paris, musée National d'Art moderne, 1977.

Démoris René, « Chardin ou la cuisine en peinture. », *Dix-huitième Siècle. Aliments et cuisine.*, n° 15, 1983.

Faré Michel, *La nature morte en France. Son histoire et son évolution du XVIIe au XXe.*, Pierre Cailler, Genève, 1962.

Hoog Michel, *La nature morte et l'objet de Delacroix à Picasso*, Paris, Réunion des musées Nationaux, 1983.

Jean-Luc Guichet, *L'animal dans la peinture de Chardin,* In : *Dix-huitième Siècle*, n°36, 2004. Femmes des Lumières. p. 547-556. www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_2004_num_36_1_2636, le 28 avril 2022.

Jollet Étienne, *La nature morte, ou La place des choses : l'objet et son lieu dans l'art occidental*, Paris, Hazan, 2007.

Joly Marwena, « De la raie de Chardin aux écorchés de Houdon : l'image défigurée du corps et ses enjeux dans l'esthétique du XVIII^{e} siècle », *L'esprit du temps, Champs psychosomatique*, Février 2002, n°26, p. 37-52.

Le Foll Joséphine, *La peinture de fleurs*, Paris, Hazan, 1998.

Petry Michael, *Nature morte : contemporary artists reinvigorate the still-life tradition*, New York, Thames & Hudson, 2013.

Sterling Charles, *La Nature morte de l'antiquité à nos jours*, Paris, Macula, 1985.

Catalogues d'exposition :

Bertrand Dorléac Laurence (dir.), *Les choses : une histoire de la nature morte*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Louvre, 12 octobre 2022 - 23 janvier 2023, Paris, LienArt : Louvre éditions, 2022.

Picasso et les choses : les natures mortes, catalogue d'exposition, the Cleveland museum of art, 26 février - 5 mai 1992 ; the Philadelphia museum of art, 4 juin - 30 août 1992 ; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 29 septembre - 28 décembre 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

Rosenberg Pierre (dir.), *Chardin,* catalogue d'exposition, Paris, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 septembre - 22 novembre 1999 ; Düsseldorf, Kunstmuseum et Kunsthalle, 5 décembre 1999 - 20 février 2000 ; Londres, Royal Academy of arts, 9 mars - 28 mai 2000 ; New York, The Metropolitan museum of art, 19 juin - 17 septembre 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

Sterling Charles, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, catalogue d'exposition, paris, musée de l'Orangerie des Tuileries, avril-juin 1952, Paris, Pierre Tisné, 1952.

- **Les femmes / homosexualité féminine**

Bard Christine, « La garçonne des années 1920, une figure ambivalente », *The Conversation*, 16 septembre 2022, [en ligne] : https://theconversation.com/la-garconne-des-annees-1920-une-figure-ambivalente-190613

Bard Christine, *Les garçonnes : mode et fantasmes des Années folles*, Nouvelle éd., Paris, Éditions Autrement, 2021.

Bard Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2010.

Bonnet Marie-Jo, *Les deux amies : essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Éditions Blanche, 2000.

Bonnet Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Bonnet Marie-Jo, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004.

Bouvard Émilie, *Violence de l'art des femmes 1958-1978. Surréalisme, psychanalyse et féminisme,* thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris I ; Panthéon. Sorbonne, 2017.

Buisson, Sylvie, *Elles de Montparnasse : artistes, modèles, inspiratrices, inspirées*, Paris, musée de Montparnasse, 2002.

Dugas Marie-Claude, « L'Amazone Natalie Barney ». Dans le cadre de *Imaginaires des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université de Montréal, 27 septembre 2018. Document audio. [En ligne] : https://oic.uqam.ca/mediatheque/communication/lamazone-natalie-barney

Gonnard Catherine et Gourier Anne-Marie, « Visibilité des femmes artistes et mémoire des luttes : l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs ». Table-ronde en ligne organisée dans le cadre du colloque *Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer,* organisé par Les Jaseuses et soutenu par le groupe Philomel / Initiatives Genre (Sorbonne Université). Les 23 et 30 janvier et 6 février 2021. [En ligne] : (https://ghda.hypotheses.org/tag/catherine-gonnard)

Gonnard Catherine et Gourier Anne-Marie, *L'union des femmes peintres et sculpteurs*, film de 54mn, Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 2007.

Gonnard Catherine et Lebovici Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

Gosling Lucinda, Robinson Hilary et Tobin Amy, *L'art du féminisme : les images qui ont façonné le combat pour l'égalité, 1857-2017*, Paris, Hugo, 2019.

Grobot Anne, *Sociabilités familiales, intellectuelles, artistiques et politiques autour d'une dessinatrice, illustratrice, graveuse et sculpteur : Chana Orloff (1888-1968), entre Paris, l'Amérique et Israël (1916-1968)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Tillier, Université Bourgogne Franche-Comté, 2018.

Jauneau Cécile, « L'autoportrait féminin en peinture à la fin du XIX^{e} siècle en France » dans Marie Gispert, Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (ed.), Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIX^{e} siècle, Master 1, Années 2013 et 2014, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2015. [n'est plus disponible en ligne].

Leménager, Adelin-e. 2018. « Les Amazones: du surgissement de la puissance lesbienne à la création d'un langage sexuel non-

hétéronormatif. Une construction par l'image ». Dans le cadre de *Imaginaires des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté*. Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université de Montréal, 27 septembre 2018. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain : http://oic.uqam.ca/fr/communications/les-amazones-du-surgissement-de-la-puissance-lesbienne-a-la-creation-dun-langage>

Lichtenstein Jacqueline et Pollock Griselda, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspective*, 4 | 2007. [En ligne] : https://journals.openedition.org/perspective/3564?lang=en

Maraszac Julie, *Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques autour d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883)*, thèse de doctorat sous la direction de Bertrand Tillier, Université Bourgogne Franche-Comté, 2016.

Margueritte Victor, *La garçonne*, Paris, Flammarion, 1922.

Morineau Camille et Lamoni Giulia, *Artistes femmes, de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

Sanchez Pierre et Beauvalot Chantal, *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres 1882-1965*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2010.

Villemur Frédérique, « Érotique du couple lesbien à l'époque moderne : Diane et ses nymphes », *Images Re-vues*, 17, 2020. [En ligne] : https://journals.openedition.org/imagesrevues/8417

Catalogues d'exposition :

Amazons of the Avant-Garde : Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova. Amazons of the avant-garde, catalogue d'exposition, Berlin, Deutsche Guggenheim, 10 juillet-17 octobre 1999, London, Royal Academy of Arts, 10 novembre-6 février, 2000, Venice, Peggy Guggenheim Collection, 29 février-28 mai, 2000, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 21 juin-1^er octobre 1, 2000, New York, Guggenheim Museum, 2004.

Morineau Camille (dir), *Elles@centrepompidou*, catalogue d'exposition, Paris, centre Pompidou, 27 mai 2009 - 24 mai 2010, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.

Morineau Camille (dir.) et Pesapane Lucia (dir.), *Pionnières : artistes dans le Paris des Années folles*, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg, du 2 mars au 10 juillet 2022, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, musée du Luxembourg Sénat, 2022.

Tamagne Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, La Martinière, 2001.

- **Maurice de Vlaminck et les Fauves**

Dagen Philippe, *Lettres à Vlaminck : suivies de la correspondance de guerre*, Paris, Flammarion, 1994.

Duthuit Georges, « Le fauvisme » (II), *Cahiers d'art*, n° 6, 1929.

Duthuit Georges, *Les Fauves*, Genève, Édition des 3 collines, 1959.

Gauthier Maximilien, *Vlaminck*, Paris, Les Gémeaux, 1949.

Genevoix Maurice, *Vlaminck, écrivain et poète,* Paris, Flammarion, 1954.

Rey Georges, *Maurice de Vlaminck*, Flammarion, 1955.

Sauvage Marcel, *Vlaminck. Sa vie et son message*, Genève, Pierre Cailler éditeur, 1965.

Vlaminck Maurice de « Les cabrioles de Picasso ont été mortelles pour l'art français », *Arts*, du 17 au 23 avril 1953, n° 407.

Vlaminck Maurice de, *La Tête tournée*, Paris, Éditions André Sauret, 1956.

Vlaminck Maurice de, *Paysages et personnages*, Paris, Flammarion, 1953.
Vlaminck Maurice de, *Portrait avant décès*, Paris, Flammarion, 1943.

Catalogues d'exposition :

Chantrenne Damien (dir.) et Krausz, Pascale (dir.), *Vlaminck, Le de la matière,* catalogue d'exposition, Dreux, musée d'art et d'histoire, 12 avril 2020-21 mars 2021 et Dreux, Chapelle de l'Hôtel-Dieu, 5-27 septembre 2020, Dreux, musée d'art & d'histoire de Dreux, 2020.

Vlaminck, un instinct fauve, catalogue d'exposition, Paris, musée du Luxembourg, 20 février - 20 juillet 2008, Milano, Skira, 2008.

- **L'illustration et la publicité**

Alzieu Isabelle (dir.), musée Paul Dupuy Toulouse, *Peintres et affichistes du XX^{e} siècle*, Toulouse, musée Paul Dupuy, 1992.

Camille Barjou, « Des femmes illustratrices dans l'entre-deux guerres : Marie Laurencin, Mariette Lydis et Hermine David », *De trait et*

d'esprit, acte de colloque, Haute école des arts du Rhin École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, 13 et 14 janvier 2011. https://hal.science/hal-01403324/document

Elkaim Annie-Claude, La *Pub, un jeu d'enfant, Firmin Bouisset, Pionnier de la publicité moderne*, Toulouse, Éditions Privat, 2014.

Gourévitch, Jean Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, Éditions Alternatives, 1994.

Grouille Romane, *Du côté des illustratrices : Le statut d'illustratrice de livres pour enfants en France (1919-1958)*, mémoire de thèse sous la direction de Cécile Pichon-Bonin, École du Louvre, 2022.

Harf-Lancner, Laurence, *Les fées au Moyen Âge : Morgane et Mélusine ; la naissance des fées*, Paris, Champion, coll. « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », nº 8, 1984.

Laurent Stéphane, *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*, Paris, Éditions du C.T.H.S., 1999.

Le Gouic Jean-Claude, *Dufy, la Fée électricité*, Paris, La Différence, 2008.

Lelieur Anne-Claude, Morvan Hervé et Bachollet Raymond, *Hervé Morvan, affichiste*, Paris, Agence Culturelle de Paris, coll. « Collection "Affichistes" », 1997.

Marchand Olivier et Thélot Claude, *Le travail en France*, Paris, Nathan, 1997.

Marchetti Stéphane, *Affiches 1939-1945 : images d'une certaine France*, Genève, Edita, 1982.

Melot Michel, *L'illustration*, Genève [Paris], Skira, coll. « Histoire d'un art », 1984.

Syndicat national des artistes et maîtres artisans, créateurs publicitaire, *Album national des créateurs publicitaires graphiques et plastiques / Fédération française de la publicité*, Paris, Fédération Française de publicité, 1945.

Weill Alain, *Cassandre*, Vanves, Hazan, 2018.

Weill Alain, Colin Paul et Rennert, Jack, *Paul Colin, affichiste*, Paris, Denoël, 1989.

Catalogues d'exposition :

Baldassari Anne (dir.), Centre Georges Pompidou, *Art & pub : art & publicité 1890-1990,* catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou,

31 octobre 1990-25 février 1991, Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.

L'histoire à l'affiche. Les deux guerres mondiales, catalogue d'exposition, Chambray-lès-Tours. Centre des archives contemporaines, 1991. Archives départementales d'Indre et Loire, 1991.

Piffault, Olivier (dir.), *Babar, Harry Potter & Cie : livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, 14 octobre 2008-11 avril 2009 Paris, Bibliothèque nationale de France, 2008.

- **Autres ouvrages**

Barrer Patrick-F, *Quand l'art du XX^e^ siècle était conçu par des inconnus... : L'histoire du Salon d'automne de 1903 à nos jours*, Paris, Arts et Images du Monde, 1992.

Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, Recherches sémiologiques, n° 4, 1964.

Bosredon Bernard, *Les titres de tableaux : une pragmatique de l'identification*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Carrère D'Encausse Hélène, « Le conflit anglo-iranien, 1951-1954 ». In : *Revue française de science politique*, 15^e^ année, n° 4, 1965. https://www.persee.fr/doc/rfsp_0035-2950_1965_num_15_4_392876.

Cassou Jean, « [Allocution] », dans *La Création artistique*, Paris, Institut, coll. « Institut », n°39, 1969, [Communication faite à la séance du 19 février 1969, Institut de France, Académie des Beaux-Arts].

Cousseau Henry-Claude, Michaud Yves et Roque Georges, *Depuis Matisse… La couleur, une approche de la peinture française au XXe siècle*, Paris, AFAA, 1986.
Dagen Philippe, « Quand Picasso refaisait le portrait de Staline », *Le Monde*, 26 décembre 2012.

Josselin Blandine, *Images et représentations du printemps de Prague dans la presse française (juin 1967-avril 1969)*, Master 1ere année d'histoire sous la direction de Pierre Daviet, UFR d'histoire, Université de Caen, 2004.

Legeay Mathilde, Jouan Jessy (dir.), *À l'ombre des maîtres : Les artistes secondaires en France et en Italie XII^e^ au XIX^e^ siècle,* Actes du colloque organisé à la Maison des sciences de l'homme Ange Guépin de Nantes, les 5 et 6 décembre 2019, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2024.

Monneret Jean, *La Conquête de la liberté artistique : l'histoire du Salon des Indépendants* / 100e exposition de la Société des Artistes Indépendants, Grand-Palais, Paris, 3-12 février 1989, Société des artistes indépendants, Paris, 1989.

Nouveau Germain, *Valentines et autres vers*, Paris, Albert Messein Éditeur, 1922.

Pascal Moliner, « Objectivation et ancrage du message iconique. Propositions théoriques et pistes de recherche », *Sociétés*, n°130, avril 2015. https://www.cairn.info/revue-societes-2015-4-page-81.htm

Rémi Fabre, « La manifestation du 19 février 1964 à Nantes » In : *Mouvements ouvriers et crise industrielle : dans les régions de l'Ouest atlantique des années 1960 à nos jours* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010 (généré le 03 août 2022) ; http://books.openedition.org/pur/104976

Roque Georges, *Art et science de la couleur : Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes : [Arles], J. Chambon ; Harmonia Mundi, 1997.

Catalogues d'exposition :

Paris, capitale des arts. 1900-1968, catalogue d'exposition, Londres, Royal Academy of arts, 26 janvier-19 avril 2002 ; Bilbao, Guggenheim Museum, 31 mai- 26 septembre 2002, Paris, Hazan, 2002.

Picasso et les maîtres, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 8 octobre 2008 - 2 février 2009, Musée du Louvre, 9 octobre 2008 - 2 février 2009, Musée d'Orsay, 8 octobre 2008 - 1er février 2009, Londres, the National Gallery, 25 février-7 juin 2009, Paris, RMN, 2008

Sites :
https://www.lemonde.fr/archives/article/1969/01/28/quinze-irakiens-dont-neuf-juifs-ont-ete-executes-lundi-matin_2422256_1819218.html

https://www.lexpress.fr/actualite/monde/l-express-du-3-fevrier-1969-les-pendus-de-bagdad_2056342.html

https://www.rts.ch/archives/tv/information/point/3460341-les-pendus-de-bagdad.html

- **Archives :**

Nous renvoyons le lecteur aux notes de texte pour le détail des cotes des documents consultés aux Archives nationales, aux Archives départementales de l'Orne et des Côtes-d'Armor et aux Archives de la ville de Paris.

Index des noms propres

A

Adnet Françoise (1924-2014), 85, 147.
Afeissa Hicham-Stéphane (1972), 205.
Al-Bakr Ahmed Hassan (1914-1982), 251.
Albert-Lasard Lou (1885-1969) : 281, 282.
Albrechtsen Nicky (19..-) 133, 135.
Ameline Jean-Paul (1948-), 192.
Antral Louis Robert (1895-1939), 367.
Aragon Louis (1897-1982), 253, 255, 307.
Arlaud Rodolphe-Maurice (1911-2002), 333.
Arthez Suzanne d' (19..-), 42, 158, 366, 374.
Atlan Jean (1913-1960), 313.
Auffray Louis Antoine (1908-1932), 13, 15.
Auffray Louis Marie (1873-1917), 13.
Auric Georges (1899-1983), 328.
Aymé Marcel (1902-1967), 343.

B

Baadsgaard Alfrida (1839-1912), 282.
Baboulet François (1914-2010), 366.
Bachollet Raymond (1932-2012), 388.
Baker Joséphine (1906-1975), 344, 400.
Balzac Honoré de (1799-1850), 104, 117-130, 132, 145, 237, 447, 448.
Baridon Laurent (19..-), 107, 446.
Barillet Jean-Marie (1880-1948), 62.
Barjou Camille (?), 410, 411, 452.
Barotte René (19..-), 366.
Barrer Patrick-F (19..-), 349, 350, 361, 454.
Bashkirtseff Marie (1858-1884), 134.
Basset Pierre (19..-), 27, 101, 102, 147, 442.
Bauquier Georges (1910-1997), 254.
Baylot Jean (1897-1976), 254.
Beauvoir Simone de (1908-1986), 11, 187, 254, 256, 257, 450.
Becker Annette (1953-), 81, 444.
Beckmann Max (1884-1950), 80-82, 84, 445, 456.
Belmondo Paul (1898-1982), 299, 337.
Berberian Ardavast (1923-2002), 254.
Bernard Sophie (1978-), 221, 350.
Bertaux Hélène (1825-1909), 183.
Berthier Philippe (1941-), 120, 122, 447.
Bertrand Dorléac Laurence (1953-), 97, 151, 156, 159, 200, 215, 218, 264, 265, 284, 299, 318, 335, 337-339, 357, 359, 360, 403, 439, 440, 442, 448, 449.
Beuckelaer Joachim (1533-1574), 216.
Blanchard Pascal (1964-), 205, 207, 446.
Blanchetière (Maître) (?), 426.
Boëtsch Gilles (1950-), 205, 207 446.
Bonheur Rosa (1822-1899), 164, 170, 174.
Bonnard Pierre (1867-1947), 10, 97, 30, 351.
Bonnet Marie-Jo (1949-), 21, 163-165, 168-170, 177, 378, 449.
Bordier Sophie (19..-), 375.
Bostel Honoré (?), 299.
Boudon Roger (1909-1944), 191.
Bougault Valérie (19..-), 437.
Bouisset Firmin (1859-1925), 408, 409, 452.
Boureau David (19..-), 62, 438.
Bouret Jean (1914-1979), 102, 127.
Bourgne Alain (19..-), 128, 446.
Bourgne Robert (19..-), 128, 446.
Bouvet Vincent (1957-), 175, 437.
Brayer Yves (1907- 1990), 313.
Breton André (1896-1966), 112, 114, 115.
Brillant Marie, (19..-), 188.
Brillant Maurice (1881-1953), 184, 185.
Brooks Romaine (1874-1970), 164.

Bruller Jean [Vercors] (1902-1991), 199-200.
Buffet Bernard (1928-1999), 27, 28, 36, 42, 43, 45, 47, 86-88, 98, 102, 103, 108, 110-112, 138-140, 147, 218, 220, 221, 282, 283, 313, 314, 361, 369, 370, 431, 434, 440, 442-444.
Buisson Sylvie (19..-), 60, 162, 296, 437, 438.

C

Cabanne Pierre (1921-2007), 107, 446.
Canguilhem Georges (1904-1995), 126, 127, 447.
Capet Marie-Gabrielle (1761-1818), 134.
Carrère D'Encausse Hélène (1929-2023), 255, 454.
Cassou Jean (1897-1986), 25, 26, 28, 35, 79, 80, 89, 93, 95, 254, 268, 351, 434, 442, 454.
Ceysson Bernard (1939-), 47, 48, 87, 95, 442.
Cézanne Paul (1839-1906), 76, 149, 157, 216, 314, 438.
Chagall Marc (1887-1985), 60, 79, 439.
Chantrenne Damien (1979-), 58, 79, 301, 452.
Chardin Jean-Siméon (1699-1779), 93, 101, 150, 153, 154, 156, 157, 218, 282, 283, 448, 449.
Charmet Raymond (1904-1973), 84, 86, 93, 113, 114, 117, 124, 179, 228, 362, 364-366, 371, 427.
Chartier Émile-Auguste [Alain], (1868-1951), 10, 54, 121, 123, 126-128, 132, 301, 447.
Chevé Dominique (19..-), 205, 207, 446.
Chevreul Eugène (1786-1889), 40, 213, 455.
Chirico Giorgio de (1888-1978), 329.
Chopart Gaston (1883-1942), 158.
Churchill Winston (1874-1965), 252.
Clifford Barney Natalie (1876-1972), 166, 167.
Clouzot Henri-Georges (1907-1977), 300, 304, 326-332, 335.
Coats H. (?), 387.
Cocteau Jean (1889-1963), 317, 329, 330.
Cogniat Raymond (1896-1977), 25, 27, 38, 39, 83, 85, 104, 188, 191, 351, 352, 357, 358, 370, 372, 391, 442, 443.
Colin Paul (1892-1985), 200, 201, 380, 396, 400, 417, 453, 457.
Collot Pierre (?), 366.
Condamine Florence (19..-), 99, 101, 102, 147, 442.
Courbet Gustave (1819-1877), 90-93, 95, 96, 168, 231, 314, 412, 441.
Crespelle Jean-Paul (1910-1994), 60, 296, 345, 438.
Cressard Pierre (18..-19..), 300.
Curtis Ruth (?), 367.

D

Dagen Philippe (1959-), 41, 43, 81, 307, 360, 443, 444, 449, 451, 454.
Daniel Ronald William (1934-2005), 190, 199.
Daniélou Jean (1905-1974), 235, 239.
Darcy Claude (?), 355.
Darle Yvonne (1902-1995), 314.
Daumier Honoré (1808-1879), 105, 107, 128-130, 132, 189, 370, 446, 447.
David Hermine (1886-1970), 77, 164, 183, 297, 354, 355, 366, 410, 411, 438, 452.
Davis Marc (1913-2000), 131.
Delacroix Eugène (1798-1863), 40, 101, 147, 206, 448, 455.
Delaunay Sonia (1885-1979), 142, 143.
Delorme Jean-Claude (19..-), 62, 438.
Démoris René (1935-2016), 150, 448.
Derain André (1880-1954), 30, 40, 41, 299, 323, 337, 445.
Derouet Christian (1945-), 80, 445.
Desnos Robert (1900-1945), 294, 295.
Diaz José-Luis (1943-), 122, 447.
Diehl Gaston (1912-1999), 25, 38, 440.
Digne Jean (1943-), 60.
Disney Walt (1901-1966), 130, 131, 446, 447.
Dix Otto (1891-1969), 80, 81, 84, 106, 208, 210, 211, 315, 421, 444, 444.

Domergue Jean-Gabriel (1889-1962), 332.
Doré Gustave (1832-1883), 130.
Drot Jean-Marie (1929-2015), 296, 438.
Dubois Anne-Marie (19..-), 62, 438.
Dubuffet Jean (1901-1985), 42, 43, 47, 48, 56, 57, 59, 87, 96, 444.
Duchamp Marcel (1887-1968), 158, 375, 448.
Dufy Raoul (1877-1953), 287, 329, 407, 445, 453.
Dugas Marie-Claude (19..-), 166, 450.
Durozoi Gérard (1942-2023), 175, 437.
Duthuit Georges (1891-1973), 318, 451, 452.
Duval Colette (19..-2024), 22, 142, 146, 227, 228, 419, 427.

E

Eisenhower Dwight D. (1890-1969), 191.
Elgar Frank (1899-1978), 56, 116, 124, 366, 368, 370.
Elger Dietmar (1890-1969), 80, 208, 444.
Elkaim Annie-Claude (19..-), 408, 452.
Ensor James (1860-1949), 83, 230, 239, 369, 369, 445.
Espiau Marcel (1899-1971), 112-114, 116, 117, 146, 158, 179, 189, 289, 369.

F

Fabre Max (1928- 2021), 366.
Fabre Rémi (1950-), 249, 455.
Faines Jean-Yves (19..-), 421.
Faré Michel (1913-1985), 149, 151, 156, 289, 292, 448.
Fautrier Jean (1898-1964), 42, 43, 47, 48, 87, 96, 203, 204.
Fegdal Charles (1880-1944), 342-344.
Fels Florent (1891-1977), 108, 446.
Ferrier Jean-Louis (1926-2002), 445.
Flahutez Fabrice (1967-), 29, 132, 144, 442, 445.
Fontana Lucio (1899-1968), 48.
Forain Jean-Louis (1852-1931), 369, 370.
Fougeron André (1913-1998), 28, 95, 98, 100, 147, 351, 353, 361, 431, 442.
Foujita Léonard Tsuguharu 1886-1968), 28, 165, 296.
Francastel Pierre (1900-1970), 98, 100, 101, 350, 434, 442.
Friesz Othon (1879-1949), 287, 444.

G

Garaudy Roger (1913-2012), 253.
Gassiot-Talbot Gérald (1929-2002), 86, 108, 117, 124, 229, 368-370, 374.
Gauguin Paul (1848-1903), 306, 368, 564.
Gauthier Maximilien (1893-1977), 42, 57, 83, 124, 158, 361, 363, 364, 368, 451.
Genet Jean (1910-1986), 434.
Genevoix Maurice (1890-1980), 323, 451.
Gentileschi Artemisia (1593-1653), 134.
Géricault Thérodore (1791-1824), 156, 157.
Gesmar Charles (1900-1928), 414, 415.
Gide André (1869-1951), 125, 301, 434.
Giraudon Georges (1885-1970), 115, 366, 374.
Goldberg Itzhak (1949-), 80, 82, 84, 132, 144, 444, 445.
Gosling Lucinda (19..-), 410, 449.
Goujon Jean (1510-1567 ?), 394.
Goupil Jacques (19..-20..), 16, 375, 378, 419, 420, 411.
Gourévitch Jean-Paul (1941-), 389, 451.
Gourmont Rémi de (1858-1915), 166.
Goutal Pierre (?), 357, 358.
Goya Francisco (1746-1828), 101, 116, 156, 206, 218-221, 243, 251.
Grandma Moses (1860-1961), 183.
Gromaire Marcel (1892-1971), 313.
Grosz George (1893-1959), 80, 81, 84, 307, 308.
Gruber Francis (1912-1948), 27, 47, 61, 85, 87, 351, 353, 360, 440.
Guédron Martial (1963-), 107, 445.
Guégan Stéphane (19..-), 338.

Guégan Yvonne (1915-2005), 363.
Guilbaud Paul (19..,-), 375.
Guillaume Louis (1907-1971), 158.
Guillaume Marie-Thérèse (1913-), 366.
Guillou Noëlle (1909-1959), 12, 1519, 66, 67, 83, 138, 144, 149, 170, 171, 173, 174, 190, 198, 329, 285, 287, 288, 296, 300-304, 309, 312, 341, 351, 423.

H

Harel Paul (1854-1927), 285, 293, 300.
Harf-Lancner Laurence (1949-), 406, 453.
Hartung Hans (1904-1989), 55.
Héas Stéphane (19..-), 204, 205, 446.
Hébuterne Jeanne (1898-1920), 71, 72.
Heckel Erich (1883-1970), 208, 209.
Hée Jean (?), 413, 414.
Henry Jules (madame), 190.
Hervieu Louise (1878-1954), 164, 165.
Heymès Jacqueline, 367.
Hofmann Werner (1928-2013), 107, 109, 129, 446.
Hoog Michel (1932-2000), 147, 448.
Houdon Jean-Antoine (1741-1828), 218, 448.
Hugo Victor (1802-1885), 393.
Humblot Robert (1907-1962), 25, 38, 99, 442.

I

Israël-Mayer (1933-1979), 56, 84, 115, 366, 368, 369.
Ivanoff Hélène (1974-), 343.

J

Jacob Max (1876-1944), 312.
Jansem Jean (1920-2013), 85, 100, 147.
Jauneau Cécile (19..-), 135, 450.
Jaurès Jean (1859-1914), 252.
Join-Diéterle Catherine (19..-), 175, 176, 439.
Jollet Etienne (19..-), 147, 155, 217, 448.
Josselin Blandine (19..-), 250, 454.

K

Karklins-Marchay Alexis (1969-), 118, 120, 447.
Khrouchtchev Nikita (1894-1971), 242.
Kiehl Madeline (Madame Antral) (1889-1973), 314.
Kirchner Ernst Ludwig (1880-1938), 80, 208, 209.
Kisling Moïse (1891-1953), 60, 79, 292, 315, 361.
Kobry Yves (?), 84.
Koch Pyke (1901-1991), 212, 213.
Kokoschka Oscar (1886-1980), 45, 83, 84.
Kooning Willem de (1904-1997), 49, 438.
Kowalesky Olga (?), 294.
Krausz Pascale (1961-), 58, 301, 452.
Krohg Lucy (1891-1977), 10, 15, 19, 38, 77, 84, 86, 183, 188, 204, 288, 297, 348, 354-358, 362, 366, 367, 389, 411, 415, 420.
Krohg Per (1889-1965), 183, 438.

L

Labisse Felix (1905-1982), 313.
Lablancherie Christiane (19..-), 22, 124, 423, 427.
Langevin Paul (1872-1946), 253.
Lansiaux Marie-Anne (1913-1991), 254.
Lapuszewoki André (J.Stall) (1874-1933), 389, 400.
Lassaigne Jacques (1911-1983), 83, 352, 443, 445.
Laurencin Marie (1883-1956), 118, 164, 165, 315, 410, 411, 452.
Laval Pierre (1883-1945), 202.
Le Corbusier Charles-Edouard (1887-1965), 253.
Le Foll Joséphine (1962-), 290, 448.
Le Gouic Jean-Claude (1944-), 453.
Le Men Ségolène (19..-), 105, 130, 446.
Lecombre Sylvain (19..-), 438.
Léger Fernand (1881-1955), 97, 282, 315, 335.
Lelieur Anne-Claude (19..-), 388, 453.
Lemaire Solange (?), 366, 370.
Leménager Adeline (19..-), 166, 450.

Lempicka Tamara de (1898-1980), 142, 164, 165, 175, 189.
Lescot Pierre (1515-1578), 395.
Lescure Pierre de (1891-1963), 200.
Létard Maud (?), 390, 406.
Lévèque Jacques (1931-2011), 366.
Lévy Kuentz Stéphan (1958-), 354, 438.
Limbour Georges (1900-1970), 97.
Lipnitzki Boris (1887-1971), 363.
Lorjou Bernard (1908-1986), 26, 36, 86, 98, 102, 108, 147, 255, 361, 369 370
Lot Fernand (1902-1986), 263.
Lydis Mariette (1887-1970), 410, 411, 452.

M

Malines Guy (1909-1984), 260.
Mallet Françoise [Mallet-Joris] (1930-2016), 435.
Malraux André (1901-1976), 102.
Mammen Jeanne (1890-1976), 181, 182.
Manessier André (1911-1993), 338.
Manet Edouard (1832-1883), 157, 206, 284, 369.
Marchand Olivier (19..-), 163, 453.
Maréchaux Philippe (19..-), 427.
Margueritte Victor (1866-1942), 177, 181, 451.
Marie-Antoinette d'Autriche (1755-1793), 335.
Marquet Albert (1875-1947), 10, 253, 287, 351, 445.
Martinon Suzanne (1892-1975), 295, 297, 342, 344, 366.
Marval Jacqueline (1866-1932), 141.
Mathieu Georges (1921-2012), 55.
Matisse Henri (1869-1954), 10, 28, 30, 76, 97, 157, 208, 216, 253, 263, 329, 335, 351, 438, 445, 454.
Méheut Mathurin (1882-1958), 276.
Mercier Éric (1954-), 27, 85, 102, 442, 443.
Metthey André (1871-1920), 343.
Metthey Jean (1904-1955), 342, 343, 344, 359.
Micas Nathalie (1824-1889), 170.
Michel Louise (1830-1905), 252.
Michel-Ange (1475–1564), 222, 223, 260, 340.
Milhau Jean (1902-1985), 254.
Minaux André (1923-1986), 26, 27, 36, 87, 98, 102, 147, 431.
Misery Laurent (1963-), 204, 205, 446.
Mistinguett (1875-1956), 415.
Modigliani Amedeo (1884-1920), 60, 67-72, 74, 77, 107, 297, 439.
Montparnasse Kiki de (1901-1953), 175.
Morineau Camille (1967-), 167, 175, 387, 451.
Mornand Pierre (1884-1972), 366.
Morvan Hervé (1917-1980), 388, 400, 453.
Mottet Yvonne (1906-1968), 98, 99, 102, 147.
Mouron Adolphe (Cassandre) (1901-1968), 381, 396, 400, 401, 417, 453.
Moussinac Léon (1890-1964), 366.
Munck Jacqueline (19..-), 200, 440.

N

Nacenta Raymond (1899-1979), 97, 314, 323, 324, 344, 438, 440, 443.
Nakache Armand (1894-1976), 366.
Napolitano Rosemarie (19..-), 354, 438.
Nielsen Asta (1881-1972), 212, 213.
Nietzsche Friedrich (1844-1900), 198, 199.
Nouveau Germain (1851-1920), 454.

O

Orloff Chana (1888-1968), 29, 164, 450.
Oudry Jean-Baptiste (1686-1755), 154, 156.

P

Palach Jan (1948-1969), 186, 250.
Parent Francis (19..-), 27, 95, 443.
Pascin Jules (1895-1930), 60, 77, 78, 83, 183, 354, 425, 426, 438.
Pauwels Louis (1920-1997), 85, 442.

Pederson Arnold (1922-2022), 190, 197, 198, 199.
Pelée de Saint Maurice Jean (1879-1948), 62.
Petry Michael (19..-), 215, 448.
Piaubert Jean (1900-2002), 313.
Picasso Pablo (1881-1973), 10, 28, 69, 97, 104, 107, 109, 129, 147, 165, 191, 203, 218-221, 243, 251, 253, 254, 300, 304, 307, 313, 317, 324, 326-335, 338, 339, 350, 351, 353, 434, 441, 443, 446, 448, 449, 452, 454, 455.
Piffault Olivier (1971-), 294, 295, 390, 410, 453.
Polad-Hardouin Dominique (19..-2020), 296, 438.
Pollet Jean (1929-), 36, 147.
Pollock Griselda (1949-), 160, 451.
Pollock Jackson (1912-1956), 28.
Poussin Nicolas (1594-1665), 203.
Pradier Monique (?), 137, 390.
Prax Valentine (1897-1981), 78, 79, 164.

Q

Quinn Edward (1920-1997), 330-332.

R

Rambert Abel (?), 438.
Rebeyrolle Paul (1926-2005), 26, 27, 29, 36, 58, 102, 147, 429, 430, 443.
Rembrandt, Harmensz. van Rijn (1606-1669), 67, 218.
Rémy Pierre-Jean (1937-2010), 438.
Renoir Claude (1901-1969), 332.
Restellini Marc (1964-), 70, 439.
Rey Robert (1888-1964), 337, 339, 351, 366, 440, 452.
Rhodes Adeline (?), 443.
Rhodes Scott (?), 443.
Richard Lionel (1938 -), 440, 445.
Richier Germaine (1902-1959), 47, 224, 225, 444.
Rimbaud Arthur (1854-1891), 296.
Robespierre Maximilien de (1758-1794), 335.
Robinson Hilary (19..-), 411, 450.
Robinson Judith (1933-2010), 121, 123, 127, 447.
Rocher Roger (1935-2011), 12, 346, 366, 428.
Roger-Marx Claude (1888-1977), 443.
Rolland Romain (1866-1944), 340.
Ronis Willy (1910-2009), 254.
Roosevelt Franklin D. (1882-1945), 252.
Roque Georges (1951-), 40, 454, 455.
Rostand Edmond (1868-1918), 288.
Rouault Georges (1871-1958), 30, 53, 54, 60, 83, 125, 290, 300, 301, 329, 353, 440.

S

Saint Laurent Yves (1936-2008), 138-140.
Sartre Jean-Paul (1905-1980), 254, 256, 435.
Sauvage Marcel (1898-1989), 342-344, 359, 452.
Sauvage Paulette (1895-1988), 342-344.
Seguin Marc (19..-), 125.
September Dulcie (1935-1988), 252.
Singer Gérard (1929-2007), 254.
Solidor Suzy (1900-1983), 175.
Soutine Chaïm (1893-1943), 49, 50, 59, 60, 67, 72-77, 83, 156, 216, 220, 231, 282, 283, 297, 438-440.
Staline Joseph (1878-1953), 94, 252, 255, 306, 307, 310, 454.
Sterling Charles (1901-1991), 76, 93, 146, 148, 154, 157, 159, 215, 290, 448, 449.

T

Tamisa May (1893-1965), 39, 115, 116, 158, 290, 366, 370, 374.
Tarin Marie-Thérèse, 13.
Tarin Monique, 199, 390.
Taslitzky Boris (1911-2005), 254
Tassart Maurice (19..-200.?), 189, 290, 362, 369-371.
Tériade Eleftheriadis (1897-1983), 438.
Terrenoire Louis (1908-1992), 260, 420.
Thélot Claude (1947 -),163, 453.
Thompson Michel (1921-2007), 36, 98, 147.
Tito Josip Broz (1892-1980), 306.
Tobin Amy (1989-), 411, 450.

Toulouse-Lautrec Henri de (1864-1901), 105, 107.

U

Utrillo Maurice (1883-1955), 60, 79, 340, 343, 361, 439, 443.

V

Valadon Suzanne (1865-1938), 164, 189, 439.
Van Dongen Kees (1877-1968), 165, 299, 315, 337, 438.
Van Gogh Vincent (1853-1890), 137, 178, 306, 314-316.
Van Hemessen Catherine (1528-1587), 134.
Vasarely Victor (1906-1997), 313.
Vassilieff Marie (1884-1957), 164.
Vaux Marc (1895-1971), 11, 79, 297, 342, 345-347, 439.
Verlaine Julie (1979-), 96, 97, 354, 358, 359, 360, 363, 365, 366, 372, 374, 375, 443.
Vidal Fay (1912-2003), 186, 187, 235.
Vignoht Guy (?), 85, 99, 443.
Villemur Frédérique (?), 168, 451.
Villon Jacques (1875-1963), 313, 375.
Vinci Léonard de (1452 – 1519), 107, 109, 113, 129, 312, 446.
Vlaminck Berthe de, (?), 40, 301-303, 308, 309, 312, 317, 323, 324, 337, 339, 343.
Vlaminck Edwige de (19..-), 312, 337.
Vlaminck Godelieve de (1927-2021), 300, 312, 337, 341.
Vlaminck Maurice de (1876-1958), 5, 6, 10, 12, 15, 23, 33, 40, 41, 58, 79, 125, 160, 222, 239, 240, 260, 271, 293, 294, 297-306, 308-315, 317-328, 330-344, 347, 365, 395, 396, 431, 434, 443, 445, 451, 452.
Volti Panayota (19..-), 132, 144, 446.

W

Wallon Henri (1879-1962), 253.
Warnod André (1885-1960), 60, 163, 164, 438.
Waroquier Henry de (1881-1970), 363.
Weill Alain (1946-), 396, 397, 400, 401, 438, 453.
Wilebrote Jocelyne (?), 366.
Wilson Sarah (19..-), 99, 352.

Z

Zadkine Ossip (1888-1967), 78, 79, 438.
Zahar Marcel (1898-1989), 352, 366, 443.
Zeiger-Viallet Edmond (1895-1994), 366.

Table des illustrations

Illustration 1: Graphique du nombre de tableaux peints par Auffray par année. 19
Illustration 2 : graphique de répartition des tableaux d'Auffray selon les sujets des peintures. 20
Illustration 3: Page précédente, Chaïm Soutine, détail de la toile Bœuf et tête de veau, vers 1925, Paris, musée de l'Orangerie © photographie personnelle et Marie-Thérèse Auffray, détail de Tête de vache, 1959, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 318. 50
Illustration 4: En haut, Jean Dubuffet, Dhôtel nuancé d'abricot, juillet 1947-août 1947, huile sur toile, Centre Pompidou, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Georges Meguerditchian/Dist. GrandPalaisRmn ; en bas Marie-Thérèse Auffray, La Honte 1940-1944, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 412. 57
Illustration 5 : Page précédente, le 21 de la Rue Gazan en 2024 © C.C. Ci-dessus : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1940. Photographie prise depuis la galerie de l'atelier à l'étage. Sur la photographie : posée sur le chevalet la toile : Les Deux amies dans le jardin (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 47) et accroché au mur le tableau Pêcheur breton (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 44). Archives ayants droit. 63
Illustration 6 : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1950-1960. Les grandes ouvertures donnent sur le parc Montsouris et laissent entrer la lumière. Sur la photographie, au mur la toile Boulevard Saint-Babel datée de 1957 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222) et un masque africain. Archives ayants droit. 64
Illustration 7 : L'atelier du 21, de la rue Gazan dans les années 1950-1960. Les toiles accrochées au mur permettent de rendre compte de l'accrochage des œuvres telle une galerie. Sur la photographie, accrochés aux murs, les tableaux : Boulevard Saint-Babel daté de 1957 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 222), Sonia de 1960 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 336) et deux toiles sans titre (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 432 et Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 433), un masque africain. Archives ayants droit. 65
Illustration 8 : À gauche, Amedeo Modigliani, Madame Zborowska, 1918, huile sur toile, 64 x 46 cm, Tate Modern Londres, © Tate Images / Marie-Thérèse Auffray, Femme au corsage blanc, 1948. Vol 2, cat. rais. Fig. P. 89. 68
Illustration 9 : Amedeo Modigliani, La Chevelure noire dit aussi Jeune fille brune assise, 1918, huile sur toile, 92 × 60 cm, musée national Picasso Paris, © GrandPalaisRmn (musée national Picasso-Paris) / Adrien Didierjean et Marie-Thérèse Auffray, Jeune femme, milieu des années 1950, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 161. 69
Illustration 10 : En haut : Amedeo Modigliani, Femme assise à la robe bleue, 1918, Stockholm, Moderna Museet © Moderna Museet ; Marie-Thérèse Auffray, Écolier de trois quarts à gauche, Vol. 2. Cat. rais., Fig. P. 87 et Portrait, Vol. 2. Cat. rais. Fig. P. 82. 71
Illustration 11 : En haut, Amedeo Modigliani : Jeanne Hébuterne au grand chapeau, 1918, collection privée ; Hanka Zborowska, 1919, collection privée ; Marie-Thérèse, Portrait de jeune femme, 1961, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 372. 72
Illustration 12 : En haut : Chaïm Soutine, Paysage avec personnage, 1933 et Paysage, entre 1922 et 1923, Paris, musée de l'Orangerie. © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski ; en bas : Marie-Thérèse Auffray, Le Clocher de Plouha, 1930 (Vol. 2, cat. rais. P. 12) et Village breton, 1930 (Vol. 2, cat. rais. P. 13). 73
Illustration 13 : Chaïm Soutine, Portrait de Maria Lani, New York, MoMA © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris ; Marie-Thérèse Auffray, Portrait de femme au chapeau, 1966. Vol 2, cat. rais. Fig. P. 330. 74
Illustration 14 : Chaïm Soutine, Le Lapin écorché, 1921, Philadelphie, Barnes Foundation (BF 333), Philadelphie. © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. 75
Illustration 15 : Marie-Thérèse Auffray, Nature morte au lièvre, 1956, Vol. 2. Cat. rais. Fig. P. 216. 76
Illustration 16 : Jules Pascin, Cavalières ou Amazones, encre, s.d., Collection privée. 78

Illustration 17: Max Beckmann, Tanz in Baden-Baden, 1923, huile sur toile, 108 × 66 cm, Bavarian State Painting Collections, Munich, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen. En bas : Marie-Thérèse Auffray, La Danse, 1960, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 334.....82
Illustration 18: En haut, Gustave Courbet, La Truite, 1873, huile sur toile, 65,5 × 98,5 cm, musée d'Orsay, Paris. © musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt. Marie-Thérèse Auffray, La Truite, 1962, Vol 2, cat. rais., Fig. P. 382.....91
Illustration 19: En haut, Gustave Courbet, Le Sommeil, 1866, huile sur toile, 135 × 200, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski ; Marie-Thérèse Auffray, L'Amour ou Les Deux amies, 1961, Vol 2, cat. rais., Fig. P. 351.....92
Illustration 20 : Bernard Buffet, Nature morte au revolver, 1949 ; Le Buveur assis, 1948, huile sur toile ; Nature morte au poisson 1948, musée d'Art moderne de la ville de Paris, © Adagp, Paris, Eric Emo / Parisienne de photographie 110
Illustration 21 : Détail du dessin de Marie-Thérèse Auffray sur la satire de la création artistique. Vol. 2, cat. rais., Fig. A. 18. 111
Illustration 22 : À gauche : Marc Davis, Cruella D'enfer, 1962, encre et marqueur sur papier ©Alice Estes Davis ; Marie-Thérèse Auffray, La Veuve italienne, 1958, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 262.....131
Illustration 23 : À gauche, Marie-Thérèse Auffray dans son atelier au 21, Rue Gazan, Paris 14e dans les années 1940 (devant la toile Village vers Trémargat, Vol. 2, cat. rais. Fig. 59). À droite, dans les années 1950/1960 (devant la toile Touriste américaine, Vol. 2 cat. rais. Fig. P. 273). Archives ayants droit. 134
Illustration 24 : Irving Penn, Yves Saint Laurent, Paris, 1957, épreuve argentique, 27,4 × 26,8 cm pour l'image, Metropolitan Museum, New York © The Irving Penn Foundation.....139
Illustration 25 : Première du journal Arts du 3 au 11 février 1958 et détail du dessin de Bernard Buffet représentant Yves Saint Laurent, © photographie personnelle.139
Illustration 26 : En haut : Bernard Buffet, Yves Saint Laurent, 1958, mine de plomb sur papier, 36 × 27 cm. Portrait exposé dans le bureau du créateur de mode au musée Yves Saint Laurent Paris © Luc Castel (photographie recadrée), ; en bas à gauche, Marie-Thérèse Auffray, Portrait d'homme aux lunettes, 1956 (Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 200). À droite, le portrait, seul (Yves Saint Laurent, 1958) lors de l'exposition, Bernard Buffet, médiéval et pop, 8 juin-29 septembre 2024, Abbaye royale de Fontevraud, © photographie personnelle.....140
Illustration 27 : A gauche : Jacqueline Marval, La Blonde au corsage rouge, 1924 © Comité Jacqueline Marval et Marie-Thérèse Auffray, Jeune femme à la robe rouge, 1956, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 189.....141
Illustration 28 : A gauche, photographie de Tamara de Lempicka © akg-images ; Marie -Thérèse Auffray, Tamara (2), 1960, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 338. 142
Illustration 29 : En haut, photographies de Sonia Delaunay, © Archive Florence Henri / Galleria Martini & Ronchetti, Gênes/Centre Pompidou, MNAM-CCI/Guy Carrard/Dist. GrandPalaisRmn ; en bas, Marie-Thérèse Auffray, Sonia, 1960 (Vol 2, cat. rais, Fig. P. 336). 143
Illustration 30 : Jeanne Mammen, Two women, Dancing, 1928, aquarelle et feutre sur papier, 48 × 36 cm, collection privée. © akg-images / © Adagp, Paris, 2023. .182
Illustration 31 : Marie-Thérèse Auffray, L'Horreur 1940-1944, 1965, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 414.....196
Illustration 32 : À gauche : Silence l'ennemi guette vos confidences, Paul Colin, février 1940, 59 cm × 38,5 cm, lithographie, Bibliothèque Forney, cote : AF 176603 PF © Ville de Paris / Bibl. Forney ; Marie-Thérèse Auffray Prisonniers et déportés, 1945, Vol. 2, cat. rais., Fig. A. 67.....201
Illustration 33 : Erich Heckel, Sitzendes Kind, 1910, gouache et crayon sur papier, 34, 7 × 44, 6 cm, Berlin, Bruecke-museum © VG Bild-Kunst, Bonn 2020.....209
Illustration 34 : A gauche, Ernst Ludwig Kirchner, Franzi in front of carved chair, 1910, huile sur toile, 71 × 49.5 cm © Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid ; Marie-Thérèse Auffray, Écolière de profil à gauche, 1948, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 88. 209

Illustration 35 : Ernst Ludwig Kirchner, Im See badende Mädchen, Moritzburg, 1909, huile sur toile, 91,2 × 120 cm, collection privée (vente aux enchères Christie's 9 novembre 2015).....209
Illustration 36 : Otto Dix, Portrait du Dr Heinrich Stadelmann, 1922, Toronto, Art Gallery of Ontario, © 2017 Art Gallery of Ontario L69.2.....210
Illustration 37 : En haut : Otto Dix, Frau mit Kind, 1921, huile sur toile, 120 × 81cm, Dresde, Albertinum museum © ElkeEstel, SKD et Marie-Thérèse Auffray, Mère et enfant, 1947, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 85. 211
Illustration 38 : Pyke Koch, Portret Asta Nielsen, 1929, Utrecht, Centraal Museum © Collectie Centraal Museum Utrecht / foto Ernst Moritz.....213
Illustration 39 : Francisco Lucientes de Goya, Nature morte à la tête de mouton, 1808 / 1812, huile sur toile, 45 × 62 cm, Paris, musée du Louvre © 2011 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Thierry Ollivier.....219
Illustration 40 : Pablo Picasso, Tête de mouton écorchée, 1939, huile sur toile, 50 × 61 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts © Lyon MBA / Photo RMN- René-Gabriel Ojéda 219
Illustration 41 : Bernard Buffet, Nature morte à la tête de mouton, 1952, huile sur toile, 130 × 81 cm, dépôt au Kunstmuseum Basel, Stiftung Im Obersteg © Stiftung Im Obersteg und Autoren, 2021 220
Illustration 42 : Marie-Thérèse Auffray, Nature morte à la tête de mouton, 1956 Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 213.....220
Illustration 43 : À gauche : Michel-Ange, Pietà, 1499, Vatican, Basilique Saint Pierre © C.C. Marie-Thérèse Auffray, Pietà, 1950, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 109. 222
Illustration 44 : Germaine Richier, Le Christ d'Assy I, plâtre, 1950 et page d'un carnet de croquis de 1952-1954, stylo bille sur papier. © Adagp, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Hélène Mauri/Dist. GrandPalaisRmn et Marie-Thérèse Auffray, Christ et larron et Christ, 1966, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 420 et Fig. P. 421. 224
Illustration 45 : Marie-Thérèse Auffray, L'Église, 1961, Vol. 2, cat. rais, Fig. P. 348. 233
Illustration 46 : Marie-Thérèse Auffray, La Bigote, 1952, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 121.....237
Illustration 47 : Marie-Thérèse Auffray, en haut : Chapelle Saint Marc, 1932 et en bas Pors Even (1) autour de 1940. Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 14 et Fig. P. 35.....275
Illustration 48 : En haut : Alfrida Baagstaard Nature morte avec orphies, maquereaux et crabes comestibles. Collection particulière ; au centre : Lou Albert-Lasard, Nature morte à l'orphie, huile sur toile, 54 × 73 cm, s.d, © musées de la ville de Strasbourg, M. Bertola et Marie-Thérèse Auffray, L'Orphie, 1958, Vol. 2, cat .rais. P. 282.....281
Illustration 49 : En haut à gauche : Jean-Siméon Chardin, La Raie, 1728, huile sur toile, 114 x 146 cm, Paris, musée du Louvre © 2010 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle. En bas à gauche : Chaïm Soutine, La Raie, 1924, huile sur toile, 81,3 × 100 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, © 2024 Artists Rights Society (ARS), New York ; Bernard Buffet, Nature morte à la raie, 1956. Huile sur toile, collection particulière. 283
Illustration 50 : Marie-Thérèse Auffray, La Raie, 1958, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 284. 283
Illustration 51 : Marie-Thérèse Auffray : en haut, Au bal, 1952 et Fleurs dans un vase blanc, 1953 ; en bas, Fleurs dans un vase (1), 1957 ; Fleurs dans un vase noir, 1969. Vol. 2, cat.rais, Fig. P. 118 ; Fig. P. 137 ; Fig. 238 ; Fig. P. 427. 291
Illustration 52 : À gauche, Olga Kowalevsky, illustration de Les Hiboux (poème de Robert Desnos) © Photographie personnelle et Marie-Thérèse Auffray, L'Araignée, 1971, Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 33.....295
Illustration 53 : À gauche, couverture originale du catalogue de la Galerie Charpentier (Paris), École de Paris, 1955, © photographie personnelle et à droite couverture de la Gazette d'Échauffour n°6 par Marie-Thérèse Auffray / Fonds Maison Vlaminck. Vol 2, cat. rais, Fig. A. 61. 306
Illustration 54 : Illustration de Marie-Thérèse Auffray dans la Gazette d'Échauffour de 1955 sur la Galerie Charpentier, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61. Inscription dans le catalogue de la Galerie Charpentier sur l'exposition des bouquets de Maurice de Vlaminck, 1955 à Paris, © photographie personnelle. 315

Illustration 55 : Marie-Thérèse Auffray, illustration dans la Gazette d'Échauffour, 1955, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61 © photographie personnelle et toile À la Galerie Charpentier, 1956, Vol 2, cat. rais. Fig. P. 183.....316
Illustration 56 : Maurice de Vlaminck, Bouquet de fleurs, s.d., huile sur toile, 73 × 54 cm, Paris, musée d'Art moderne © Éric Emo/Parisienne de Photographie et Marie-Thérèse Auffray, Fleurs dans un vase jaune, s.d., Vol. 2, cat. rais. Fig. P. 64.....319
Illustration 57 : Page précédente, Maurice de Vlaminck, La Côte de bœuf, 1928, Paris musée d'Art moderne de la ville de Paris © Éric Emo/Parisienne de Photographie et Marie-Thérèse Auffray, Côte de bœuf, 1956, Vol. 2, cat. rais, Fig. P. 215. 320
Illustration 58 : En haut, Maurice Vlaminck, Les Meules de blé, 1950, huile sur toile, 55 × 65 cm, musée d'Orsay, Paris, © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski et Marie-Thérèse Auffray, Paysage aux poteaux télégraphiques, 1954, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 155. 321
Illustration 59 : Épée d'Académicien de Jean Cocteau réalisée par le joaillier Cartier © académie française ; en bas à gauche : capture d'écran du film Le Mystère Picasso d'Henri-Georges Clouzot et en bas à droite, dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version de sa critique envoyée à la famille Vlaminck, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. ..330
Illustration 60 : En haut : Photographie par Edward Quinn du tournage du film Le Mystère Picasso d'Henri-Georges Clouzot, 1956 © edwardquinn.com. En bas, dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version envoyée à la famille Vlaminck, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53. 331
Illustration 61 : À gauche : Photographie par Edward Quinn du tournage du film Le Mystère Picasso d'Henri-Georges Clouzot, 1956 © edwardquinn.com. Dessin de Marie-Thérèse Auffray dans la version définitive, Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 53.....332
Illustration 62 : Couverture du catalogue du Salon d'Automne de 1944 à Paris. Photographie personnelle.....349
Illustration 63 : À gauche : Marie-Thérèse Auffray, illustration du texte Coin pittoresque et à droite photographie en noir et blanc de la toile Péniches sur un canal, 1943. Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 155. 05 et Fig. P. 58.....394
Illustration 64 : À gauche : publicité dans le portfolio de Marie-Thérèse Auffray, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 200. À droite, illustration de Gaston Chopard dans Les animaux sauvages, édition Willeb, Paris, 1945, page 9 © photographie personnelle. 399
Illustration 65 : Les Très Riches Heures du duc de Berry, folio 8 verso et détail du folio 10 verso, XV^e^ siècle, musée Condé. Château de Chantilly © RMN-GP.....404
Illustration 66 : En haut détail du Livre de chasse de Gaston Phébus, XV^e^ siècle, BNF, département des manuscrits français, n° 616, folio 56v et folio 77. © Bibliothèque nationale de France. Bibliothèque de l'Arsenal. En bas, détail de la couverture de Roselys illustré par Marie-Thérèse Auffray. Vol 2, cat. rais. Fig. A. 140. 405
Illustration 67 : Marie-Thérèse Auffray, page précédente : illustrations pour les marques Babissec et Welcomme Moro, Vol 2, cat. rais. A. 120 et A. 70. En bas, illustration Récupérez, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 66.....407
Illustration 68 : En haut : Firmin Bouisset, affiche pour le chocolat Menier, 893, Paris, BNF, © Bibliothèque nationale de France. En bas : Marie-Thérèse Auffray, détail du protège-cahier illustré pour la chicorée D.V. en 1954, Vol 2, cat. rais, Fig. A. 119. 409
Illustration 69: Charles Gesmar, affiche Lucienne Delahaye, 1925 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Marie-Thérèse Auffray, La Femme rousse de profil à gauche, 1956, Vol 2, cat. rais, Fig. P. 195. 416

Annexes :

Annexes 1 à 11 : documents construits

- Chronologie de vie : Annexe 1
- Corpus : Annexes : 2, 3 et 4
- Chronologie des périodes artistiques : Annexe 5
- Liste des expositions : Annexe 6
- Personnages récurrents dans des tableaux : Annexe 7
- Liste des animaux et des objets dans les peintures d'Auffray : Annexe 8
- Tableau comparatif des peintures de choses chez les artistes de la figuration d'après-guerre (1950-1960) : Annexe 9
- Constellations d'Auffray : Annexe 10
- Tableau récapitulatif des écrits d'Auffray : Annexe 11

Annexe 1 : Chronologie de vie

1912 : Naissance à Saint Quay Portrieux (Bretagne), le 11 octobre.

1917 : Décès de son père Louis Marie Auffray à l'hôpital Lariboisière à Paris.

1920 : Devient pupille de la Nation. La famille habite Rue Didot (14e).

1932 : Décès de son demi-frère Louis Antoine né en 1908.

1933 : Travaille pour la Société Nouvelle de Publicité basée à Paris durant la crise des années 1930.

1940 : Travaille pour les Éditions Willeb (Paris 2e) et les imprimeries Joseph-Charles (Paris 15e). Elle entre dans la Résistance.

1941 : Première venue dans le village d'Échauffour (Normandie) et rencontre de sa future compagne Noëlle Guillou.

1942 : Décès de sa mère et installation au 21 de la Rue Gazan (Paris 14e).

1944 : Expose pour la première fois au Salon d'Automne (Paris).

1945 : A Paris. Première exposition monographique à la galerie Lucy Krogh. Expose au Salon des Indépendants et à la galerie Drouant David. En mai, participation à l'exposition collective : *Les grands peintres contemporains au service des prisonniers.*

1946 : A Paris, participe à l'exposition *Art et Résistance,* au Salon des Tuileries à l'UFPS, au Salon des Indépendants et au prix Antral de la ville de Paris.

1947 : Premier courrier échangé avec Maurice de Vlaminck et sa famille.

1951 : Écriture des textes *La bêtise en peinture*, *Peinture et Déportés*, *Les reflets*, *Michel Ange et Vlaminck.* Ces textes n'ont jamais été publiés.

1952 *:* Travaille à son compte dans la publicité.

1953 : Envoi de la première *Gazette d'Échauffour* à la famille Vlaminck.

1957 : Participe au Prix Greenshield de la Galerie Charpentier.

1959 : Décès de sa compagne Noëlle Guillou d'un cancer.

1962 : Seconde exposition monographique : *Rétrospective* à la Galerie du Colisée (Paris).

1964 : Sociétaire au Salon des Indépendants. Entre à la loge maçonnique mixte « Le droit humain ». Elle adhère à la CGT à Paris et à la fédération nationale des Libres-penseurs, fédération de l'Orne.

1970 : Quitte son atelier parisien pour s'installer définitivement à Échauffour.

1984 : Dernière exposition parisienne au Salon des Indépendants.

1989 : Présente avec la Galerie Goupil à Alençon (61) sa dernière exposition.

1990 : Décès le 27 septembre à Échauffour.

1991 : Ventes aux enchères des œuvres et biens par l'hôtel des ventes de L'Aigle (Orne) le 22 septembre et le 1er décembre.

1992 : Troisième vente aux enchères des œuvres et biens par l'hôtel des ventes de L'Aigle le 17 mai.

Annexe 2 : Corpus par genres

- Les peintures d'histoire et religieuse : p. 472
- Les scènes de genre, tableaux avec des couples ou des groupes : p. 473 et 474
- Les figures individuelles : p. 475 à 477
- Les paysages : p. 478 et 479
- La peinture animalière et la peinture de choses : p. 480 et 481
- Les bouquets : p. 482 et 483

Ces différents corpus permettent de rendre compte du style de Marie-Thérèse Auffray dans chaque genre. Ils révèlent plus facilement les changements de style et de gamme chromatique.

Les œuvres ne sont pas présentées chronologiquement mais nous avons effectué des rapprochements entre les tableaux pour pouvoir les comparer et les analyser.

La présentation chronologique de toutes les œuvres est disponible à la fin du catalogue raisonné.

Les corpus ne sont pas publiés dans cette version de la thèse :
© droits réservés

Annexe 3 : Corpus thématiques

Les corpus thématiques correspondent aux thèmes évoqués dans le texte de la thèse.

Nous avons fait le choix de cibler certains éléments. Les œuvres ne sont donc pas toujours présentées dans leur entièreté, mais parfois par un détail. Dans ce cas, la mention « détail » est précisée après le titre du tableau ou sous le titre du corpus si toutes les œuvres sont concernées. Aucun corpus ne prétend à l'exhaustivité (toutes les œuvres ne sont pas présentées), mais ils représentent un panel des tableaux sur les thèmes.

Pour toutes information sur les toiles présentées, merci de se référer au catalogue raisonné (Volume 2).

Liste des corpus :

- Corpus des figures vertes : p. 485-486.
- Corpus des deux amies et peintures de couples de femmes : p. 487.
- Corpus des garçonnes : p. 488.
- Corpus de la « comédie humaine » : p. 489-490.
- Corpus des viandes et écorchés : p. 491.

Les corpus ne sont pas publiés dans cette version de la thèse :
© droits réservés

Annexe 4 : Corpus stylistiques et techniques

Nous avons fait le choix, pour une majorité des œuvres, de cibler certains éléments. Les œuvres ne sont donc pas toujours présentées dans leur entièreté. Dans ce cas, la mention « détail » est précisée. Comme nous présentons essentiellement des détails, la date et le titre du tableau sont notés afin de pouvoir les retrouver facilement dans le catalogue raisonné (Volume 2).

- Corpus de l'écriture griffée :
  - griffer à la pointe du pinceau : p. 493-497.
  - griffer dans la matière : p. 498-499.

- Corpus « travailler de la matière » : p. 500-505.

- Corpus des éléments ajoutés sur les peintures : p. 506.

- Corpus des fonds :
  - murs et pièces vides, angles (neutre et uniforme) : p. 507-508.
  - construction par couches et frottement de matière : p. 509-510.
  - encadrements « fenêtres », ouvertures : p. 511.
  - signes graphiques : p. 512.
  - fonds « vitraux » : p. 513.
  - décor en intérieur : café, restaurant : p. 514.
  - scènes en extérieurs : p. 515.

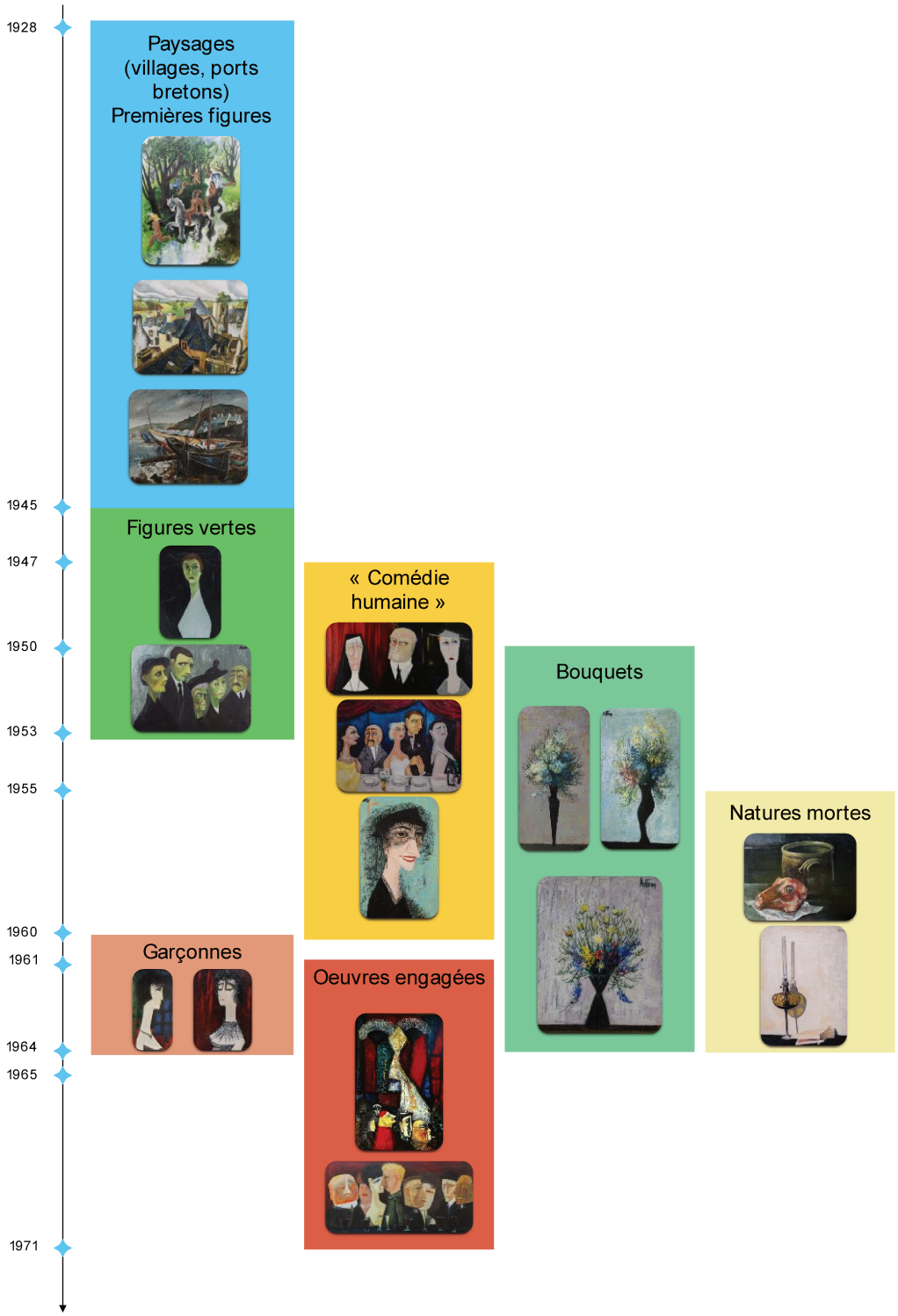
- Corpus du contraste simultané du rouge et du vert : p. 516-517.

- Corpus du contraste simultané du rouge et du bleu : p. 518-520.

Les corpus ne sont pas publiés dans cette version de la thèse :

© droits réservés

Annexe 5 : Chronologie des périodes artistiques de la peinture de Marie-Thérèse Auffray



Les oeuvres choisies ne sont pas disposées chronologiquement mais sont là pour illustrer le thème

Annexe 6 : Liste des expositions
En vert les expositions qui ont donné lieu à des articles dans la presse. Les articles sont dans le volume d'archives.

La liste est établie à partir des documents des archives de Marie-Thérèse Auffray et des catalogues des Salons.

En vert les expositions qui ont donné lieu à des articles dans la presse. Les articles sont dans le volume d'archives (Vol. 3).

EXPOSITIONS ET SALONS PARISIENS

Toutes les expositions se déroulent à Paris, sauf une en 1964 à Versailles.

1944 6 oct.-5 nov.	Salon d'Automne • *La Mare à Pinçon*
1945 2 mars - 2 avril	Salon des Indépendants • 103 : *La Dinde morte* • 104 : *Les Veaux du Verry*
1945 25 mai	Exposition à la Galerie Drouant David : *Les Peintres Contemporains au service des prisonniers.* • *La Maison du Bourrelier*
1945 15 au 30 juin	Exposition à la Galerie Lucy Krohg : *M.-Th. Auffray Peintures*. Première exposition monographique. 34 toiles sont exposées. Voir Vol. 3, Ar. 94.
1946	Exposition *Art et résistance*, Paris, Musée d'Art moderne • 15 : *Mourir pour vivre* (peinture)
1946 1er au 31 mars	Salon des Indépendants • *Pors Even* • *Bretagne*
1946 8 juin-7 juillet	Salon des Tuileries, Paris • 59 (p) : *Les Joueurs de dominos** • 60 (p) : *La Procession*
1946	Salon d'Automne : Photographie de *Les deux amies au jardin* de 1944 dans la revue Arts. Collage de Marie-Thérèse Auffray pour le titre et la date. Elle n'apparaît pas dans le catalogue du Salon.
1946	Salon de la préfecture, Paris
1947 17 janvier-7 février	UFPS • 41 : *les Bigoudens* • 42 : *Le Conquet* • 43 : *Lesconil*

1947 28 fév.-30 mars	Salon des Indépendants • 112 : peinture (pas à vendre) • 113 : *Les Pêcheurs*
1947	Galerie de Paris, Prix des Vikings (Une faute d'orthographe dans le nom : Auffrey, dans la presse. Peu d'informations sur cette exposition).
1947	Salon d'Automne : Photographie de la toile *Pêcheur à Camaret* dans la revue *Arts* du 26 septembre 1947. Marie-Thérèse Auffray n'apparaît pas dans le catalogue du Salon.
1948 16 jan. -1er fév.	UFPS : • 70 : *Rai* (Orne) • 71 : *Échauffour* (Orne)
1948 4 mars-4 avril	Salon des Indépendants • 116 : *Le Pêcheur* • 117 : *Les Musiciens*
1948 6 juin-11 juillet	Salon des Tuileries, Paris • 15 (p) : *L'Enfant à l'ardoise* • 16 (p) : *Anne-Marie-B* • 17 (p) : *Marine*
1948 24 sept.-1er nov.	Salon d'Automne : musée des Beaux-Arts de la ville de Paris • 50 : *L'Aber-Ildut*
1949 22 avril au 15 mai	Salon des Indépendants • 95 : *Porspoder* • 96 : *Camaret*
1950 8 au 30 avril	Salon des Indépendants • 80 : *La Côte du Goémon* • 81 : *Marine, Morbihan*
1957	Exposition à la Galerie Charpentier : prix Greenshields • 10 : *Le Lièvre* (quelques informations biographiques dans le catalogue. Une courte biographie de l'artiste est inscrite dans le catalogue : « AUFFRAY Marie-Thérèse. Née le 11 octobre 1912 à Saint-Quay-Portrieux (Côtes-du-Nord). Vient à Paris en 1921. Fait des travaux de publicité. Première exposition en 1945. Ensuite Tuileries, Salon d'Automne et Indépendants ».
1961 21 avril-14 mai	Salon des Indépendants • 132 : *L'enterrement* 1957
1962	Exposition monographique Galerie du Colisée – Paris : *Rétrospective* • 78 toiles sont exposées (voir le catalogue de l'exposition, Vol. 3, Ar. 139).
1962 12 avril au 6 mai	Salon des Indépendants • 138 : Nature morte : *L'orphie* • 139 : Nature morte : *Cartes et cigarette*

1963 8-25 mars	UFPS : • 439 : *La lanterne* • 440 : *Le panier aux œufs* • 441 : *Objets de dégel*
1963 10 avril au 8 mai	Salon des Indépendants • 137 : 1963-*La lanterne* • 138 : 1963- *La lampe tempête*
1963	Exposition au Salon Berruyer, Paris. • 16 : *L'Orphie* 3.000 F • 17 : *La tête de vache* 3.000 F
1964	104e Salon de Versailles • 10 : Nature morte *Araignée de mer*
1964 10 avril-3 mai	Salon des Indépendants • 149 : 1963-*La « Deb du bal »* • 150 : *1964-À Saint-Nazaire*
1965 26 avril-16 mai	Salon des Indépendants • 173 : *L'Église* (1961) • 174 : *La Guerre* (1961)
1966 25 mars au 17 avril	Salon des Indépendants • 151 : *Le Baratineur* • 152 : *Strip-tease*
1967 2-16 janvier	UFPS : • 4 : *La Chanson binaire*. Une reproduction en noir et blanc dans le catalogue du salon (annexe). L'œuvre est titrée *A Saint-Nazaire*. Adresse Rue Gazan mais le téléphone est celui d'Échauffour
1967 23 mars-16 avril	Salon des Indépendants • 166 : *Les Éphémères*
1968 22 mars au 15 avril	Salon des Indépendants • 152 : *Sourires…du métro* • 153 : *Belle vie*
1969 28 mars au 20 avril	Salon des Indépendants • 173 : *Cas spacial* • 174 : *Fleurs cosmiques* Sur une étiquette au dos du châssis de la *toile Printemps 1969*, indiqué exposition au Salon des Indépendants, mais l'information ne figure pas dans le catalogue.
1969	UFPS : • *Printemps Liberté Prague 1969* (n'a pu être vérifié dans le catalogue de l'époque)

1970 26 mars au 19 avril	Salon des Indépendants • 164 : (pas de titre) • 165 : (pas de titre)
1971 16 avril au 9 mai	Salon des Indépendants • 178 : *Le Temps des cerises*
1972 24 fév.-16 mars	UFPS : • 11 : *La Femme à l'écharpe* (S). Noté à Échauffour
1972 6 au 26 avril	Salon des Indépendants • *178 : *Femme à l'écharpe* 1960
1973	UFPS : un courrier à Madame Fay Vidal (secrétaire de l'UFPS) demande un envoi de dessins pour le catalogue, le 17 février Auffray y répond positivement (comme en 1972). Voir Ar. 134. Pas de trace de ces dessins. Dans les archives, une invitation au Salon. Pas d'indication dans le catalogue du Salon.
1973 23 mars au 10 avril	Salon des Indépendants • 162 : *À la Galerie Charpentier* 1956 noté à l'adresse : 61. Échauffour
1980 13 mars au 13 avril	Salon des Indépendants Indiqué comme (S) : sociétaire et demeurant à Sainte Gauburge Sainte Colombes (61370) • 143 : *Composition* • 144 : *Composition*
1984	Salon de la société des artistes Indépendants 1984 : Ne figure pas au catalogue mais une Edith Auffray y est notée. Pourtant Marie-Thérèse Auffray indique y avoir participé dans un brouillon de courrier du 29 mai 1989 au président du Salon : « depuis le salon de 1984, j'ai perdu tout contact avec le monde de la peinture » (annexes) et dans l'ouvrage : *Un siècle d'art moderne, L'histoire du Salon des Indépendants*, Denoël, son nom figure dans la liste des exposants au Salon des indépendants de 1984 (sous celui d'Edith Auffray). Il est noté : AUFFRAY Marie-Thérèse, expressionniste. Le titre du tableau n'est pas indiqué.

Remarques :

<u>*Salon des Indépendants :</u>

1942 ? : Vues Bretonnes d'Auffray : journal Paris Midi : pas de trace dans les archives d'Auffray, pas dans le catalogue. Homonyme ?

<u>*Galerie d'Atri</u> : Dans les années 1960 (1962 et 1964 dans la presse), les toiles de Marie-Thérèse Auffray sont en vente à la Galerie d'Atri à Paris 6e.

Catalogues des Salons vérifiés et où Marie-Thérèse Auffray n'apparaît pas malgré des documents d'archives qui la mentionnent :

- Salon des Indépendants : 1942-1944
- Salon de l'UFPS : 1974, 1975, 1976

EXPOSITIONS ET SALONS EN PROVINCE

1947 :	Exposition à Gacé (61) Prix de la pomme d'or. • Vue d'un port à marée basse (« L'exposition de peinture de Gacé », *Ouest-France*, 26 décembre 1947) • *Les Joueurs de dominos* (Article *Ouest-France* du 13 novembre 1947. Vol. 3, Ar. 199)
1949	Salon de peinture. Gacé (61) Pas de précision sur l'œuvre exposée, un article fait mention d'une marine. Ar. 200).
1965	Exposition à L'Aigle (61) Ar. 202
1966	Biennale de Conches Pas de précision sur l'œuvre exposée, mais deux dessins dans le livre d'Or. (Fig. A. 55. 1 et A. 55. 2).
1966 8-15 mai	*Les Arts d'Argentan*. Société académique d'Argentan et de l'Orne. Hôtel de ville. Argentan (61) • 1 : *Bouquet* 3000,00 Frs • 2 : *Le Coq* 3200 Frs • 3 : *Héron* 3200 Frs • 4 : *Le lièvre* 3200 Frs
1967	Salon d'Automne de la ville de L'Aigle Salon organisé par Marc Vaux
1968 11-19 mai	*Les Arts d'Argentan*. Société académique d'Argentan et de l'Orne. Hôtel de ville. Argentan (61) • 1 : *Belle vie*
1969	L*a Rose au Bouais*, Avranches (50). Vol. 3, Ar. 211
1969 7-8 juin	*Les Arts d'Argentan*. Société académique d'Argentan et de l'Orne. Hôtel de ville. Argentan (61) • *Fleurs* 750 F • *Liberté Prague 1969* (composition) • *Les quatorze de Bagdad* (composition)
1970	Exposition à L'Aigle (61) Vol. 3, Ar. 213

1970	Foire exposition de Gacé (61) • *Côte de Bœuf* • *Panier aux œufs* • *L'araignée de mer* • *L'orphie* • *La poêlée*
1971	*Art et poésie*. L'Aigle (61)
1989 7 oct. 2 nov.	Exposition Jean Commère. Organisation Galerie Goupil. Halle au Blé. Alençon (61) • A : *Les Juges* • B : *Les Juges* • C : *L'enterrement* • D : *Enterrement « La famille »*
1989	*Art des temps présents*, Organisation Galerie Goupil. Halle au blé. Alençon (61). • 35 toiles (49 toiles sur la liste mais certaines ont été effacées). Voir annexe :
1990	Exposition. Organisation Galerie Goupil. Alençon (61) • *Nature morte Bouteille et tabac* • *Lanterne* • *Fleur des champs* • *Fleur vase rond* • *Marcassin* • *La danse* • *Femme au collier* • *Sonia* • *Le para* • *Les deux amies (femmes qui s'embrassent*

EXPOSITIONS POSTHUMES :

1998	*Rencontre littérature et arts plastiques*, Galerie Goupil, Alençon (61) Pas de précision sur les toiles exposées
2004	Galerie Goupil, Alençon. Article dans le journal *Orne Combattante* du 7 septembre 2004. Annexe 39. Il est fait mention dans l'article des toiles *Les Noces*, *L'Enterrement, Place Saint Germain*, *Les quatorze de la nuit de Bagdad*. Sur la photographie : *Boulevard Saint-Babel*, *Touriste américaine*, *Les Deux amies*.
2016 24 juillet	Exposition *Clin d'œil* à Échauffour par l'Association MTA • 29 tableaux
2017 24 août au 5 sep ;	Exposition à l'Orangerie du Sénat à Paris organisée par l'Association MTA • 44 tableaux
2018 8 février au 22 avril	Exposition à l'Hôtel du Département d'Alençon organisée par le Conseil Départemental de l'Orne et l'Association MTA. • 53 tableaux, affiches, dessins
2018 20 octobre au 04 novembre	Exposition à Saint-Quay-Portrieux, Côtes d'Armor, organisée par l'Association MTA avec le concours de la municipalité. • 49 tableaux, affiches, dessins, documents
2019 29 juin au 29 septembre	*Créatrices, l'émancipation par l'art*, Musée des Beaux-Arts de Rennes. • *À la Galerie Charpentier*, 1956
2020 25 septembre au 25 octobre	Exposition de reproduction de travaux sur les grilles du Jardin Marie-Thérèse Auffray, Paris, 14e. • 14 panneaux
2023 18 au 29 mars	*Auffray (1912-1990), peintre engagée,* Galerie du Montparnasse, Paris, 14e. • Trente peintures

Annexe 7 : Personnages récurrents dans des tableaux.

Chaque couleur correspond à un personnage

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 8 : Liste des animaux et des objets dans les peintures d'Auffray.

Dans les natures mortes, par thème et par ordre de fréquence

Animaux vivants

Chevaux : 4
Canards : 3
Poulains : 2
Chouette : 1
Coq : 1
Geai : 1
Vache : 1
Veau : 1

Animaux morts

Poissons : 26 dont
Maquereaux : 6
Sardines : 3
Carpe : 2
Carrelet : 2
Merlan : 2
Dorade : 1
Orphie : 1
Raie : 1
Rouget grondin : 1
Saint Pierre : 1
Truite : 1
Turbot : 1
Morceaux de viandes : 8 dont
Côtes de bœuf : 2
Côtes de sanglier : 2
Entrecôte : 2
Chouettes : 6
Buses : 3
Araignées de mer : 2
Lièvres : 2 (un dépiauté, l'autre pas)
Poules : 2
Renards : 2
Sangliers (tête) : 2
Canard : 1
Coq : 1
Écureuil : 1
Héron : 1
Marcassin : 1
Pintade : 1
Tête de mouton (écorchée) : 1
Tête de vache (écorchée) : 1

Autres aliments / végétaux :

Œufs : 5 (trois entiers et deux cassés)
Grains de café : 4
Pain : 3 (dont un petit morceau)
Camembert : 2
Citron : 1 et demi
Algue : 1
Boite de sardine : 1
Pomme : 1

Objets :

Torchons : 17
Bouteille : 16
Assiettes (métal et céramique) : 12
Allumettes : 7
Couteaux : 6
Paquets de tabac : 6
Journaux : 5
Livres : 5
Verre : 4
Bouchons :3
Grils : 3
Lanternes : 3
Bols : 2
Bougies : 2 (une allumée et une éteinte)
Cruches : 2
Fourchettes : 2

Lampe à pétrole : 2
Paquet de feuille à rouler : 2
Battoir à linge : 1
Bol : 1
Brosse à linge : 1
Cafetière : 1
Carte à jouer : 1
Cendrier : 1
Chapelet : 1
Chaudron : 1
Clef : 1
Cocotte en fonte : 1
Cor de chasse : 1
Écumoire : 1
Fourchette longue : 1
Lampe à souder : 1
Lampe tempête : 1
Moulin à café : 1
Napperon : 1
Panier à œufs : 1
Paquet de cigarette : 1
Pipe :1
Poêle : 1
Pot en terre : 1
Savon : 1
Seau : 1
Tambour et sa baguette : 1

Dans les autres genres, par thème et par ordre de fréquence

Croix chrétienne : 18
Verres : 14
Rouleaux de tissus : 13
Chevaux : 8
Nasses : 7
Assiettes : 5
Crayons : 5
Tissus : 4
Chaises : 3
Journaux : 3
Livres : 3
Bouteilles : 2
Cigarettes : 2
Fourchettes : 2
Girouettes : 2
Matelas : 2
Projecteurs sur pied : 2
Tables rondes : 2
Vase : 2 (dont un avec un bouquet)

Appareil photographique : 1
Ardoise d'écolier : 1
Bouquet : 2
Buste en marbre ou plâtre : 1
Cahier : 1
Carnet : 1
Carrousel : 1
Chandelle : 1
Chat : 1
Couteau : 1
Couverture : 1
Cruche : 1
Dé à coudre : 1
Échelle : 1
Flipper : 1
Fouet de dompteur : 1
Guitare : 1
Jeu de dominos : 1
Lange : 1
Lit : 1
Luminaire plafonnier : 1
Maracas : 1
Microphone : 1
Parapluie : 1
Rose : 1
Sculpture africaine : 1
Sucette : 1
Tableau avec graphique : 1

Objets féminins :

Colliers : 33 dont 3 avec une petite croix
Chapeaux : 21
Coiffes : 21 dont 15 coiffes de bigoudens
Boucles d'oreille : 19
Broches : 14
Châles / foulards : 13
Voilette noire : 10
Gants longs : 9
Bagues : 7
Col en dentelle : 6
Tiares : 5
Voiles de mariée : 5
Couronne de fleurs, fleurs dans les cheveux : 4
Sac à main : 4 (et 2 anses)
Coiffe de religieuse : 3
Mitaines : 3
Rubans : 3
Bas : 2
Mouchoirs : 2
Tablier : 2
Barrette : 1
Capuchon : 1
Chapelet : 1
Couronne : 1
Paire de soulier (seul) : 1
Soutient gorge : 1
Voilette blanche : 1

Objets masculins :

Cravates : 40
Chapeaux : 11
Casquettes : 8
Nœuds papillon : 7
Bretelles : 1 paire
Casques de pompier : 4
Képis : 4
Épingle de cravate : 3
Boutons de manchette : 2 paires
Chapeau de clown : 1
Collier : 1
Écharpe : 1
Pochette : 1

Objets mixtes :

Paire de chaussures : 12
Médailles / décorations : 9
Boutonnières fleuries : 8
Ruban de col : 2
Lunettes : 2

Annexe 9 : Tableau comparatif des peintures de choses chez les artistes de la figuration d'après-guerre, groupes *de La Jeune peinture*, *Manifeste de l'homme témoin* (1950-1960).

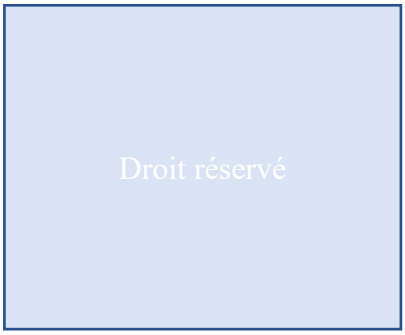
Comparaison avec les peintures de choses d'Auffray

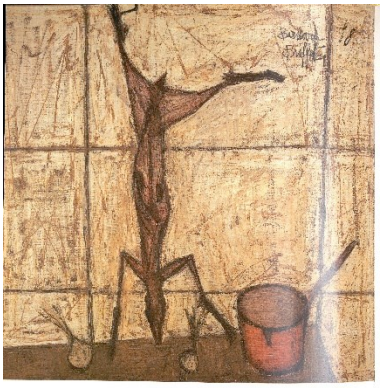
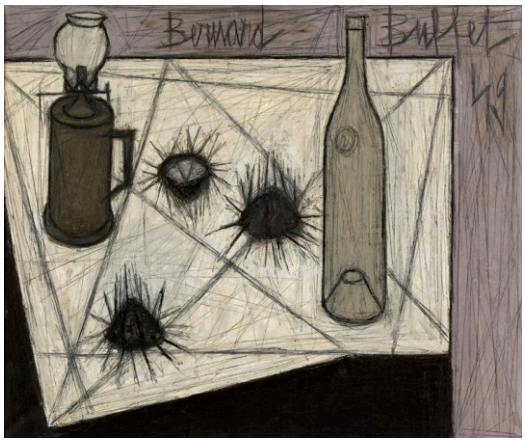
Sources :

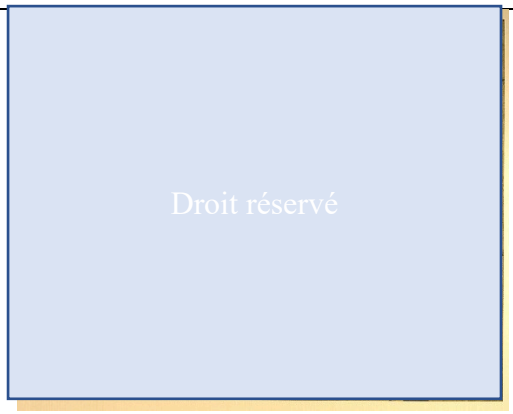
- Pierre Basset, *Les Insoumis de l'art moderne (voir bibliographie).* Indication des pages en vert. ©*Pierre Basset*
- Éric Mercier, *La Jeune peinture figurative* volume 1 ou volume 2 (voir bibliographie). Indications des pages en bleu
- Sites des artistes (souvent gérés par des ayants droit ou des associations)
- Base Joconde, mais très peu de visuels des œuvres
- Site RMN Photo : (https://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=CMS3&VF=Home)

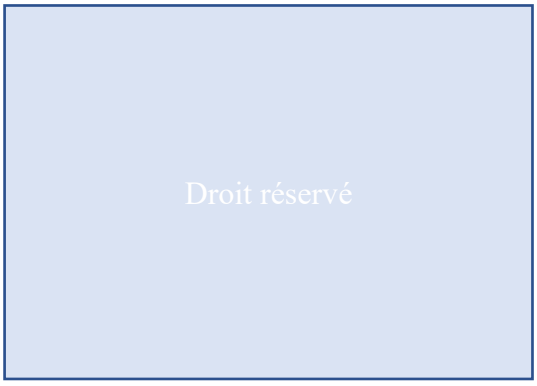
D'autres tableaux sont mentionnés dans cette recherche.

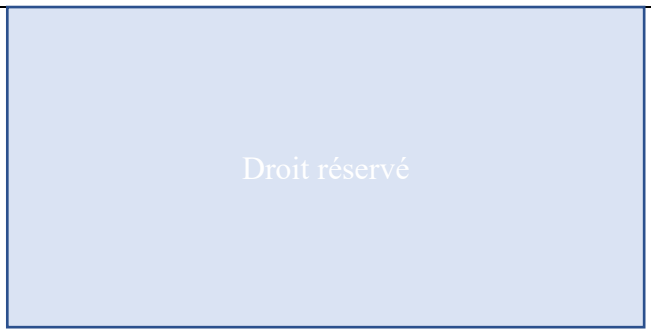
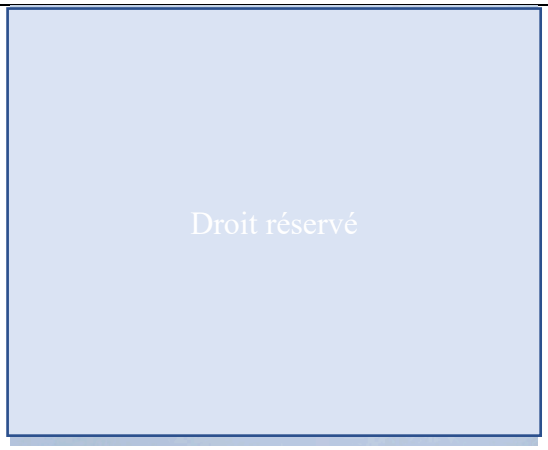
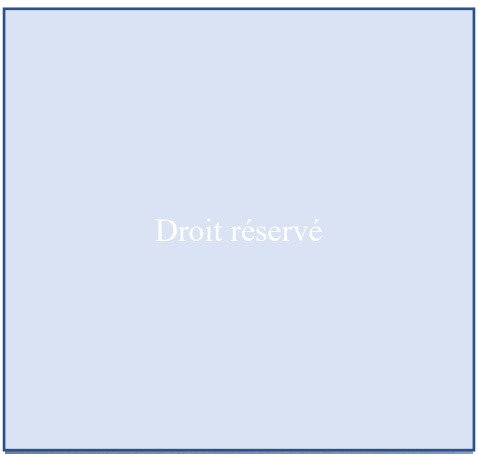
G. C : toile exposée à la Galerie Charpentier à Paris
S. A : toile exposée au Salon d'Automne
S. M : toile exposée au Salon de Mai

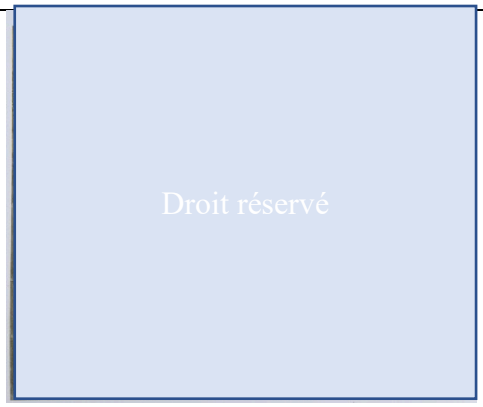
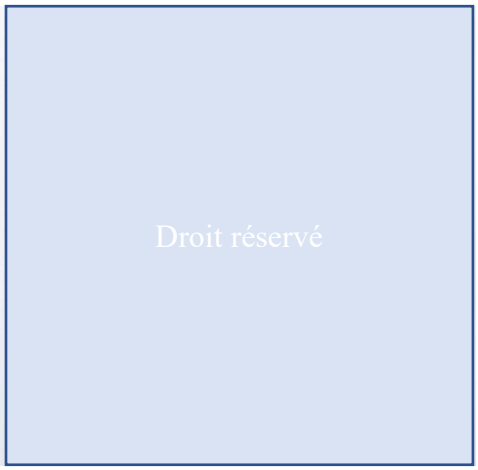
Nom	Motif / Style / œuvres	Œuvres en rapport
Françoise Adnet	Des objets plus du salon que de la cuisine. Un style plus raffiné. Objets communs : lampe à pétrole. Objets différents : branchages, quartiers de fruit. Quelques animaux vivants (petits oiseaux). Des compositions plus chargées, plus colorées, une gamme chromatique très différente.	https://www.musee-vicq.fr/francoise-adnet_fr.html  *La Sarcelle*, 1950, (p.255)
Bernard Buffet	Animaux écorchés, animaux morts, poissons, crustacés œufs sur le plat. Bouquets de fleurs.	Très nombreuses peintures proches de celles d'Auffray dans les thèmes voir :

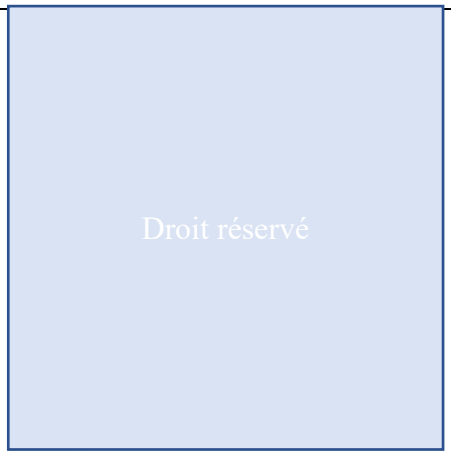
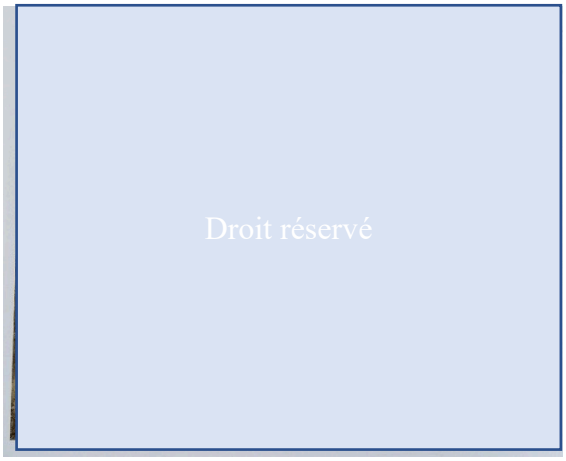
	Objets de la cuisine : cafetières, casseroles. La table n'est pas toujours vue dans son entier. Nous retrouvons des effets de couverture avec la nappe. Style : Écriture griffée, style plus géométrique moins dans l'arrondi qu'Auffray.	 **Nature morte aux poissons*, 1945, MAM Paris  *Lapin et casserole rouge*, 1948, (p. 242) musée Bernard Buffet, Surugadaira, Japon  *Nature morte aux oursins,* 1949, MAM Paris Droit réservé *La Rascasse*, 1949, (p. 61)

		 *La Casserole rouge*, 1951
Simone Dat	Très nombreux objets. Table de cuisine ou de salon, lieu plutôt indéterminé dans l'ensemble. Peu de natures mortes de trouvées dans sa production.	
André Fougeron	Des natures mortes dans de grandes scènes. Fleurs : bouquets de chardon Peu de peinture pour les objets eux-mêmes / seuls. La figure humaine est presque toujours présente.	 *Les Coings* ou *La Cuisinière endormie*, 1947, musée de la Piscine Roubaix  *Dans la remise*, 1954, MAM Paris *Femme épluchant des légumes*, 1948-1949, *Les Parisiennes au marché* vers 1947, musée d'Art moderne de Saint-Étienne

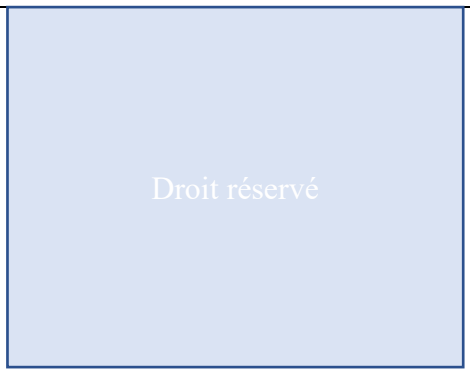
Raymond Guerrier	Nature morte surtout au milieu des années 1950. Sujets proches de ceux de cette période (poissons, animaux morts…). Peu d'objets, couleurs sourdes, terreuses. Il va ensuite avoir un style plus abstrait.	 *Daurade, artichaut et citron*, 1954 (p. 235)  *Le Lapin*, 1955 (p. 19)  *La Raie*, 1955 (p. 55)  *Nature morte au rouget*, 1955, (p. 161)

		 *Le Poulet déplumé,* 1955, (p. 197)
Bernard Lorjou	Univers de la cuisine, peu d'objets. Tête de vache. Style plus coloré dans les années 1950. https://lorjou.com/oeuvres/peintures/fleurs-et-natures-mortes/	 *Lapin écorché*, 1948, (p.23)  *La Pâquerette*, 1952 (p.49)  *La Côte de bœuf*, 1953, (p. 100)

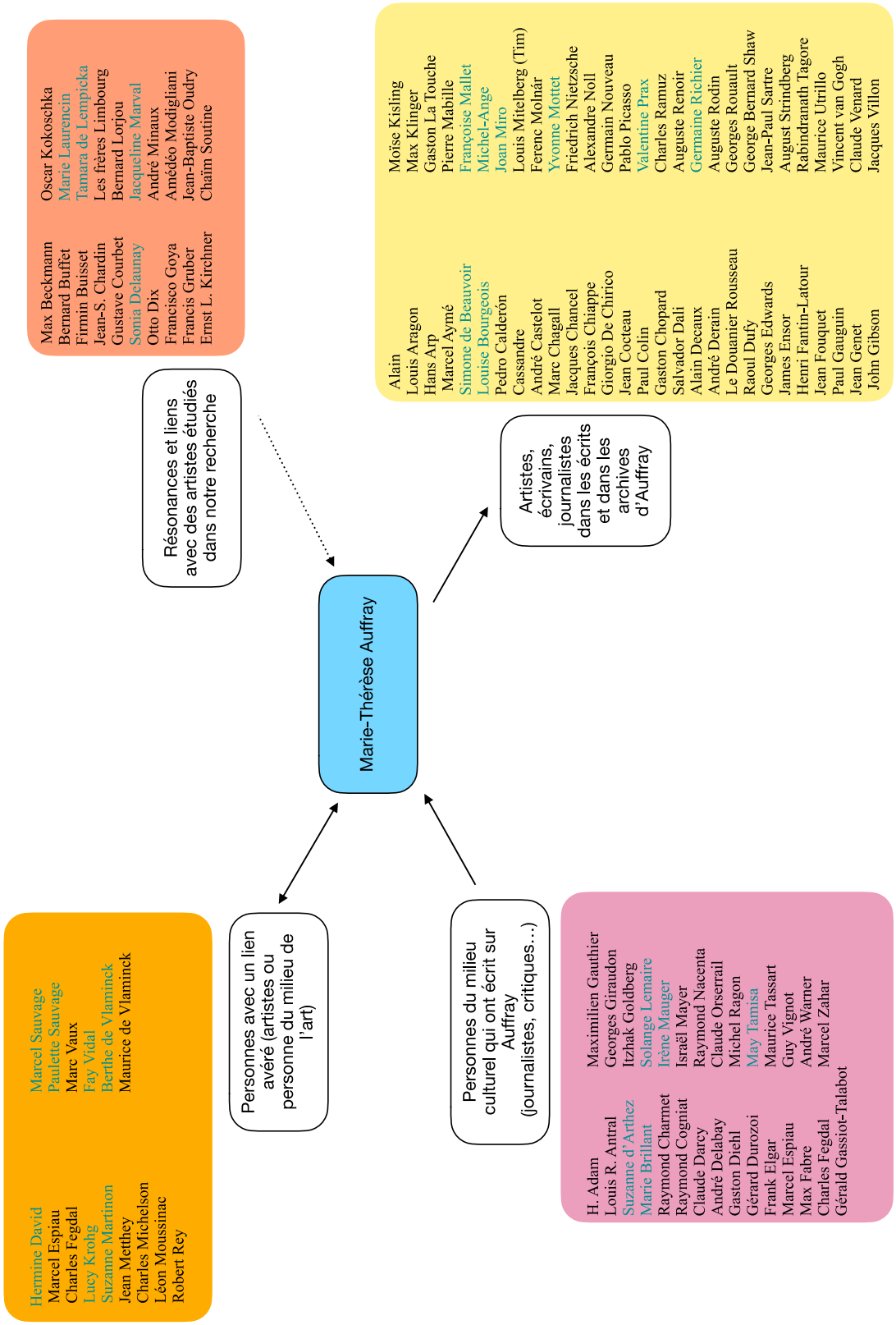
		 *Poisson et bol blanc*, 1953, (p. 258)
André Minaux	Tête de cochon. Objets simples, lampe à pétrole Effets de couverture avec des nappes et des torchons Des fruits / des légumes Période « réalisme » (1945-1951) proche des teintes d'Auffray. Période agreste plus colorée (1952-1960). https://www.andre-minaux.com/	 *Poissons*, 1946 (p. 20)  *Sanglier mort*, 1950, (p. 85) S. A 1950

		 *Les Thons*, 1950, (p. 88) S. M 1950  *Tête de cochon*, 1951 (p. 261)  *Nature morte à la bouilloire*, 1951 (p. 220)

Yvonne Mottet	Animaux morts (poulets, lapin) Crustacés (langouste, homard) plus « nobles » que ceux d'Auffray. De la vaisselle plus que des ustensiles de cuisine. Fruits, fleurs. Gamme très colorée	 *Nature morte au lapin*, circa 1955 (p.286)
Jean Pollet	Animaux morts (volailles, agneau écorché). Poissons, crabes. Style très différent.	 *Le Dindon*, 1957, (p. 224). G. C en 1957  *Le Chevreau écorché*, 1958 (p. 275), G. C en 1958

		 *Le Lapin de garenne*, 1958, (p. 225)
Paul Rebeyrolle	Quelques objets posés sur une table (bouteille, cafetière). Objets de la cuisine. Style différent et plus coloré.	*La Truite*, 1953 musée de l'Abbaye Saint Claude, France  *Les Deux lièvres*, 1953, (p. 192)
Michel Thompson	Composition très chargée dans une cuisine (nappes, objets, aliments voir : *La Nappe à damiers jaune et blanc*, 1953, huile sur toile, Collection particulière). Univers de la cuisine mais plutôt vers une table dressée et servie.	

Annexe 10 : Constellations d'Auffray.
En vert, les femmes.



Annexe 11 : Tableau récapitulatif des écrits de Marie-Thérèse Auffray.

Le tableau recense les textes réflexifs sur l'art, la société et des écrits plus personnels. Ils peuvent prendre la forme d'une simple note à un écrit de plusieurs pages. Ils sont retranscrits dans le volume 3 : Archives.
Les correspondances ne sont pas référencées dans ce tableau.
L'absence de date indique qu'elle est inconnue.

Titre (par Auffray) ou sujet du texte	Date	Thématiques, idées…
Procès Laval Ar. 41	20 août 1945	Note sur le procès Laval à la suite d'une information entendue à la radio.
Coin pittoresque Ar. 33 et Ar. 34	1939	Texte illustré, déambulation dans Paris et sa banlieue. Texte suivi d'un second texte avec des descriptions de lieux.
Alain Ar. 6	3 juin 1951	Sur le décès du philosophe Alain. Perte importante. Mentionne Rouault, Vlaminck et Gide.
Plan de publicité Ar. 82	Juin 1951	Lancement de produit grâce à la publicité, connaissances et conseils. Fin du texte sur les produits de l'union des producteurs de calvados.
Peinture et déportés Ar. 11	Octobre 1951	Déportés, camps de concentration. Témoin de crime, lâcheté. Impact sur les peintres et la vie.
Les Reflets Ar. 7 (brouillon) et Ar. 8	Octobre 1951	Artistes peu créatifs sont des reflets. Critique Grandma Moses Évoque le Douanier Rousseau, Utrillo. Ne pas devenir le reflet de la pensée d'un autre.
Michel Ange et Vlaminck Ar. 12	Octobre 1951	Vie de Michel-Ange, comment il a été traité par la cour. Pietà Rondanini. Compare cela avec les trois jours d'emprisonnement de Vlaminck. Qui se souviendra ? Individu plus le droit de penser, parler et peindre. Le peintre ne doit pas pactiser avec le politique, pas asservir un système. Rodin au rendez-vous de Michel-Ange. Rodin n'aurait peut-être pas existé sans Michel-Ange. Question de ce que vont se souvenir les hommes plus tard, ce qui va rester d'eux.
La Bêtise en peinture Ar. 9 (brouillon) et Ar. 10	7 novembre 1951	Regard sur les peintres. Critique les peintres contemporains, leur technique, se moque de la peinture fluorescente.
Heureux Temps Ar. 14	1952	Question de la liberté des artistes, du droit de peindre.
Les Gazettes d'Échauffour Annexe 24.	De 1953 à 1956.	Neuf gazettes envoyées à la famille Vlaminck, aux formes et contenus différents. Voir l'annexe 24 pour les détails.
Critique du film *Le Mystère Picasso* de Clouzot.	1956	Trois brouillons illustrés et la version finale envoyée aux Vlaminck.

Ar. 276 (version 1), Ar. 277 (version 2), Ar. 278 (version 3). Annexe 25 (version définitive		Une version définitive est envoyée aux Vlaminck (Aujourd'hui Fonds Maison Vlaminck).
La Machine à guerre Ar. 15	13 juillet 1961	Texte confus, difficilement compréhensible. Traite de la guerre, du nucléaire.
Arts modernes Ar. 16	1962 ?	Site de nombreux artistes et mouvements. Publié dans le catalogue de l'exposition *Rétrospective* en 1962.
Critique de Vérité de Jean Danielou Ar. 17	1964	Chapitre par chapitre, critique du texte de ce religieux.
Le Peintre amateur Ar. 18		Griffonné, peu clair. Question de manifestation artistique.
Peinture et mathématiques Ar. 19		Contre la perfection en peinture.
Dirigisme (homme de bureau et homme de sport) Ar. 20 et Ar. 21		Deux textes : *Le sous-chef de service* (moquerie de l'administration et de la paperasserie) et *L'homme du sport* (« le muscle est très demandé », construction de temples pour eux…).
Protection civile Ar. 23		Sur les « para ».
Notes avec une liste de titres de livres et pièces de théâtre Ar. 51		*Liliom* de Ferenc Molnár (Hongrois 1878-1952) ; *Amal et la lettre du roi* de Rabindranath Tagore (Indien 1861-1941) ; *L'Histoire du soldat* de Charles-Ferdinand Ramuz (Suisse 1878-1947) ; *La Vie est un songe* de Calderon (Espagnol 1600-1681) ; *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg (Suédois 1849-1912) ; *Les Revenants* et *Le Canard sauvage* d'Henrik Ibsen (Norvégien 1828-1906) ; *La Charrette de pommes* et *Le Héros et le soldat* de George Bernard Shaw (Anglais 1856-1950) ; *Salomé* d'Oscar Wilde (Irlandais 1854-1900) ; *L'Enracinement*, *Lettre à une religieuse* et *L'Espoir* de Simone Weil (avec la précision de la maison d'édition Ides et Calendes) ; *Les Cahiers d'André Walter* d'André Gide. Au verso du document, deux titres du Docteur Pierre Mabille, *La Conception de l'homme* et *La Conscience lumineuse.*
Note radio Inter Ar. 43	7 octobre 1989	Difficile à comprendre, question des journées d'octobre et d'un ignoble aristo.
Note radio Ar. 44	10 octobre (pas d'année)	Colère sur le propos : cerveau plus développé des hommes que des femmes.
Note France Culture Ar. 42	s.d.	La montagne magique de Thomas Mann (roman de 1924, galerie de personnages de la haute société, Première Guerre mondiale). Mitterrand en Colombie.

Note France Culture Ar. 46	27 mai 1990	20 minutes, dimanche matin, L'union rationaliste, 14 rue polytechnique, Paris 5 (Fondée « pour faire connaître dans le grand public l'esprit et les méthodes de la science »).
Note France Inter Ar. 45	27 mai ?	Émission L*e Guetteur* de 18h. Question de l'apologie de l'église catholique triomphante qui admet la torture. Inquiétude.
Deux notes sur des faits divers Ar. 49	29 et 30 mai 1990	Deux notes « humoristiques » sur une femme qui a tué son époux parce qu'il urinait dans l'évier de la cuisine et la seconde sur une jeune ingénue.
Note à Suzanne Martinon Ar. 29		Liste de poésies et corrections orthographiques à faire.
Note émission inconnue Ar. 50		Traitre de Castelot

Poésies, opéra…

Dans un même dossier : Opéra *Le Ruban dans les frites* Ar. 27	1952 1953	Opéra : prologue, acte fatal, personnages, intermèdes (8 pages).
Poèmes illustrés (issus du précédent corpus) Ar. 28	1953 Ill. 1970	Poésies (27) : *La valse*, *Sculpteur de vie*, *Confection*, *La marche*, *Le naïf*, *Moisson*, *Prière*, *L'éteignoir*, *Bigote*, *Oradour*, *Les bavards*, *Le roitelet*, *La pluie*, *Tendresse* (1953), *On tue !*, *Souvenirs*, *L'âge d'or*, *Complices*, *L'araignée*, *Le vent*, *L'or du soleil*, *Poésie*, *La mouche*, *Si j'étais générale*, *Route de nuit*, *Explosion*, *Parti pris. L'Araignée*, *L'Or du soleil*, *Le Roitelet*, *Tendresse.*
Le Criminel de guerre Ar. 22		Question de l'emprisonnement, des crapules, supplice.
Rescapés Ar. 24		Forme de prière pour ceux qui ne sont plus après le passage du « ruis » allemand.
Amis dans les livres Ar. 25	9 juin 1958	Thème de la solitude, amitié.

Textes pour enfants

Probablement des commandes pour les éditeurs

La Route des épices Ar. 36		
Les Moutons enchantés. Ar. 37		Texte de 36 pages (feuillets A6).
La Grande pêche Ar. 38		
Une Femme jeune Ar. 39		Brouillon confus.
Une Grande dame Ar. 40		Brouillon de conte atour d'un produit de chicorée.
Contes de Noël Ar.		Brouillon, le texte n'est pas terminé.

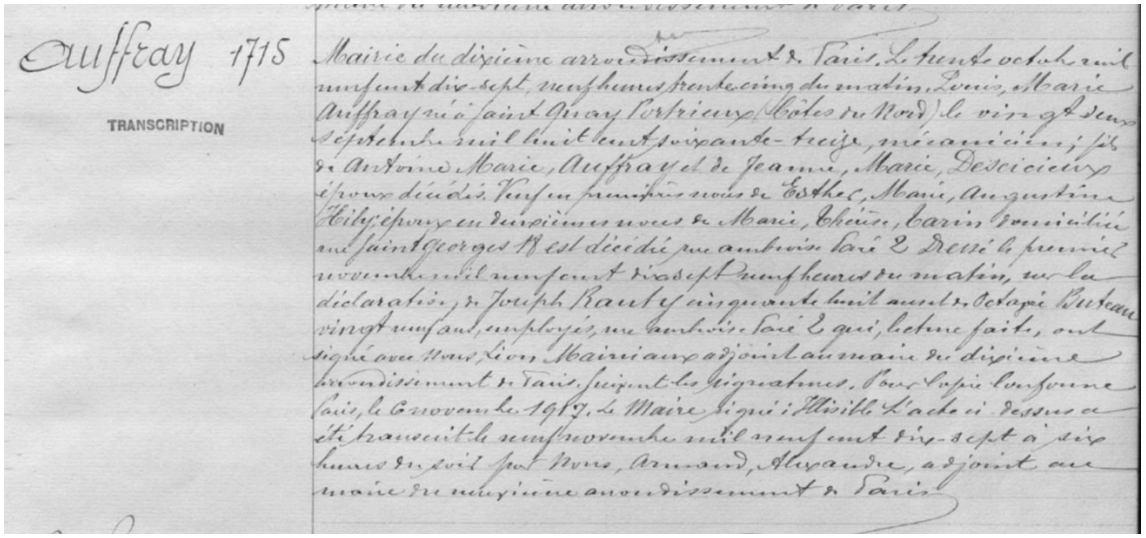
Annexes 12 à 67 : documents récoltés

- Archives sur Marie-Thérèse Auffray et sa famille : Annexes 12 à 22.
- Tableaux des lettres et *Gazettes d'Échauffour* échangées avec Maurice de Vlaminck et sa famille : Annexes 23 à 26.
- Documents sur les adhésions d'Auffray aux groupes de pensées : Annexes 27 à 29.
- Documents sur les expositions : Annexes 30 à 40.
- Documents divers : Annexes 41 à 43.
- Courriers à des amis : Annexes 44 à 45.
- Retranscriptions des interviews et documentaires filmés : Annexes 46 à 48.
- Documents sur le décès d'Auffray et les ventes aux enchères : Annexes 49 à 68.
- Documents autour des arts appliqués : Annexes 69 à 71.

Archives sur Marie-Thérèse Auffray et sa famille

Annexe 12 : Acte de décès de Louis Marie Auffray (1873 – 1917), père de Marie-Thérèse Auffray.
Archives de la ville de Paris cote 9D 129

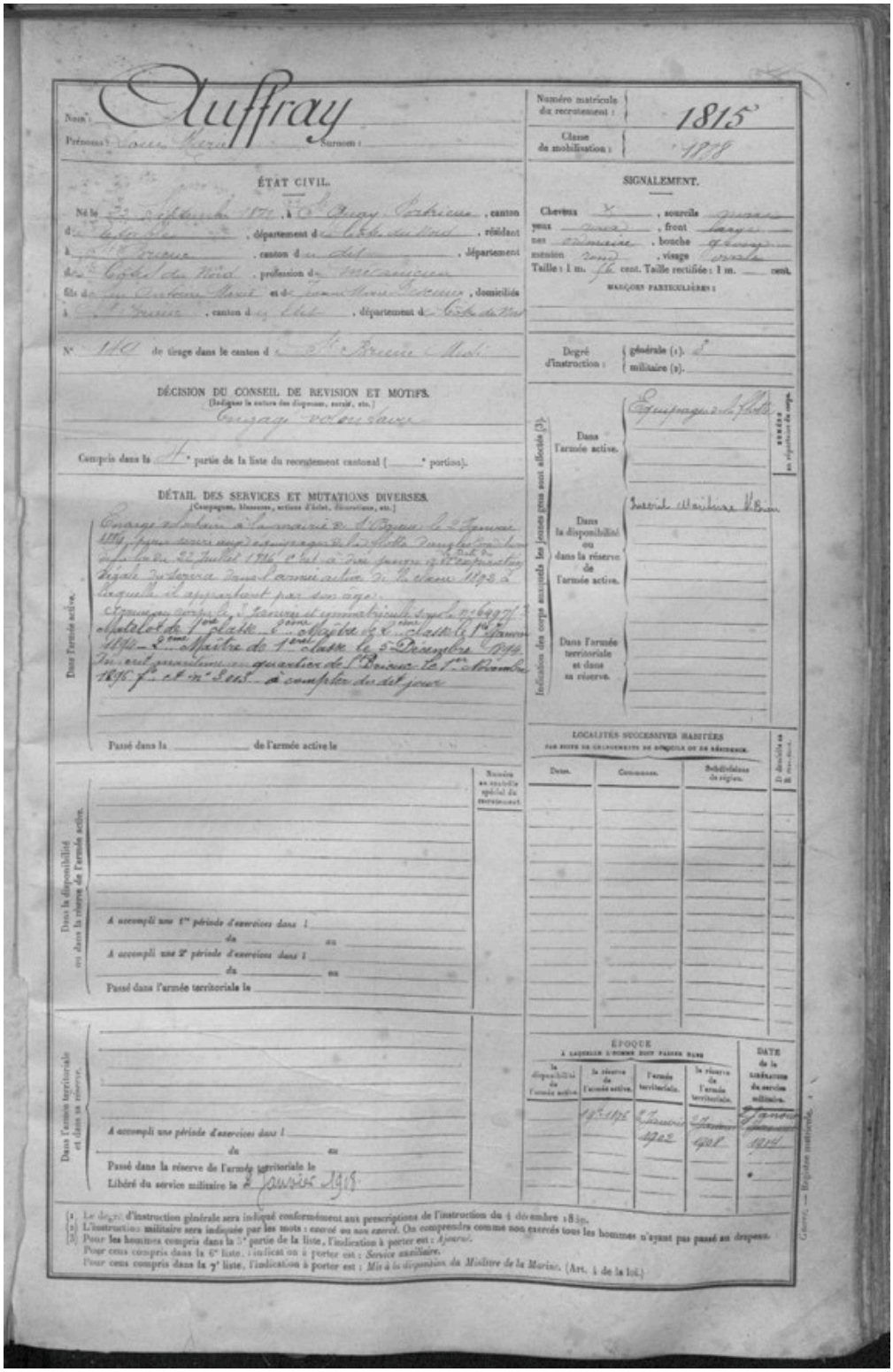
Mairie du dixième arrondissement, le trente octobre mille neuf cent dix-sept, neuf heures trente-cinq du matin, Louis Marie Auffray né à Saint Quay Portrieux (Côtes du Nord) le vingt-deux septembre mille huit cent soixante-treize, mécanicien fils d'Antoine Marie Auffray et de Jeanne Marie Descicieux époux décédés. Veuf en premières noces de Esther Marie Augustine Hily époux en deuxième noce de Marie-Thérèse Auffray domiciliée Rue Saint Georges 18, est décédé Rue Ambroise Paré, 2. Dressé le premier novembre 1917 à 9h du matin, sur la déclaration de Joseph Rauty cinquante-huit ans et de Octavie Buteau, vingt-neuf ans, employés Rue Ambroise Paré, 2, qui lecture faite ont signé avec nous Léon Mairiaux, adjoint au maire du dixième arrondissement de Paris firent [illisible] les signatures. Pour [illisible] Paris le six novembre mille neuf cent dix-sept, le maire signe illisible l'acte ci-dessus a été retranscrit le neuf novembre mille neuf cent dix-sept à six heures du soir par nous Armand Alexandre adjoint au maire du neuvième arrondissement de Paris.


Auffray 1715

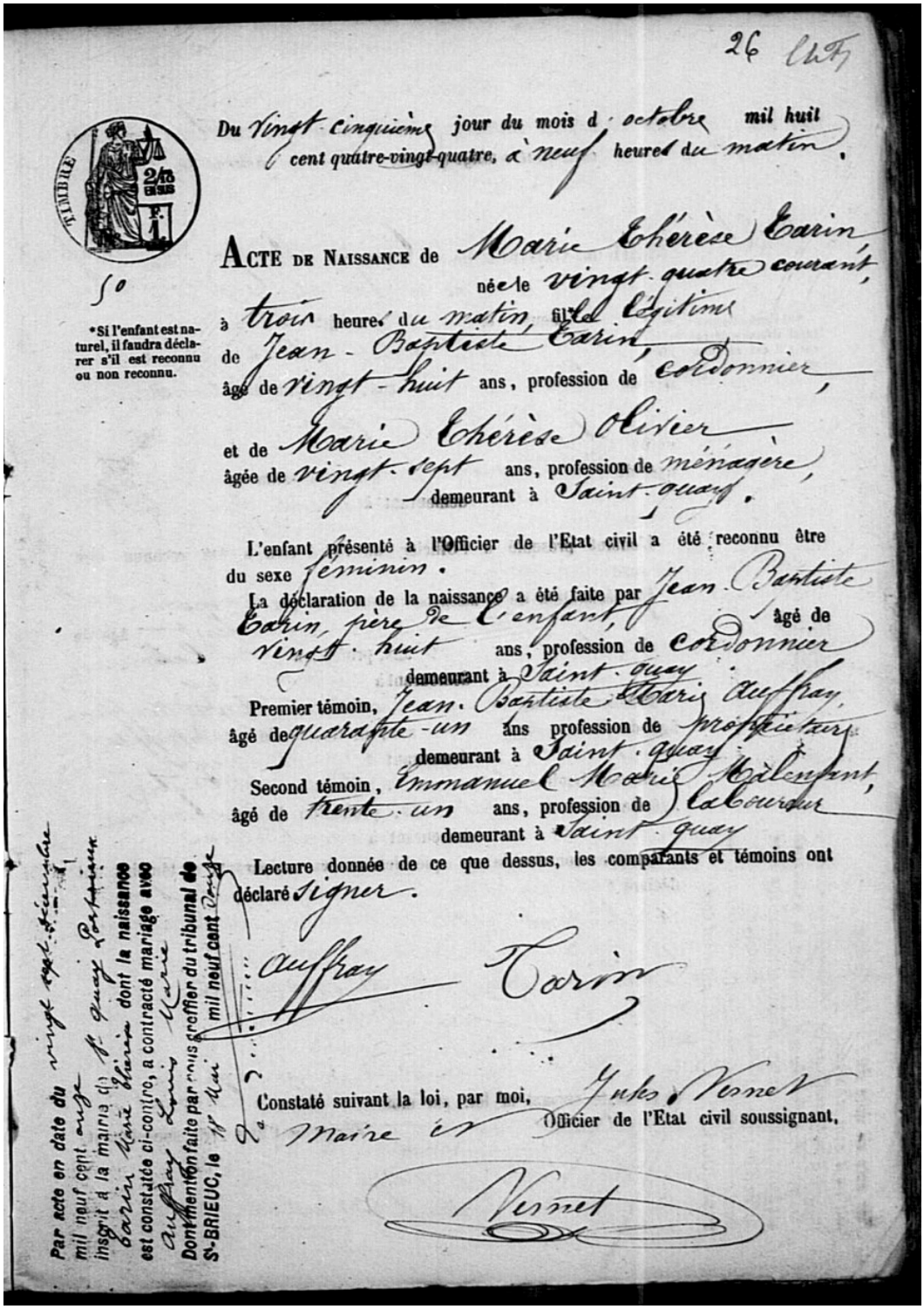
TRANSCRIPTION

Mairie du dixième arrondissement de Paris. Le trente octobre mil neuf cent dix-sept, neuf heures trente-cinq du matin, Louis Marie Auffray né à Saint Quay Portrieux (Côtes du Nord) le vingt deux septembre mil huit cent soixante-treize, mécanicien, fils de Antoine Marie Auffray et de Jeanne Marie Descicieux époux décédés. Veuf en premières noces de Esther Marie Augustine Hily époux en deuxième noces de Marie, Thérèse Auffray, sans profession, domicilié rue Saint Georges 18 est décédé rue Ambroise Paré 2. Dressé le premier novembre mil neuf cent dix-sept neuf heures du matin, sur la déclaration de Joseph Rauty cinquante huit ans et Octavie Buteau vingt neuf ans, employés, rue Ambroise Paré 2 qui, lecture faite, ont signé avec nous Léon Mairiaux adjoint au maire du dixième arrondissement de Paris, signent les signatures. Pour [illisible] Paris, le 6 novembre 1917. Le Maire signé illisible l'acte ci dessus a été transcrit le neuf novembre mil neuf cent dix-sept à six heures du soir par Nous, Armand, Alexandre, adjoint au maire du neuvième arrondissement de Paris

Annexe 13 : Fiche matricule de Louis Marie Auffray (1873 – 1917), père de Marie-Thérèse Auffray.
Archives départementales des Côtes d'Armor, Cote : 01R1045 Classe : 1892.



Annexe 14 : Acte de naissance de Marie-Thérèse Tarin, mère de Marie-Thérèse Auffray.
Archives des Côtes d'Armor, Naissance 1884 – lot 9



26 bis

Du vingt-cinquième jour du mois d'octobre mil huit cent quatre-vingt-quatre, à neuf heures du matin.

ACTE DE NAISSANCE de Marie Thérèse Tarin, née le vingt courant, à trois heures du matin, fille légitime de Jean-Baptiste Tarin, âgé de vingt-huit ans, profession de cordonnier, et de Marie Thérèse Olivier, âgée de vingt-sept ans, profession de ménagère, demeurant à Saint-Quay.

*Si l'enfant est naturel, il faudra déclarer s'il est reconnu ou non reconnu.

L'enfant présenté à l'Officier de l'Etat civil a été reconnu être du sexe féminin.

La déclaration de la naissance a été faite par Jean-Baptiste Tarin, père de l'enfant, âgé de vingt-huit ans, profession de cordonnier demeurant à Saint-Quay

Premier témoin, Jean-Baptiste Marie Auffray, âgé de quarante-un ans profession de propriétaire demeurant à Saint-Quay

Second témoin, Emmanuel Marie Malenfant, âgé de trente-un ans, profession de laboureur demeurant à Saint-Quay

Lecture donnée de ce que dessus, les comparants et témoins ont déclaré signer.

Auffray Tarin

Constaté suivant la loi, par moi, Jules Vernet Maire en Officier de l'Etat civil soussignant,

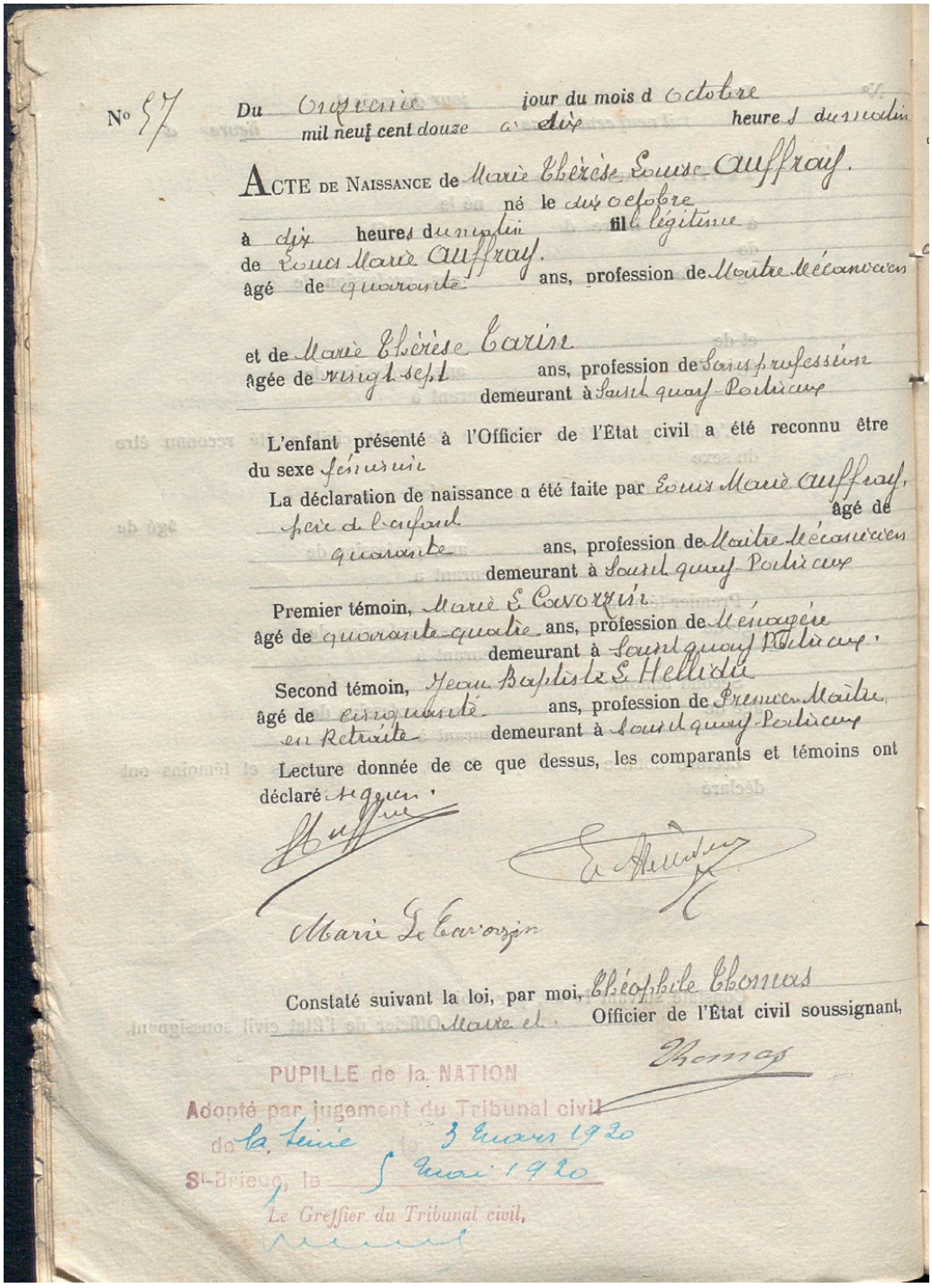
Vernet

Par acte en date du vingt-sept décembre mil neuf cent onze inscrit à la mairie de St-Quay-Portrieux Tarin Marie Thérèse dont la naissance est constatée ci-contre, a contracté mariage avec Auffray Jean Marie

Dont mention faite par nous greffier du tribunal de S.-BRIEUC, le 11 Avril mil neuf cent Onze

Annexe 15 : Acte de mariage de Louis Marie Auffray et Marie-Thérèse Tarin. Archives des Côtes d'Armor, mariage 1911, lot 44

Annexe 16 : Acte de naissance de Marie-Thérèse Auffray le 10 octobre 1912 à Saint-Quay-Portrieux.
Il est noté que son père est Maitre mécanicien et sans profession. Un tampon en bas de l'acte précise qu'elle est pupille de la nation, adoptée par jugement du tribunal civil de la Seine le 3 mars 1920.
Archives des Côtes d'Armor : Lot 20 – 1912.



N° 57 Du Cinquième jour du mois d'octobre mil neuf cent douze à dix heures du matin

ACTE DE NAISSANCE de Marie Thérèse Louise Auffray.
né le dix octobre
à dix heures du matin fille légitime
de Louis Marie Auffray.
âgé de quarante ans, profession de Maitre Mécanicien

et de Marie Thérèse Carise
âgée de vingt sept ans, profession de Sans profession
demeurant à Saint quay Portrieux

L'enfant présenté à l'Officier de l'État civil a été reconnu être du sexe féminin

La déclaration de naissance a été faite par Louis Marie Auffray, père de l'enfant âgé de quarante ans, profession de Maitre Mécanicien demeurant à Saint quay Portrieux

Premier témoin, Marie Le Corrozin
âgé de quarante quatre ans, profession de Ménagère
demeurant à Saint quay Portrieux.

Second témoin, Jean Baptiste Le Helloco
âgé de cinquante ans, profession de Premier Maitre en Retraite
demeurant à Saint quay Portrieux

Lecture donnée de ce que dessus, les comparants et témoins ont déclaré y avoir.

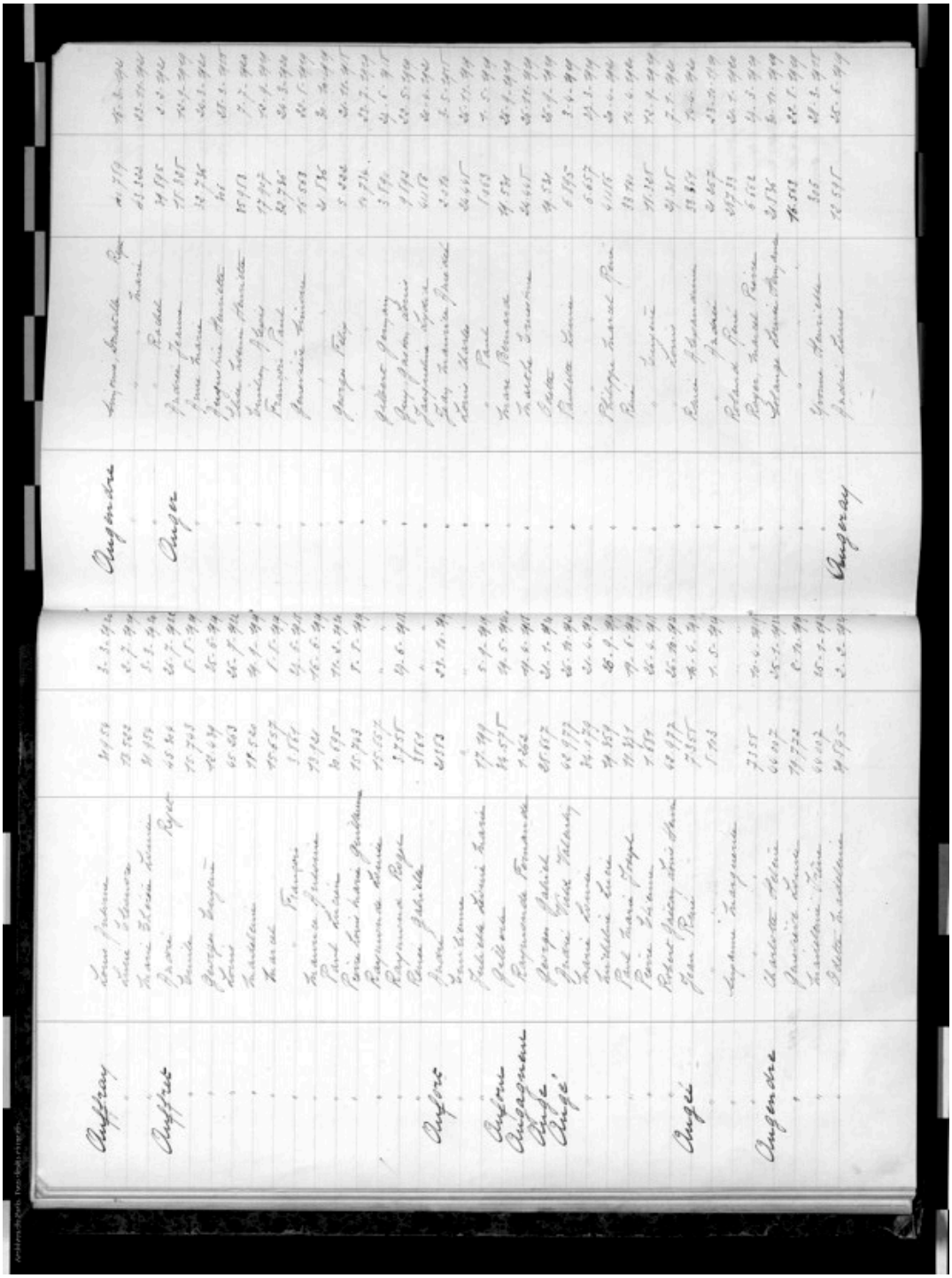
Auffray
Le Helloco
Marie Le Corrozin

Constaté suivant la loi, par moi, Théophile Thomas Maire et Officier de l'État civil soussignant,

Thomas

PUPILLE de la NATION
Adopté par jugement du Tribunal civil
de la Seine 3 mars 1920
St-Brieuc, le 5 mai 1920
Le Greffier du Tribunal civil,

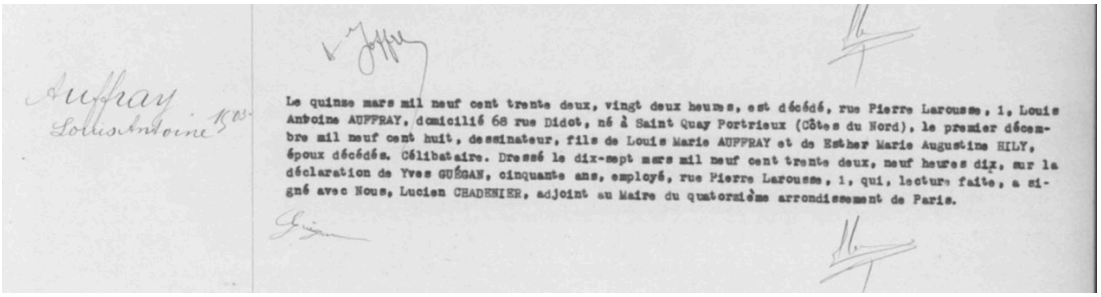
Annexe 17 : Jugement du tribunal de Paris des pupilles de la Nation. 3 mars 1920.
Archives de la ville de Paris, répertoire alphabétique des adoptions par la Nation sous la cote : DU 5 5822



Annexe 18 : Registre des pupilles de la Nation de mars 1920.
Archives de la ville de Paris, Acte de Jugement d'adoption par la Nation. Cote DU 5 5800

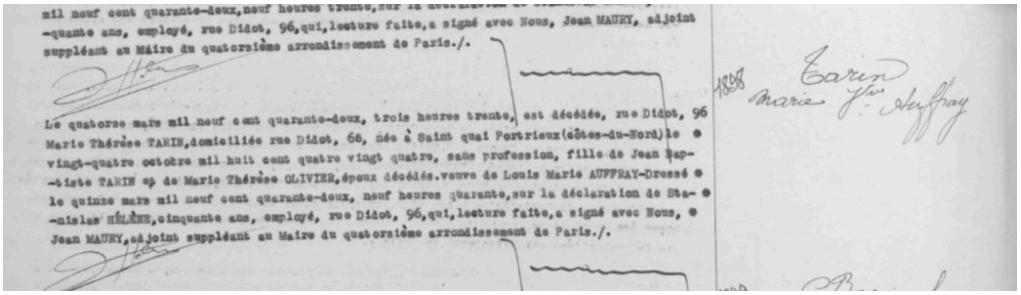
Annexe 19 : Acte de décès de Louis Antoine Auffray (1908-1932), le 15 mars 1932.
Louis Antoine est le demi-frère de Marie -Thérèse Auffray. Il est mentionné qu'il est dessinateur.
Archives de la ville de Paris, acte de décès. Cote : 14 D 383

Le quinze mars mil neuf cent trente-deux, vingt-deux heures, est décédé, rue Pierre Larousse, 1, Louis Antoine AUFFRAY, domicilié 68 rue Didot, né à Saint Quay Portrieux (Côtes du Nord), le premier décembre mil neuf cent huit, dessinateur, fils de Louis Marie Auffray et de Esther Marie Augustine Hily, époux décédés. Célibataire. Dressé le dix-sept mars mil neuf cent trente-deux, neuf heures dix, sur la déclaration de Yves GUEGAN, cinquante ans, employé rue Pierre Larousse, 1, qui, lecture faite, a signé avec nous, Lucien CHADENIER, adjoint au Maire du quatorzième arrondissement de Paris.


Le quinze mars mil neuf cent trente deux, vingt deux heures, est décédé, rue Pierre Larousse, 1, Louis Antoine AUFFRAY, domicilié 68 rue Didot, né à Saint Quay Portrieux (Côtes du Nord), le premier décembre mil neuf cent huit, dessinateur, fils de Louis Marie AUFFRAY et de Esther Marie Augustine HILY, époux décédés. Célibataire. Dressé le dix-sept mars mil neuf cent trente deux, neuf heures dix, sur la déclaration de Yves GUEGAN, cinquante ans, employé, rue Pierre Larousse, 1, qui, lecture faite, a signé avec Nous, Lucien CHADENIER, adjoint au Maire du quatorzième arrondissement de Paris.

Annexe 20 : Acte de décès de Marie-Thérèse Tarin, épouse Auffray.
Le 14 mars 1942 à Paris 14e.
Archives de la ville de Paris cote : 14 D 433

Le quatorze mars mil neuf centre quarante-deux, trois heures trente, est décédée, rue Didot, 96 Marie Thérèse TARIN, domiciliée rue Didot, 68, née à Saint quai Portrieux (Côtes-du-Nord) le vingt-quatre octobre mil huit cent quatre-vingt-quatre, sans profession, fille de Jean Baptiste TARIN et de Marie Thérèse OLIVIER, époux décédés. Veuve de Louis Marie AUFFRAY- Dressé le quinze mars mil neuf cent quarante-deux, neuf heures quarante, sur la déclaration de Stanislas HELENE, cinquante ans, employé, rue Didot, 96, qui, lecture faite, a signé avec Nous, Jean MAURY, adjoint suppléant au Maire du quatorzième arrondissement de Paris. / .


mil neuf cent quarante-deux, neuf heures trente, sur la déclaration de [illegible]
-quante ans, employé, rue Didot, 96, qui, lecture faite, a signé avec Nous, Jean MAURY, adjoint
suppléant au Maire du quatorzième arrondissement de Paris./.

Le quatorze mars mil neuf cent quarante-deux, trois heures trente, est décédée, rue Didot, 96
Marie Thérèse TARIN, domiciliée rue Didot, 68, née à Saint quai Portrieux (côtes-du-Nord) le
vingt-quatre octobre mil huit cent quatre vingt quatre, sans profession, fille de Jean Bap-
-tiste TARIN ep de Marie Thérèse OLIVIER, époux décédés. veuve de Louis Marie AUFFRAY-Dressé
le quinze mars mil neuf cent quarante-deux, neuf heures quarante, sur la déclaration de Sta-
-nislas HÉLÈNE, cinquante ans, employé, rue Didot, 96, qui, lecture faite, a signé avec Nous,
Jean MAURY, adjoint suppléant au Maire du quatorzième arrondissement de Paris./.

1888 Tarin Marie Thérèse Auffray

Annexe 21 : *Les annonces de la Seine. Journal officiel d'annonces judiciaires et légales.*
Du 9-15 juillet 1962, p. 1262. Acte de vente de Marie-Thérèse Auffray du fonds de commerce de sa mère (Marie-Thérèse Auffray née Tarin).

CABINET DE Me G. LECOCQ

Conseil Juridique
avenue d'Orléans, nº 69, Paris (14e)

Deuxième publication

Suivant acte sous seing privé, en date à Paris, du 15 mai 1942, enregistré à Paris (2e bureau), le 17 juin 1942, folio 3, case 3, volume 93,

Mlle Marie, Thérèse AUFFRAY, célibataire majeure, demeurant à Paris, rue Gazan, n° 21, ayant agi comme seule et unique héritière de Mme veuve AUFFRAY, sa mère décédée, en son vivant marchande de primeurs, fruits et fleurs, à Paris, rue Pierre-Larousse, nº 48,

A vendu à M. Maurice, Jules DESPERROIS et Mme Berthe FORGET, son épouse, demeurant ensemble à Paris, rue Jean-Jacques-Rousseau, n° 19,

Le fonds de commerce de

PRIMEURS, FRUITS ET FLEURS

que Mme veuve AUFFRAY exploitait à Paris, rue Pierre-Larousse, n° 48, et le droit à la location verbale des lieux où ledit fonds est exploité, moyennant prix et conditions énoncés audit acte.

L'entrée en jouissance a eu lieu le 15 mai 1942.

Les oppositions, s'il y a lieu, seront reçues dans les vingt jours de la présente publication, à Paris, avenue d'Orléans, nº 69, au cabinet du soussigné.

La présente insertion a paru au *Bulletin Officiel des Ventes et Cessions de Fonds de Com-*

Annexe 22 : Nécrologies dans la presse du décès de Noëlle Guillou en 1959. Journaux non identifiés.

L'article « Échauffour » mentionne Marie-Thérèse Auffray « De la part de Marie-Thérèse Auffray ; des familles Flécher et Guillou ; de Mme Delair et de ses nombreux amis.

L'article « Une vaillante Française » mentionne les actions de Résistante de Noëlle Guillou. Marie-Thérèse Auffray est mentionnée à la fin de la nécrologie « Toute son activité résistante fut partagée par Mlle Marie-Thérèse Auffray, actuellement à Échauffour. »



Cet avis t[illegible]

ECHAUFFOUR. — Vous êtes prié d'assister aux obsèques de

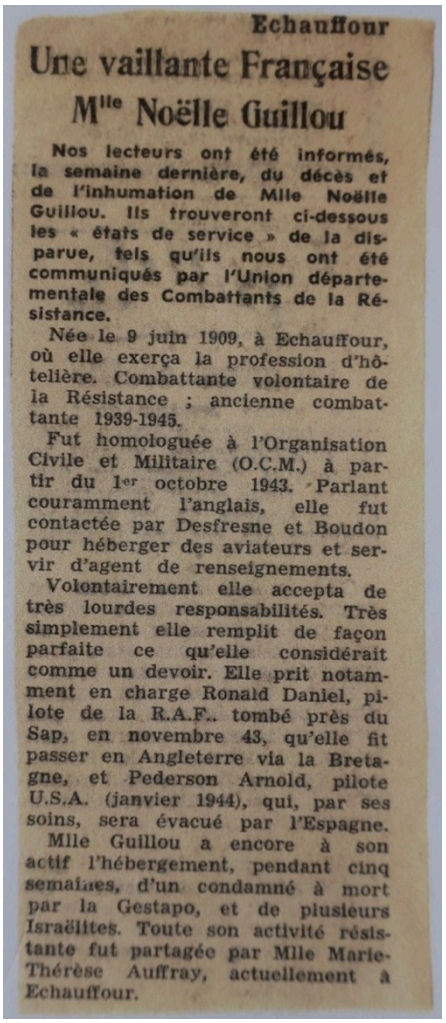
Mademoiselle Noëlle GUILLOU

C.V.R. et A.C.

Dépositaire d' « Ouest-France » décédée en son domicile, à Echauffour le 15 novembre 1959, dans sa 50e année, munie des Sacrements de l'Eglise, qui auront lieu le mercredi 18 novembre, à 10 h. 30, en l'église d'Echauffour.

De la part de Mlle Marie-Thérèse Auffray ; des familles Flécher et Guillou ; de Mme Delair et de ses nombreux amis.

N'apporter que des fleurs naturelles. Cet avis tient lieu de faire-part.



Echauffour

Une vaillante Française

Mlle Noëlle Guillou

Nos lecteurs ont été informés, la semaine dernière, du décès et de l'inhumation de Mlle Noëlle Guillou. Ils trouveront ci-dessous les « états de service » de la disparue, tels qu'ils nous ont été communiqués par l'Union départementale des Combattants de la Résistance.

Née le 9 juin 1909, à Echauffour, où elle exerça la profession d'hôtelière. Combattante volontaire de la Résistance ; ancienne combattante 1939-1945.

Fut homologuée à l'Organisation Civile et Militaire (O.C.M.) à partir du 1er octobre 1943. Parlant couramment l'anglais, elle fut contactée par Desfresne et Boudon pour héberger des aviateurs et servir d'agent de renseignements.

Volontairement elle accepta de très lourdes responsabilités. Très simplement elle remplit de façon parfaite ce qu'elle considérait comme un devoir. Elle prit notamment en charge Ronald Daniel, pilote de la R.A.F., tombé près du Sap, en novembre 43, qu'elle fit passer en Angleterre via la Bretagne, et Pederson Arnold, pilote U.S.A. (janvier 1944), qui, par ses soins, sera évacué par l'Espagne.

Mlle Guillou a encore à son actif l'hébergement, pendant cinq semaines, d'un condamné à mort par la Gestapo, et de plusieurs Israëlites. Toute son activité résistante fut partagée par Mlle Marie-Thérèse Auffray, actuellement à Echauffour.

Tableaux synthétiques des lettres et *Gazettes d'Échauffour* échangées avec Maurice de Vlaminck et sa famille

Annexe 23 : Tableau récapitulatif des lettres envoyées par la famille Vlaminck à Marie-Thérèse Auffray.

L'ensemble des courriers est reproduit dans le volume 3 Archives (Ar. 234 à Ar. 275).
Les cases grisées correspondent aux brouillons de lettres écrite par Marie-Thérèse Auffray.

Date du courrier et page en annexe	**Contenu**	**Remarques**
1er mai 1948 (Sur la lettre)	Question d'une place au Salon méritée, Salon qui ne manifeste des aspirations qu'avec la sélection de célébrités picturales. Exclusion des jeunes riches de promesses. But : le triomphe de Marie-Thérèse Auffray. Galerie de l'Elysée.	Vouvoiement
4 mai 1948 (Sur la lettre)	Démarche de Marie-Thérèse Auffray vers Vlaminck. Vlaminck a donné trois toiles à Metthey pour les Tuileries. Satisfaction du comité. Question qu'il en soit tenu compte pour la peintre.	Vouvoiement Peut-être le seul courrier signé de la main de Vlaminck
3 juillet 1950 (Sur la lettre)	Mention de Marcel Aymé qui aurait dû contacter Marie-Thérèse Auffray. Échanges sur le quotidien de la famille. Question du « sourire philosophique » de la peintre.	Une photographie de Véronique (petit chien)
27 décembre 1950 (Sur la lettre)	Remerciement pour la crèche. Échanges amicaux autour des fêtes de fin d'année.	Marie-Thérèse Auffray a dû envoyer une œuvre représentant une crèche avec un diable, des anges, des rois mages et des petits chiens (œuvre inconnue)
4 janvier 1951 (Cachet de la poste)	Carte postale de Pont-Aven. Message affectueux.	Carte avec une photographie des quais de Pont-Aven
10 août 1951 (Cachet de la poste)	Lettre écrite par Godelieve de Vlaminck, une des filles du couple Vlaminck. Question de l'opération de Berthe de Vlaminck à Paris.	
6 novembre 1951 (Cachet de la poste)	Carte postale de Cannes. Propos amicaux, santé de Berthe de Vlaminck.	
21 novembre 1951 (Cachet de la poste)	Carte postale de la côte d'Azur. Propos amicaux (texte de Godelieve et Berthe de Vlaminck).	

7 janvier 1952 (cachet de la poste)	Vœux pour la nouvelle année. Affectueuses pensées, échanges très amicaux et chaleureux.	Marie-Thérèse Auffray semble avoir envoyé deux dessins : un petit jésus pour Maurice de Vlaminck et un arbre pour Berthe de Vlaminck
9 juillet 1952 (Sur la lettre)	Lettre de Marie-Thérèse Auffray. Le mystère soucoupe volante / Georges Edwards il y a trois ans.	Courrier illustré des dessins de la vision autour des extraterrestres par Marie-Thérèse Auffray
14 décembre 1953 (Sur la lettre)	Documents envoyés à Vlaminck. Il a pris note du portrait et des études Sadistes. Abandon de la sculpture par Edwige. Propos très amicaux et chaleureux.	
18 décembre 1953 (Sur la lettre)	Visite de Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou. Crise de foie de Vlaminck avant son retour dans l'atelier. Propos familiaux.	
22 janvier 1954 (Cachet de la poste)	Envoie des gants que Noëlle Guillou a oublié.	
27 janvier 1954 ? (Cachet de la poste)	Carte postale de Port Manech.	Photographie du port. Caché de la poste difficilement lisible.
9 février 1954 (Cachet de la poste)	Court texte de Berthe de Vlaminck indiquant à Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou qu'elle les aime bien de tout son cœur.	
11 juillet 1954 (Sur la lettre)	Compliment de Vlamick et de toute la Tourillière (pour l'article du journal). Vive le flan.	Dans l'enveloppe, une coupure de journal *La Dépêche* du 10 juillet 1954 sur une journée aux Antilles à Rueil-la-Gadelière. Mention des décors réalisés par Marie-Thérèse Auffray pour cette fête.
28 mars 1953 en réalité **1954**	Lettre de Marie-Thérèse Auffray. Question de l'article dans Arts qui lui a fait plaisir sur la mise en garde sensée et logique sur la peinture. De l'admiration des toiles d'un peintre, réconfortant de sentir l'harmonie qui existe entre sa peinture, ses pensées et ses gestes. Souligne que Vlaminck est le seul à parler clairement. Que la peinture se meurt.	

	Parle de tracas administratif (caisse d'assurance vieillesse des artistes peintres, des fonctionnaires…). Les gentils farfelus sont rares. Bon de lire le dégoût des artifices que souligne Vlaminck dans l'article, d'entendre la voix d'un homme libre pour couvrir le bêlement des moutons. Question du prototype de gâteau de Noëlle.	
27 septembre 1954 (Sur la lettre)	Sœurs d'alcool. Vlaminck a retrouvé les lettres d'André Derain à Vlaminck. Il est précisé : lettres sur la peinture de 1900 à 1918, c'est-à-dire à l'époque ou Vlaminck faisait ses débuts, ce qu'ils ont nommé le « fauvisme ». Lecture du papier dans « Arts » sur Derain par Vlaminck. Il est souligné que le papier est intéressant car il repose sur toutes les questions sur la peinture et que c'est une mise au point intelligente (selon Berthe de Vlaminck). Vlaminck relit les lettres, précise que c'est très instructif, qu'il y un esprit plein d'humour philosophique, intelligent, un esprit qu'on ignore bien souvent quand on ne connaît pas Derain. Vlaminck en lira probablement quelques lignes lors de la venue à la Tourillière. Berthe de Vlaminck espère que les lettres décideront Vlaminck à écrire plus longuement sur la peinture. La visite de Metthey est reportée. Visite de barbus qui viennent barber Vlaminck. Division de la famille sur les soucoupes et leur existence. Rires et point sur la table à la suite de la lecture de la lettre de Marie-Thérèse Auffray. Succès des dessins.	Lettre en trois feuillets. Le pronom "ils" est souligné deux fois. Fauvisme est entre guillemet.
5 octobre 1954 (Sur la lettre)	Marie-Thérèse Auffray envoie des coupures de presse à la famille Vlaminck. Thème de fuites et de Mendès, des soucoupes. Elle parle également de sweepstake (loterie sur les courses de chevaux), impression des dessins de Dufy sur tissus, Corot. Parle du film *L'air de Paris* avec Gabin qu'elle a vu et déconseille. Souligne qu'elle aime écouter Vlaminck parler de ses amis, de la peinture et de lui avoir montrer des toiles.	Dans le corps du texte. Marie-Thérèse Auffray écrit quelques vers.

	Indique que son livre préféré de Vlaminck est Histoires et poèmes de mon époque. Raconte son quotidien du mois de septembre entre festivités et peinture. Il est fait mention également d'une installation électrique qu'elle a faite. Écrits sur Pont-Aven et la Bretagne. Parle de Zéphyrine son automobile.	
27 octobre 1954 (Sur la lettre)	Clan pour et clan contre sur les soucoupes dans la famille Vlaminck. Des conneries pour Vlaminck. Berthe souhaite capturer un martien pour Marie-Thérèse Auffray. Vie de la famille, voyage des filles. Questionne Marie-Thérèse Auffray pour savoir si elle est allée voir « L'école de Paris » chez Charpentier. Veut l'avis de la peintre. Informations sur les animaux de la famille.	Petit dessin d'un visage surpris à l'encre, du coq coco et du chien Tarasse (deux dessins). L'école de Paris est indiquée entre guillemet.
10 octobre 1954 (Sur la lettre)	Voyage de la famille à Pont-Aven. Crise de foie de Vlaminck. Arrêt chez un ami d'Auffray et Noëlle Guillou : Le Bihan. Remercie pour la lettre illustrée. Berthe de Vlaminck précise qu'elle demandera à Vlaminck de montrer le livre de Flammarion avec les reproductions des toiles du peintre. Elle ajoute que cela intéressera les deux femmes. Remercie pour le cadeau, un petit filet bleu.	Le verbe intéressera est souligné deux fois.
22 novembre 1954 (Sur la lettre)	Remerciements adressés à Noëlle pour la lecture du nouveau bulletin d'Échauffour. Rire de la famille. Idée géniale, spirituelle et drôle de Marie-Thérèse Auffray. Propos sur le quotidien de la famille (départ en Bretagne…).	Lettre sans enveloppe. L'idée de Marie Thérèse Auffray n'est pas développée. Nous ne savons pas de quoi il est fait mention.
30 novembre 1954 (Sur la lettre)	Retour dans l'Eure. Berthe de Vlaminck raconte le séjour en Bretagne.	
22 décembre 1954 (Sur la lettre)	Carte de vœux dessinée par Marie-Thérèse Auffray.	Un dessin représentant un personnage et un objet (lanterne ?).
1er février 1955 (Sur la lettre)	Vie quotidienne et remerciement. Vlaminck vient de recevoir les épreuves des *Lettres de Derain* à Vlaminck pour les corrections. Précise en fin de courrier que Metthey va mieux.	Lettres de Derain à Vlaminck est entre guillemet

14 mai 1955 (Sur la lettre)	Remerciement pour l'affection et le même langage parlé avec Vlaminck : la peinture. Préparation par les filles Vlaminck de la fête de Rueil-la-Gadelière. Précise que Nacenta est revenu, que l'exposition sera pour l'automne. Laissera du temps à Vlaminck pour peindre et à Charpentier le temps de récolter des toiles intéressantes chez les collectionneurs. Organisation de l'exposition de Vlaminck. Marie-Thérèse Auffray sera la première informée de quoique ce soit. Vie familiale.	Première mention de Nacenta qui dirige la Galerie Charpentier.
7 juin 1955 (Sur la lettre)	Le peintre et la famille ont regardé l'œuvre de Marie-Thérèse Auffray. Berthe de Vlaminck évoque les yeux éblouis de la famille, l'histoire contée. Une bonne note. Hourras et bravo. Vie familiale à Rueil-la-Gadelière. Préparation de la future exposition de Vlaminck. Quand Marie-Thérèse Auffray sera à Paris, Berthe de Vlaminck lui conseille d'aller voir l'exposition de Picasso et de dire ce qu'elle en pense. Vie familiale des filles Vlaminck.	
16 juin 1955 (Sur la lettre)	Remerciement pour le livre prêté. Propos sur la vie et la bêtise. Remerciement pour la gentillesse des deux femmes.	
22 juin 1955 (Sur la lettre)	Envoi d'un livre sur l'Égypte. Vie quotidienne de la famille pour la fête de Rueil-la Gadelière. Travail de Vlaminck sur l'exposition de fin d'année. Remerciement.	
7 juillet 1955 (Sur la lettre)	Remerciements pour un dessin (?). Mention du petit cheval que Marie-Thérèse Auffray a peint pour Vlaminck (catalogue, figure). Visite de trois personnes pour voir la peinture de Vlaminck. Question d'une mauvaise interprétation de Marie-Thérèse Auffray sur l'œuvre de Vlaminck qui a causé une révolte du peintre. Visite de Robert Rey pour le petit livre de Flammarion.	Proche des signatures (Maurice, Berthe, Edwige, Godelieve et Michelle) un cœur transpercé d'une flèche est dessiné à l'encre.
18 juillet 1955 (Cachet de la poste)	Carte postale de Paris. Propos sur le quotidien dans la capitale. Questions sur l'étude des cartes Michelin, pour de nouvelles promenades.	Photographie du recto : vue de Paris depuis Notre Dame

		L'écriture n'est pas celle de Berthe. La signature illisible. Attribution à la famille Vlaminck incertaine.
24 août 1955 (Sur la lettre)	Remerciement pour le livre envoyé. Vie quotidienne (cafard, Vlaminck malade). Donne peu de nouvelles mais pense aux deux femmes.	
30 août 1955 (Sur la lettre)	Remerciement pour la lettre. Vie quotidienne autour de la jaunisse de Maurice de Vlaminck. Parle d'un croquis de Marie-Thérèse Auffray avec La Suzanne et son partenaire. Le dessin a fait rire Maurice de Vlaminck. Le peintre est au repos car il a travaillé chaque jour debout. Toupet est venu. Le maître adresse son sourire jaune citron.	Le croquis mentionné n'a pas été retrouvé. Chaque et debout sont soulignés. Toupet est le médecin de la famille Vlaminck.
7 décembre 1955 (Sur la lettre)	Mention de l'attente de la visite de Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou. Recette d'une tisane avec du Bi-citral.	
12 décembre 1955 (Cachet de la poste)	Courte note avec l'invitation pour l'exposition à la Galerie Charpentier.	Dans l'enveloppe le carton d'invitation pour le vernissage de l'exposition *Un siècle de chemin de fer et d'art* à la Galerie Charpentier le 15 décembre 1955 à Paris. La partie gauche est découpée indiquant qu'il a été utilisé.
31 décembre 1955 (Cachet de la poste)	Carte de vœux, souhait d'une année merveilleuse.	Dessin de trois enfants faisant sonner une grosse cloche. Berthe de Vlaminck a ajouté à la main : La cloche de la victoire aux élections !!!
7 mars 1956 (Sur la lettre)	Mention de l'exposition chez Le Garrec jusqu'au 24 mars. Marie-Thérèse Auffray semble malade. Visite la semaine suivante d'un homme (« le Monsieur qui baise les mains ») pour voir la peinture de Vlaminck.	

	Indique que Marie-Thérèse Auffray recevra une invitation pour le vernissage. Question d'un rétablissement rapide.	
28 mai 1956 (Cachet de la poste effacé et lettre non datée)	Invitation pour l'exposition. Raymond Nacenta a fait venir la revue Paris Match pour annoncer l'exposition la rétrospective Vlaminck. Cela a rendu furieux Vlaminck. Agacé. Meilleure santé à sa sœur et à la petite Anne-Marie.	L'exposition n'est pas clairement nommée, il s'agit de *L'œuvre de Vlaminck. Du fauvisme à nos jours*, qui a eu lieu en 1956 à la Galerie Charpentier à Paris. L'invitation n'est plus dans l'enveloppe. Anne Marie fait référence à Anne-Marie Berthelin. Nous ne savons pas qui est la sœur.
1er janvier 1957 (Sur la lettre)	Vœux de bonne année autour de la prospérité pour la nouvelle découverte de l'art abstrait qui promet pour l'avenir, « un pas en avant » !!! Précise que Marie-Thérèse Auffray doit continuer car elle a un métier plein d'avenir et que vive la reconstruction qui conduit vers une vie fraîche et joyeuse.	Le texte n'est pas écrit sur un feuillet papier léger comme les autres lettres mais un papier cartonné. Un pas en avant est indiqué entre guillemets.
14 juillet 1958 (Cachet de la poste)	Carte postale de Lausanne. Propos amicaux	Signature illisible. Des doutes sur le lien avec la famille Vlaminck.
Sans date	Simplement noté : avec un bouquet de baisers à mes petites sœurs.	Note sans enveloppe. Devait accompagner quelque chose.

Annexe 24 : Tableau synthétique des sujets, des textes et des illustrations des *Gazettes d'Échauffour.*

Pour plus de facilité chaque *Gazette* porte un numéro.
Tous les visuels et les formats sont indiqués dans le catalogue raisonné (Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 56 à A. 64.
Pour chaque *Gazette* nous avons dégagé un thème et découpé des passages par sous-thématiques. Les noms des rubriques indiquées entre guillemet sont ceux donnés par Auffray.
Pour ne pas alourdir le tableau, les textes écrit par Auffray sont retranscrits à la suite de celui-ci.

Numéro de la *Gazette* Titre Date Référence dans le catalogue raisonné	**Couverture Reliure**	**Sujets des textes d'Auffray Articles collés Illustrations**
Gazette d'Échauffour N° 1 ***Pour le grand Mômô et sa p'tite Berthe*** Février 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 56	Papier léger, reliure collée, quatre pages	Thème : Maurice de Vlaminck et les paysans. Pages 1 à 4. Collage d'un article de presse de *La Gazette agricole* Texte manuscrit d'Auffray sur qui raconte une anecdote du quotidien sur les paysans/ Vlaminck et Auffray. Dessin à l'encre noire de Maurice de Vlaminck chez lui devant un copieux repas, par la fenêtre un paysan sur son tracteur au milieu de ses bovins ; un blason avec des poireaux.
		Inséré entre les pages 5 et 6 : Collage du texte « Le gagnant de Sweepstake » revue *Temps Modernes*. Collage d'une coupure sur les écrits de Louis Pauwels.
		Pages 5 à 7 : Rubrique « Faits locaux ». Texte manuscrit d'Auffray sur la vie à Échauffour. Plusieurs petits dessins à l'encre noire : un groupe de trois musiciennes, un enfant qui peint une femme nue devant un adulte surpris.

Gazette d'Échauffour N° 2 ***Édition spéciale*** Mars 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 57	Couverture bicolore 24 pages	Thème : Décès de Staline. Page 1 : texte introductif d'Auffray. Dix pages avec des photographies, des articles de presse, des photographies retouchées à la gouache blanche, des assemblages d'articles et de dessins. Auffray ajoute des titres manuscrits sur certaines pages. Pages 13 à 17 : Trois dessins à l'encre en double page. Un crocodile qui pleure (larmes de crocodiles) avec une couronne funéraire portant l'inscription « regrets » ; « la toilette des anges » avec de nombreux politiques (Napoléon, Mao…), le dessin d'un grand rideau pour maquer la coupure avec la suite du journal.
		Pages 18 et 19 : Rubrique « littérature » avec deux poèmes écrits par Auffray.
		Pages 20 et 21 : Deux pages de conclusion « nous nous excusons du sérieux et de la tenue de la gazette d'Échauffour. Les faits locaux étant dépassés par les événements mondiaux ».
Gazette d'Échauffour N° 3 ***Les arts dans le pâturage*** Avril 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 58	Couverture cartonnée bleue. Collage d'une image de la tête de « la vache qui rit ».	Pages 1 et 2 : Auffray parle de sa santé, de l'aide de Noëlle Guillou… de son quotidien. Dessin aquarellé d'Auffray alitée malade, de Noëlle Guillou qui la soigne, et d'un joueur de violon (référence à Vlaminck qui jouait du violon ?).
		Pages 3 à 8 : Six pages de collages et assemblage de différents extraits de presse : Un assemblage de deux photographies, un cochon et un homme, sous le titre « Aux concours générale de Paris ». Auffray ajoute quelques lignes manuscrites pour se moquer du lien entre l'homme en maillot de bain et le porc. Différents articles de presse sur des êtres humains et des vaches bretonnes. Auffray s'amuse avec les titres des journaux. Un article « Poncelet…peintre loyal » est illustré avec un tableau de l'artiste et une vache découpée dans un article.
		Page 9 : Une page « Encore lui » avec des articles et des textes autour de Staline. Collage du portrait de Staline dessiné par Pablo Picasso ? Auffray y a ajouté quelques éléments à l'encre (boucles d'oreille, une fraise…)
		Page 10 : Un article de Paul Guth « Orfeo Tamburi. Peintre de Rome et de Paris ». Journal inconnu.

		Page 11 : Un article sur Tito lors d'un gala aérien. Auffray accompagne l'article d'un dessin aquarellé qui illustre le propos du texte.
		Page 12 : Un photomontage de la Reine Elizabeth avec les oreilles et cornes de la figure du fromage : la vache qui rit.
		Pages 13 à 15 : Trois pages sur des sujets divers : Un collage du portrait du professeur Reynaldo Santos par Eduardo Malta, avec pour titre, ajouté par Auffray : *Grande culture du navet. 1er grand prix*. Dans le texte elle a remplacé un mot (probablement peinture) par navets.
		Pages 16 à 18 : Six photographies en noir et blanc de la famille Vlaminck dans la maison de la Tourillière. Marie-Thérèse Auffray et Noëlle Guillou sont présentes sur certains clichés. La dessinatrice ajoute quelques lignes humoristiques de texte à l'encre.
		Page 19 : Un article sur la vie de Gauguin. Auffray ajoute le titre « Les grands bretons alcooliques ». Un dessin aquarellé par la peintre évoque les tableaux de Gauguin aux Marquises avec le titre La vie à Tahiti. Des bouteilles vides sont dessinées autour des articles découpés.
		Page 20 : Dessin à l'aquarelle ou à la gouache d'une élève avec un bonnet d'âne et d'une institutrice bras croisé qui tient une baguette de bois. Le texte évoque la maîtresse de Rueil-la-Gadelière et introduction du poème page suivante « à la gloire des cancres incompris ».
		Pages 21 à 23 : Un poème d'Auffray : *La fumée*. Page 24 : Une rubrique, « Les livres » avec des conseils de lecture commenté comme *La mort est mon métier* de Robert Merle, *La glace est rompue* de Jacques Lanzmann. Plusieurs articles de presse sur le concours général agricole de Paris puis sur Staline avec des portraits.

Gazette d'Échauffour N° 4 ***La Cène*** Mai-juin 1953 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 59	Couverture cartonnée crème avec rabats.	Thème : Premier repas chez Vlaminck. Pages 1 à 7 : Texte manuscrit d'Auffray qui raconte son premier repas dans la famille Vlaminck. Dans le texte le pictogramme de l'œil omniscient remplace les mots Maurice de Vlaminck. Quelques dessins sont présents en bas de page pour illustrer le trajet en voiture. Sur une double page, Auffray a représenté le temps du repas. Les personnages ne sont pas nommés par leur nom par des mots les représentants : vierge folle, le malin, le grand prophète…
		Page 8 : Collage de l'article du Figaro Littéraire : Auffray inscrit « Quel culot ! ». Elle peint en bas du texte un dolmen surmonté d'une menorah.
		Page 9 à 21 : Rubrique « Nouvelles locales » sur la vie d'Échauffour. Auffray a dessiné, à l'encre et à l'aquarelle, quelques-uns des personnages autour du texte. Ce sont des petits portraits de Marguerite, Madame Couture, Janine Bouillon, Daniel Gemy… Collage d'une photographie de presse et sa légende autour d'un accident de la route. Collage d'un article du Figaro sur un problème de mathématiques posé aux élèves d'un lycée de Casablanca. Fait écho au texte et au dessin sur la remise du prix d'excellence, prix d'entrée au collège et prix de dessin à Anne-Marie « filleul » d'Auffray. Un dessin coloré la représente.
		Page 22 : Rubrique, « information économique ». Il est question de la visite d'un marchand de couleur. Signature dans une autre graphie : Vos frangines d'Échauffour qui vous aiment beaucoup.
		Pages 23 et 24 : À la suite du prochain numéro et Échauffour 1er juillet 1953. Exemplaire unique.
Gazette d'Échauffour N° 5 ***Bulletin pétulant***	Couverture papier canson. Quelques petites étoiles de dessinées autour des	Pages 1 et 2 : Article manuscrit d'Auffray « Soucoupe expérimentale » autour des soucoupes volantes. Des dessins à l'encre montre la famille Vlaminck dans son salon qui joue avec un étrange mobile. Berthe de Vlaminck se cache derrière un fauteuil. Maurice de Vlaminck peint devant son chevalet.

Noté 25 ventouse au 25 frigidaire 1953 sur la couverture Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 60	mots Bulletin pétulant. La date est inscrite sous la forme « Du 25 ventouse au 25 frigidaire 1953 ».	Pages 3 à 6 : Rubrique « Conneries générales » Trois dessins au crayon graphite, certaines parties sont effacées à la gomme pour laisser paraitre des motifs (une tour, des animaux). Certains éléments sont dessinés à l'encre. En bas de la rubrique est dessiné un journal daté du 1er mai 1954 qui est illustré par des fesses féminines avec le titre « Journée communale des pétulants pétomanes ». À droite, est collé un demi-haricot sec, sous un film plastique, avec les mots « Rose des vents, qualité Félix Potin…tant par l'assise que le son… ».
		Quatrième de couverture : Rubrique « Revue de presse ». Plusieurs articles autour des Anglais (croyance autour des soucoupes volantes, de la commission royale, des automobilistes…). Auffray ajoute un article illustré à la main autour de La Tourillière et le titre Gauloiserie Nationale et allocations familiales.
Gazette d'Échauffour N° 6 ***Galerie Charpentier*** 1955 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 61	Couverture qui reproduit les couvertures des catalogues de la Galerie Charpentier. Auffray change le titre : Cent quarante-cinq leurres et douze fleurs.	Page 1 : un collage d'une phrase du catalogue de la Galerie Charpentier : Nous présentons l'école de Paris 1955. Auffray dessine un navet sous le texte.
		Pages 2 à 5 : Deux doubles pages avec plusieurs extraits du catalogue de la Galerie Charpentier pour l'exposition École de Paris en 1955. Auffray découpe les œuvres, les colles dans différents sens, quelques annotations à l'encre.
		Pages 7 à 10 : Cinq pages autour de l'exposition à la Galerie Charpentier, Auffray fait des croquis des visiteurs de la galerie dont deux, pleine page, au pastel et crayon. Elle évoque l'exposition dans l'exposition « Douze bouquets de Vlaminck » où Maurice de Vlaminck expose ses toiles. Deux autres dessins plus petit montre une femme devant un chevalet qui indique l'exposition Vlaminck et en bas de page, une scène avec quatre personnages identifiés par Auffray (dont elle et Noëlle Guillou).
		Pages 11 à 14 : Une revue de presse avec des dessins intitulée « Mauvaise foi des uns…et des autres » sur cinq pages. Articles : « Au Salon de "l'école de Paris" une toile enlevée est l'œuvre dont on parle le plus » ; « 3000 parisiens ont vu les devoirs de vacances des peintres » ; Vlaminck peint les fleurs de son jardin ».
		Page 15 : Un article « Paul Gachet détient-il le secret du suicide de Van Gogh ? ». Petit dessin à l'encre d'un homme, Van Gogh, allongé dans l'herbe, pistolet à la main. Deux corbeaux volent au-dessus du personnage. Un grand point d'interrogation à l'encre est tracé en bas de page.

		Quatrième de couverture : « LA GAZETTE D' ÉCHAUFFOUR REDACTION DESSINEE DE M. TH. AUFFRAY OCTOBRE 1955 »
Gazette d'Échauffour N° 7 ***Toussaint 1956*** 1956 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 62	Couverture papier canson illustré sur toute la page de petits personnages nimbés, d'obus, de fleurs en pot. Les mots Hosannah, Allah, au choix, s'entremêlent aux motifs. Sous le titre Auffray écrit « Mon cher Maurice. A votre intention la gazette d'Échauffour est consacrée à l'action de Suez, puisque vous ». La phrase se poursuit à l'intérieur de la Gazette.	Couverture et pages 1 à 3 : Texte manuscrit d'Auffray avec trois dessins à l'encre autour du canal de Suez : une voiture alambique qui fonctionne au bois, la reine Elisabeth II assis sur des sanitaires (trône), plusieurs personnages (des politiques) devant une figure féminine (Cléopâtre ?). Le texte éclaire le sens des dessins.
		Page 4 : Collage de l'article de presse « L'article de Paul Louis Pauwels. Retour à la virilité ». Pas de mention du journal.
		Pages 5 et 6 : collage d'un article sur les chars égyptiens, français, russes…problème autour du canal de Suez. Texte d'Auffray qui reprend le coût financier des chars mais aussi (sans lien ?) des problèmes autour des villes et de leur construction et des problèmes autour de l'essence (Canal de Suez ?). Dessin pleine page d'une ville, aux hauts immeubles, encombrée par les automobiles.
		Pages 7 à 11 : Au centre un collage d'une reproduction en couleur d'un tableau de Maurice de Vlaminck (pas de titre). Un texte évoque le manque d'évêques et cardinaux en Hongrie. Un petit dessin à l'encre accompagne le propos. Il montre des personnages sous un parachute. Le propos est conclu avec ces mots « Votre scribe qui vous embrasse M. Th Auffray » et le dessin inspiré de la position du la sculpture du scribe conservé au musée du Louvre.
Gazette d'Échauffour N° 8 ***Ombre chinoise*** Sans date. Probablement 1956 Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 63	Papier canson illustré d'un dessin de Maurice de Vlaminck sous la forme d'un sphinx allongé. Derrière lui les trois pyramides du Caire.	Page 1 : Reprise des motifs de la *Gazette Toussaint* avec les petits personnages nimbés, les obus, les mots Allah ! et Hosannah (conflit autour du canal de Suez) …
		Intérieur entre la page 1 et 2 : A l'intérieur du feuillet plié, une petite construction en papier faite par Auffray, représentant un poste de télévision en papier cartonné et calque pour l'écran. Derrière le calque, Auffray a peint, sur un autre support qui est imbriqué, trois silhouettes féminines peintes en noir. Une notice est glissée entre les silhouettes et l'écran pour expliquer son utilisation.

		Page 2 : Un dessin à l'encre noire, pleine page, de Maurice et Berthe de Vlaminck vêtus à l'orientale dans un harem. Le peintre fume le narguilé, son épouse tient dans sa main un thé dans un petit verre. Ils sont installés sur un tapis dans une architecture orientale, A leur gauche, un groupe de femmes en niqab les regarde. Au-dessus du dessin, Auffray a inscrit un court texte.
Gazette d'Échauffour **N° 9** ***Gazette « d'Echaufou »*** Sans date (Noté Brumaire an 161 sur le recto) Vol. 2, cat. rais. Fig. A. 64	Pas de couverture. La gazette est présentée sous la forme d'un journal plié dans la longueur.	Assemblage d'articles et d'illustrations de presse, de petits dessins et d'écrits d'Auffray. La dessinatrice se moque gentiment de Picasso et Cocteau.

<u>Textes de Marie-Thérèse Auffray dans les *Gazettes d'Échauffour*</u>
(orthographe, grammaire respectée)

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 26 : Dédicace de Maurice de Vlaminck à Marie-Thérèse Auffray dans son ouvrage *La Tête tournée* publié en 1956 : « A Marie-Thérèse Auffray l'hirondelle d'Échauffour. Amicalement le peintre Vlaminck ».
Bibliothèque Jacques Doucet. INHA : 8 Res 641.

© droits réservés
Pas de publication

Document sur les adhésions d'Auffray aux groupes de pensées.

Annexe 27 : Affiche pour la séance inaugurale de *L'Encyclopédie Renaissance Française.*
Palais de Chaillot le 10 juin 1945.



PREPAREZ une nouvelle floraison de l'esprit français
en participant à la fondation de

L'ENCYCLOPEDIE
de la
Renaissance Française

SEANCE INAUGURALE
Dimanche 10 Juin 1945, à 10 heures
au PALAIS de CHAILLOT

Paul LANGEVIN
Professeur au Collège de France. Membre de l'Institut. Prix Nobel

ARAGON
Ecrivain

Georges TESSIER
Professeur à la Sorbonne. Directeur adjoint du Centre National de la Recherche scientifique.

Henri WALLON
Professeur au Collège de France.

assistés des membres du Comité d'Honneur :

MM. Colonel ANTOINE, Marcel BERGERON, Présidents de l'Union des Ingénieurs et Techniciens
Général DASSAULT, Grand Chancelier de la Légion d'Honneur.
Docteur DEBRE, Membre de l'Académie de Médecine.
Paul ELUARD, Ecrivain.
HADAMARD, Professeur au Collège de France.
Jacques IBERT, compositeur.

MM. JOLIOT-CURIE, Membre de l'Institut. Professeur au Collège de France, Prix Nobel.
LE CORBUSIER, Architecte urbaniste.
Albert MARQUET, Peintre.
Henri MATISSE, Peintre.
PERRET, Architecte.
Pablo PICASSO, Peintre.

Définiront le but et les méthodes de l'Encyclopédie de la Renaissance Française, fille et continuatrice de l'Encyclopédie du XVIII^e siècle d'où est sortie la France moderne

Encyclopédie de la Renaissance Française

Siège 23, Quai d'Orsay, PARIS (7) — Tél. Inv. 71-16

Annexe 28 : Autorisation d'initiation, 15 décembre 1964.
Archives de la loge d'appartenance d'Auffray : n°11, Isis à l'Orient de Caen.



...MIXTE INTERNATIONAL
DROIT HUMAIN"
FÉDÉRATION FRANÇAISE

SECR.·. ADMINIST.·.
5, rue Jules-Breton, 5
PARIS-13e
TÉL. : GOBELINS 13-74

Or.·. de Paris, le 15 DECEMBRE 1964 E.·. V.·.

S...· Madeleine THOMAS
R.L. N° 11 - " I S I S " Or. de CAEN

N/Réf.: 359/MB

AUTORISATION D'INITIATION

T.C.Vén.Mait.·.,

Nous avons la faveur de vous donner par la présente Pl.·. autorisation d'initier :

- Marie-Thérèse AUFFRAY née le 10 OCTOBRE 1912 - St-Quai Portrieux
  Profession: Artiste peintre et Receveur Auxil. des Impôts
  Domiciliée à ECHAUFFOUR (Orne)

Veuillez avoir l'obligeance de nous adresser notification dans la quinzaine qui suivra la Tenue Solennelle au cours de laquelle votre R.Atelier aura procédé à cette Initiation afin de nous permettre d'établir le Passeport.

Croyez, T.C.Vén.Mait.·., à nos sentiments très Fraternels.

Le Président du CONS...NAT...

Le Gr.Orat... du CONS...NAT... Le Gr.Secr... du CONS...NAT...

T.Ill.F... André CLEMENT (33°)
Président du Grand Conseil des GGG.III.GGG...

Annexe 29 : Impressions d'initiation, que tout nouvel apprenti présente à la tenue. Archives de conserve la loge d'appartenance d'Auffray : n°11 *Isis* à l'orient de Caen.

Mes sœurs, mes Frères, ce dimanche 20 Dec 64 a marqué un tournant dans ma vie car ce jour très ~~impressionnant~~ important par le serment que j'ai fait et par les engagements qui suivront ce serment qui ~~ma~~ me liée a la F. M.

Je suis en confiance absolue avec vous, ce jour-là j'étais prête a subir toutes les épreuves. Je suis venue librement vers une phylosophie que j'ai dériré moi-même je dois donc tout apprendre et me plier aux règles. Ce jour-là vous m'auriez fait boire du poison je l'aurai bu, vous m'auriez brûlée j'aurai subi la douleur puisque c'est moi qui vous ai choisi. Je suis heureuse d'etre acceptée dans ce cercle aussi fraternel, de trouver enfin un milieu qui cadre avec mes aspirations naturelles de Liberté, d'Egalité, de Fraternité. J'ai toujours refusé avec ironie les religions obscurs et les partis politiques sans spirituailé. Je sais qu'il faut une discipline pour aboutir a la Lumière je me plierai aux signes. J'ai toujours témoigné respect et sympathie pour les êtres arrivés a la Sagesse du cœur et de l'Esprit. Ensuite avec l'aide de la F.M. j'arriverai peut-être de chrysalide que je suis a devenir un insecte parfait.

J'entre dans un mouvement constant de spiritualité tourné vers la progression de l'être humain dans tous les domaines y compris le materisalisme car quand même la majorité des gens a besoin de l'indispensable pour vivre.

La Lumière a mon sens c'est la libération de tous les faibles de toutes races et en particulier des femmes de toutes conditions et dans nos pays dits de civilisation moderne pour acceder au bonheur. On ne peut être heureux devant tant de misères et de souffrance, notre sœur Esteve nous a parlé d'une manière très interessante de la Chine ancienne, de ce peuple raffiné cultivé dont on connait depuis des copies de ses inventions sa medecine, ses religions, son art, sa littérature…Mais je considere que la Chine de Mao est parvenue a plus de Lumière puisque les pieds de la femme chinoise ne sont plus ni torturés ni mutilés.

La Lumière de l'Esprit ne peut être asbolue si nous acceptons la souffrance physique pour les autres. La Chine du Poète Mao est plus près de mon cœur que les sous-marins atomiques américains équipés de fusée Polaris. Où est le peril est-il Blanc ? Est-il jaune ?

Pour moi le grand péril est Blanc il se nomme : « Gangsters » « Rackett » Hol-Dop. « Trip-Tease » avec ses films de violence, ses livres policiers…l'aboutissement logique d'un monde en peril.

Le monde n'aime pas ni la Sagesse ni la Lumière, déjà un être humain dans l'Egypte Ancienne, le Pharaon Aménophys IV dit Akounaton c'est a dire fils de la Lumière – de la 18eme dynastie soit environ 3.000 avant notre ère a donné la liberté totale a son peuple suppression de l'esclavage dissolution de l'Armée liquidation des percepteurs d'impôts – mise à pied des prêtres des temples d'Amon – Créateur de la 1ere cité socialiste la Ville Amora – c'était la ville du Soleil, la ville de la Lumière.

Il est mort assassiné a 30 ans par les guerriers les fonctionnaires, les prêtres, les gens d'affaires de l'ancien regime. Abandonné de tous. Un humaniste venu trop tôt. Nous sommes a l'aube de grands remous mondiaux je souhaite que tous les peuples de la Terre aussi bien noirs, jaunes, que blancs puissent comprendre la devise de la Lumiere Liberté-Egalité-Fraternité.

1. Mes Sœurs, mes Frères, ce Dimanche 20 Déc 64 a marqué un Tournant dans ma vie car ce jour très ~~compromettant~~ impressionnant et par le serment que j'ai fait ~~et par les engagements qui suivront ce serment qui me~~ a lié a la F.M.

Je suis en confiance absolue avec vous, ce jour là j'étais prête a subir toutes les épreuves - je suis venue librement vers une philosophie que j'ai désiré moi-même je dois donc tout apprendre et me plier aux règles - Ce jour là vous m'auriez fait boire du poison je l'aurais bu, vous m'auriez brûlée j'aurais subi la douleur puisque c'est moi qui vous ai choisi - Je suis heureuse d'être acceptée dans ce cercle aussi fraternel, de trouver enfin un milieu qui cadre avec mes aspirations naturelles de Liberté, d'Egalité, de Fraternité. J'ai toujours refusé avec ironie les religions obscures et les partis politiques sans spiritualité - Je sais qu'il faut une discipline pour aboutir a la Lumière je me plierai aux signes - J'ai toujours témoigné respect et sympathie pour les êtres arrivés a la Sagesse du cœur et de l'Esprit.

Ensuite avec l'aide de la F.M. j'arriverai peut-être de chrysalide que je suis a devenir un insecte parfait.

J'entre dans un mouvement constant de spiritualité tourné vers la progression de l'être humain dans tous les domaines y compris le matérialisme car quand même la majorité des gens a besoin de l'indispensable pour vivre. La Lumière a mon sens c'est la libération de tous les faibles de toutes races et en particulier des femmes de toutes conditions et dans nos pays dits de civilisation moderne pour accéder au bonheur.

On ne peut être heureux devant tant de misères et de souffrance, notre sœur Esteve nous a parlé d'une manière très intéressante de la Chine ancienne, ~~de ce peuple raffiné~~ de ce peuple raffiné

2/ cultivé dont on connait depuis ~~5 ou 6 mille~~ ans ses inventions de médecine, ses religions, son art, sa littérature... Mais je considère que la Chine de Mao est parvenue à plus de Lumière puisque les pieds de la femme chinoise ne sont plus torturés inutilement.

La Lumière de l'Esprit ne peut être absolue si nous acceptons la souffrance physique pour les autres.

La Chine du Poète Mao est plus près de mon cœur que les sous-marins atomiques américains équipés de fusées Polaris - Où est le péril est-il Blanc? Est-il Jaune?

Pour moi le grand péril est Blanc il se nomme: "Gangsters" "Rackett" "Hol-Dop" "Trip-Tease" avec ~~ses films de violence, ses livres policiers...~~ ~~est~~ l'aboutissement logique d'un monde en péril.

Le monde n'aime pas la Sagesse ni la Lumière, déjà un être humain dans l'Egypte Ancienne, le Pharaon Aménophys IV dit Akounaton c'est à dire fils de la Lumière - de la 18ème dynastie soit environ 3.000 avant notre ère a donné la liberté totale à son peuple suppression de l'esclavage, dissolution de l'Armée liquidation des percepteurs d'impôts, mise à pied des prêtres des temples d'Amon - ~~détruit~~ Créateur de la 1ère cité socialiste la Ville Amora - c'était la ville du Soleil, la ville de la Lumière -

Il est mort assassiné à 30 ans par les guerriers

3

les fonctionnaires, les prêtres, les gens d'affaires de l'ancien régime. Abandonné de tous. Un humaniste venu trop tôt.

Nous sommes à l'aube de grands remous mondiaux je souhaite que tous les peuples de la terre aussi bien noirs, jaunes que blancs puissent comprendre la devise de la Lumière - Liberté - Egalité - Fraternité

Documents sur les expositions

Annexe 30 : Encart dans *Les Lettres françaises* du 16 et du 23 juin 1945.
Page 4, sur l'exposition de Marie-Thérèse Auffray à la galerie Lucy Krogh.



Page 4 du 16 juin 1945

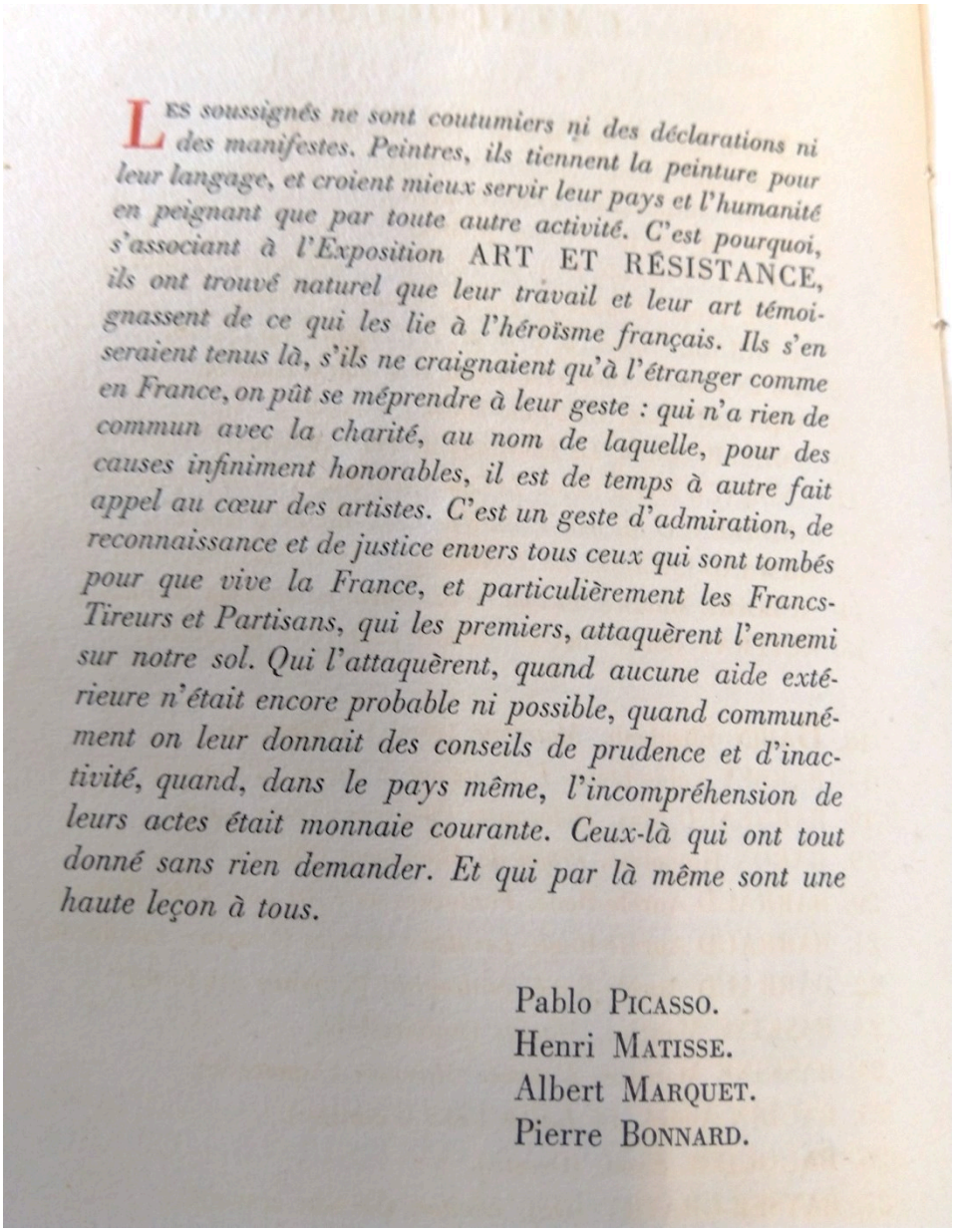


Page 4 du 23 juin 1945



Détail de l'encart du 16 et du 23 juin 1945

Annexe 31 : Page du catalogue de l'exposition *Art et résistance* (musée des Arts modernes de Paris, exposition organisée par les amis des francs-tireurs et partisans français au profit de leurs œuvres, du 15 février au 15 mars 1946, texte signé par Pablo Picasso, Henri Matisse, Albert Marquet et Pierre Bonnard.

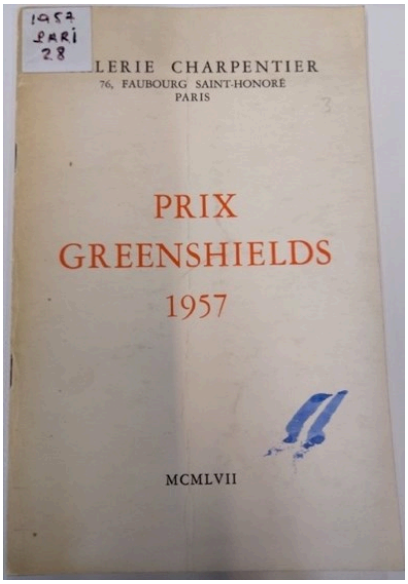


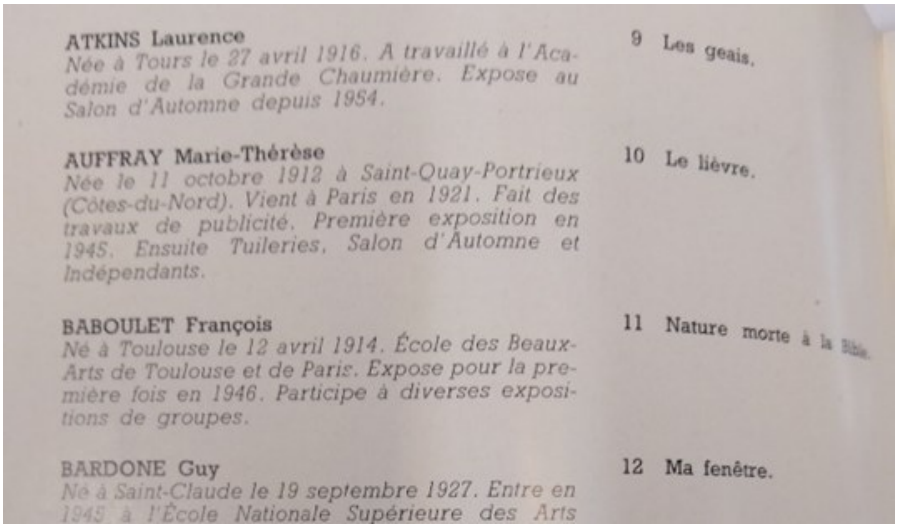
Les soussignés ne sont coutumiers ni des déclarations ni des manifestes. Peintres, ils tiennent la peinture pour leur langage, et croient mieux servir leur pays et l'humanité en peignant que par toute autre activité. C'est pourquoi, s'associant à l'Exposition ART ET RÉSISTANCE, *ils ont trouvé naturel que leur travail et leur art témoignassent de ce qui les lie à l'héroïsme français. Ils s'en seraient tenus là, s'ils ne craignaient qu'à l'étranger comme en France, on pût se méprendre à leur geste : qui n'a rien de commun avec la charité, au nom de laquelle, pour des causes infiniment honorables, il est de temps à autre fait appel au cœur des artistes. C'est un geste d'admiration, de reconnaissance et de justice envers tous ceux qui sont tombés pour que vive la France, et particulièrement les Francs-Tireurs et Partisans, qui les premiers, attaquèrent l'ennemi sur notre sol. Qui l'attaquèrent, quand aucune aide extérieure n'était encore probable ni possible, quand communément on leur donnait des conseils de prudence et d'inactivité, quand, dans le pays même, l'incompréhension de leurs actes était monnaie courante. Ceux-là qui ont tout donné sans rien demander. Et qui par là même sont une haute leçon à tous.*

Pablo Picasso.
Henri Matisse.
Albert Marquet.
Pierre Bonnard.

Annexe 32 : Catalogue du Prix Greenshields à la Galerie Charpentier (Paris) en 1957.

« AUFFRAY Marie-Thérèse. Le lièvre.
Née le 11 octobre 1912 à Saint-Quay-Portrieux (Côtes du Nord). Vient à Paris en 1921. Fais des travaux de publicité. Première exposition en 1945. Ensuite Tuileries. Salon d'Autome et Indépendants. »





ATKINS Laurence
Née à Tours le 27 avril 1916. A travaillé à l'Académie de la Grande Chaumière. Expose au Salon d'Automne depuis 1954.

9 Les geais.

AUFFRAY Marie-Thérèse
Née le 11 octobre 1912 à Saint-Quay-Portrieux (Côtes-du-Nord). Vient à Paris en 1921. Fait des travaux de publicité. Première exposition en 1945. Ensuite Tuileries, Salon d'Automne et Indépendants.

10 Le lièvre.

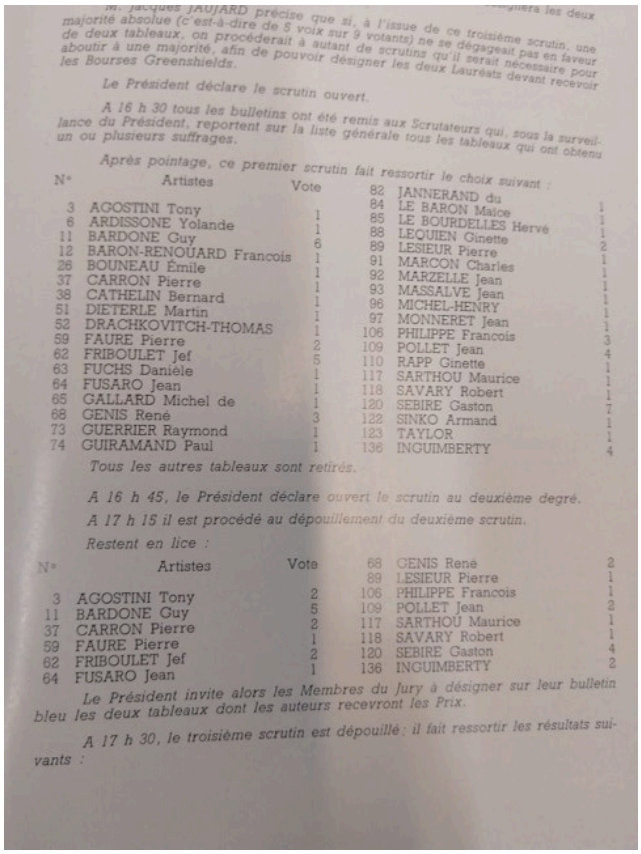
BABOULET François
Né à Toulouse le 12 avril 1914. École des Beaux-Arts de Toulouse et de Paris. Expose pour la première fois en 1946. Participe à diverses expositions de groupes.

11 Nature morte à la Bible.

BARDONE Guy
Né à Saint-Claude le 19 septembre 1927. Entre en 1945 à l'École Nationale Supérieure des Arts

12 Ma fenêtre.

Page présentant Marie-Thérèse Auffray. Exposition de la toile *Le lièvre*.



M. Jacques JAUJARD précise que si, à l'issue de ce troisième scrutin, une majorité absolue (c'est-à-dire de 5 voix sur 9 votants) ne se dégageait pas en faveur de deux tableaux, on procéderait à autant de scrutins qu'il serait nécessaire pour aboutir à une majorité, afin de pouvoir désigner les deux Lauréats devant recevoir les Bourses Greenshields.

Le Président déclare le scrutin ouvert.

A 16 h 30 tous les bulletins ont été remis aux Scrutateurs qui, sous la surveillance du Président, reportent sur la liste générale tous les tableaux qui ont obtenu un ou plusieurs suffrages.

Après pointage, ce premier scrutin fait ressortir le choix suivant :

N°	Artistes	Vote
3	AGOSTINI Tony	1
6	ARDISSONE Yolande	1
11	BARDONE Guy	6
12	BARON-RENOUARD Francois	1
26	BOUNEAU Emile	1
37	CARRON Pierre	1
38	CATHELIN Bernard	1
51	DIETERLE Martin	1
52	DRACHKOVITCH-THOMAS	1
59	FAURE Pierre	2
62	FRIBOULET Jef	5
63	FUCHS Danièle	1
64	FUSARO Jean	1
65	GALLARD Michel de	1
68	GENIS René	3
73	GUERRIER Raymond	1
74	GUIRAMAND Paul	1
82	JANNERAND du	1
84	LE BARON Malce	1
85	LE BOURDELLES Hervé	1
88	LEQUIEN Ginette	2
89	LESIEUR Pierre	1
91	MARCON Charles	1
92	MARZELLE Jean	1
93	MASSALVE Jean	1
96	MICHEL-HENRY	1
97	MONNERET Jean	1
106	PHILIPPE Francois	3
109	POLLET Jean	4
110	RAPP Ginette	1
117	SARTHOU Maurice	1
118	SAVARY Robert	1
120	SEBIRE Gaston	7
122	SINKO Armand	1
123	TAYLOR	1
136	INGUIMBERTY	4

Tous les autres tableaux sont retirés.

A 16 h 45, le Président déclare ouvert le scrutin au deuxième degré.

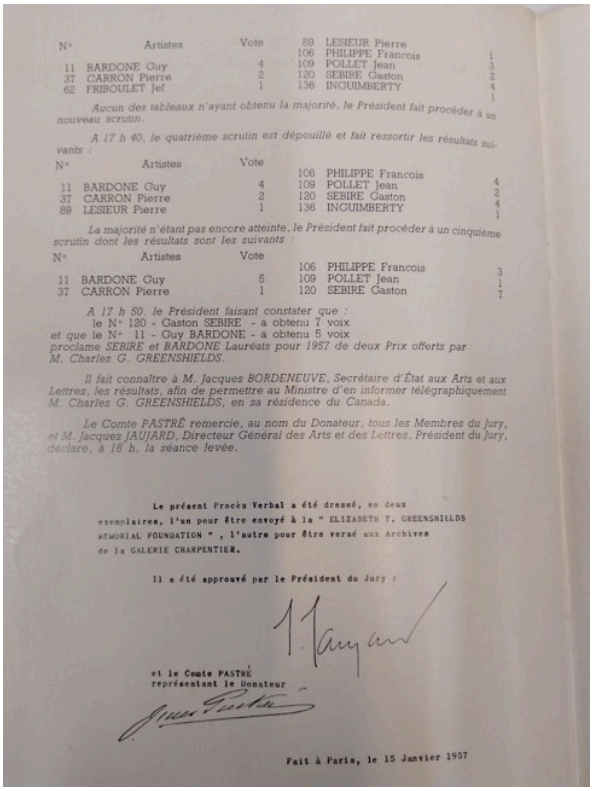
A 17 h 15 il est procédé au dépouillement du deuxième scrutin.

Restent en lice :

N°	Artistes	Vote
3	AGOSTINI Tony	2
11	BARDONE Guy	5
37	CARRON Pierre	2
59	FAURE Pierre	1
62	FRIBOULET Jef	2
64	FUSARO Jean	1
68	GENIS René	2
89	LESIEUR Pierre	1
106	PHILIPPE Francois	1
109	POLLET Jean	2
117	SARTHOU Maurice	1
118	SAVARY Robert	1
120	SEBIRE Gaston	4
136	INGUIMBERTY	2

Le Président invite alors les Membres du Jury à désigner sur leur bulletin bleu les deux tableaux dont les auteurs recevront les Prix.

A 17 h 30, le troisième scrutin est dépouillé ; il fait ressortir les résultats suivants :



N°	Artistes	Vote
89	LESIEUR Pierre	1
106	PHILIPPE Francois	3
109	POLLET Jean	2
120	SEBIRE Gaston	4
136	INGUIMBERTY	1
11	BARDONE Guy	4
37	CARRON Pierre	2
62	FRIBOULET Jef	1

Aucun des tableaux n'ayant obtenu la majorité, le Président fait procéder à un nouveau scrutin.

A 17 h 40, le quatrième scrutin est dépouillé et fait ressortir les résultats suivants :

N°	Artistes	Vote
106	PHILIPPE Francois	4
109	POLLET Jean	2
120	SEBIRE Gaston	1
136	INGUIMBERTY	1
11	BARDONE Guy	4
37	CARRON Pierre	2
89	LESIEUR Pierre	1

La majorité n'étant pas encore atteinte, le Président fait procéder à un cinquième scrutin dont les résultats sont les suivants :

N°	Artistes	Vote
106	PHILIPPE Francois	3
109	POLLET Jean	1
120	SEBIRE Gaston	7
11	BARDONE Guy	5
37	CARRON Pierre	1

A 17 h 50, le Président faisant constater que :
le N° 120 - Gaston SEBIRE - a obtenu 7 voix
et que le N° 11 - Guy BARDONE - a obtenu 5 voix
proclame SEBIRE et BARDONE Lauréats pour 1957 de deux Prix offerts par M. Charles G. GREENSHIELDS.

Il fait connaître à M. Jacques BORDENEUVE, Secrétaire d'État aux Arts et aux Lettres, les résultats, afin de permettre au Ministre d'en informer télégraphiquement M. Charles G. GREENSHIELDS, en sa résidence du Canada.

Le Comte PASTRÉ remercie, au nom du Donateur, tous les Membres du Jury, et M. Jacques JAUJARD, Directeur Général des Arts et des Lettres, Président du Jury, déclare, à 18 h, la séance levée.

Le présent Procès Verbal a été dressé, en deux exemplaires, l'un pour être envoyé à la " ELIZABETH T. GREENSHIELDS MEMORIAL FOUNDATION " , l'autre pour être versé aux Archives de la GALERIE CHARPENTIER.

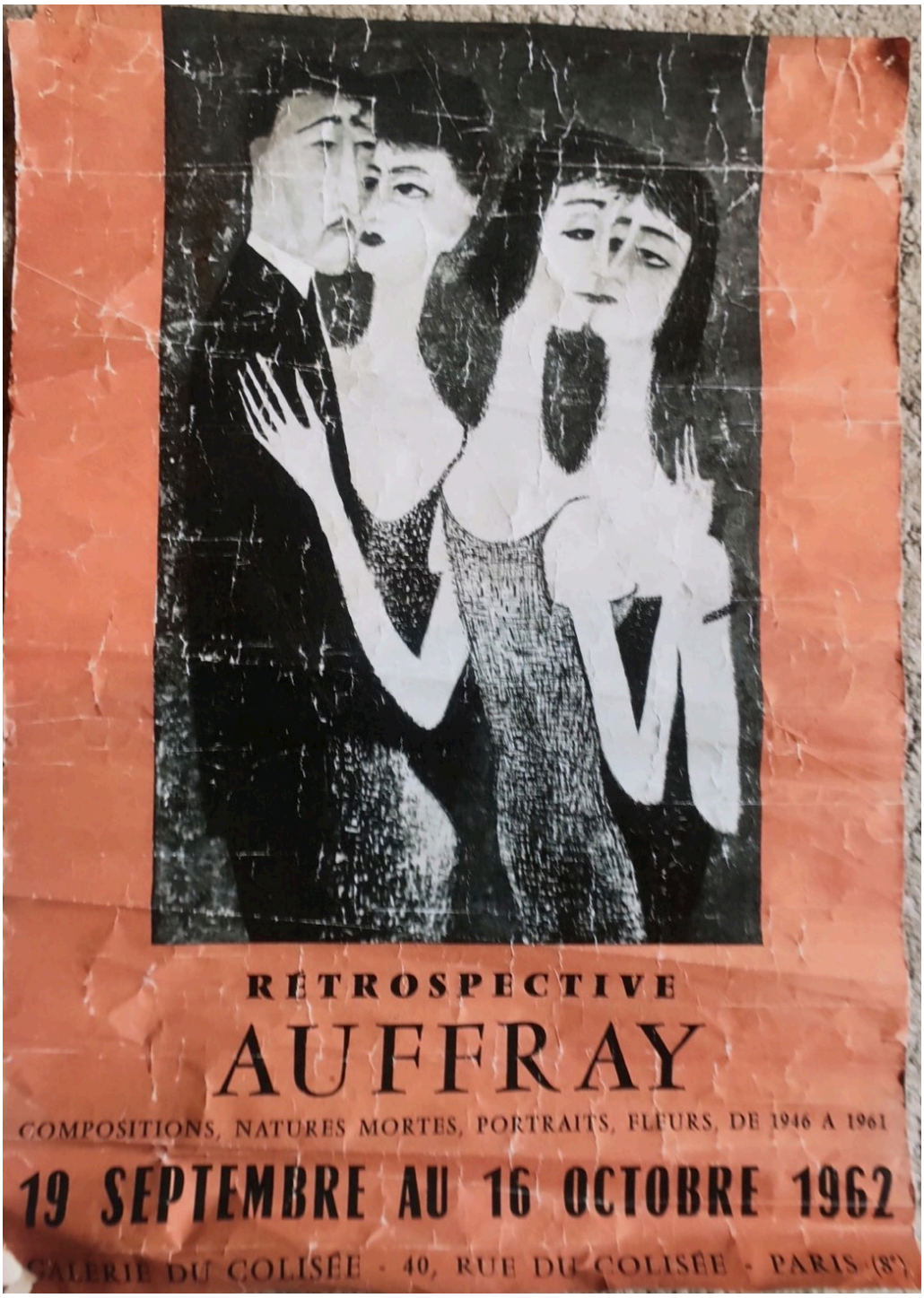
Il a été approuvé par le Président du Jury :

et le Comte PASTRÉ
représentant le Donateur

Fait à Paris, le 15 Janvier 1957

Pages du catalogue qui indiquent que Marie-Thérèse n'a pas gagné le prix (elle n'a obtenu aucune voix)

Annexe 32 : Affiche de l'exposition *Rétrospective* AUFFRAY.
Galerie du Colisée du 19 septembre au 3 octobre 1962 à Paris.
Collection particulière.

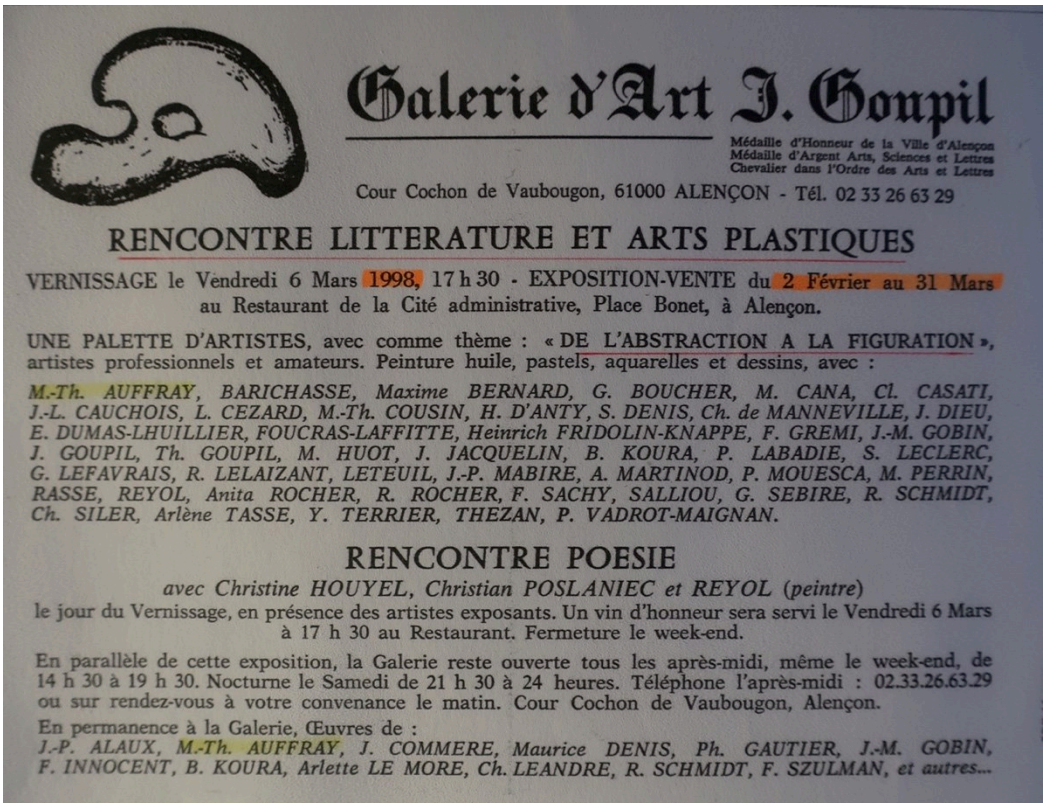


L'illustration au centre de l'affiche est une reproduction de la toile *La Danse* de 1960 (Vol 2, cat. rais., Fig. P. 334).

Annexe 33 : Factures du 22 septembre 1991 et 1er décembre 1991 par Y. Blanchetière commissaire-priseur à Jacques Goupil.
(Galerie Goupil à Alençon 61). Collection particulière.

© droits réservés

Annexe 34 : Rencontre littérature et arts plastiques à la Galerie J. Goupil du 2 février au 31 mars 1998.
Thème de l'abstraction à la figuration.
En permanence à la Galerie des œuvres de M.-Th. Auffray.
Collection particulière.



Galerie d'Art J. Goupil

Médaille d'Honneur de la Ville d'Alençon
Médaille d'Argent Arts, Sciences et Lettres
Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres

Cour Cochon de Vaubougon, 61000 ALENÇON - Tél. 02 33 26 63 29

RENCONTRE LITTERATURE ET ARTS PLASTIQUES

VERNISSAGE le Vendredi 6 Mars 1998, 17 h 30 - EXPOSITION-VENTE du 2 Février au 31 Mars
au Restaurant de la Cité administrative, Place Bonet, à Alençon.

UNE PALETTE D'ARTISTES, avec comme thème : « DE L'ABSTRACTION A LA FIGURATION », artistes professionnels et amateurs. Peinture huile, pastels, aquarelles et dessins, avec :

M.-Th. AUFFRAY, BARICHASSE, Maxime BERNARD, G. BOUCHER, M. CANA, Cl. CASATI, J.-L. CAUCHOIS, L. CEZARD, M.-Th. COUSIN, H. D'ANTY, S. DENIS, Ch. de MANNEVILLE, J. DIEU, E. DUMAS-LHUILLIER, FOUCRAS-LAFFITTE, Heinrich FRIDOLIN-KNAPPE, F. GREMI, J.-M. GOBIN, J. GOUPIL, Th. GOUPIL, M. HUOT, J. JACQUELIN, B. KOURA, P. LABADIE, S. LECLERC, G. LEFAVRAIS, R. LELAIZANT, LETEUIL, J.-P. MABIRE, A. MARTINOD, P. MOUESCA, M. PERRIN, RASSE, REYOL, Anita ROCHER, R. ROCHER, F. SACHY, SALLIOU, G. SEBIRE, R. SCHMIDT, Ch. SILER, Arlène TASSE, Y. TERRIER, THEZAN, P. VADROT-MAIGNAN.

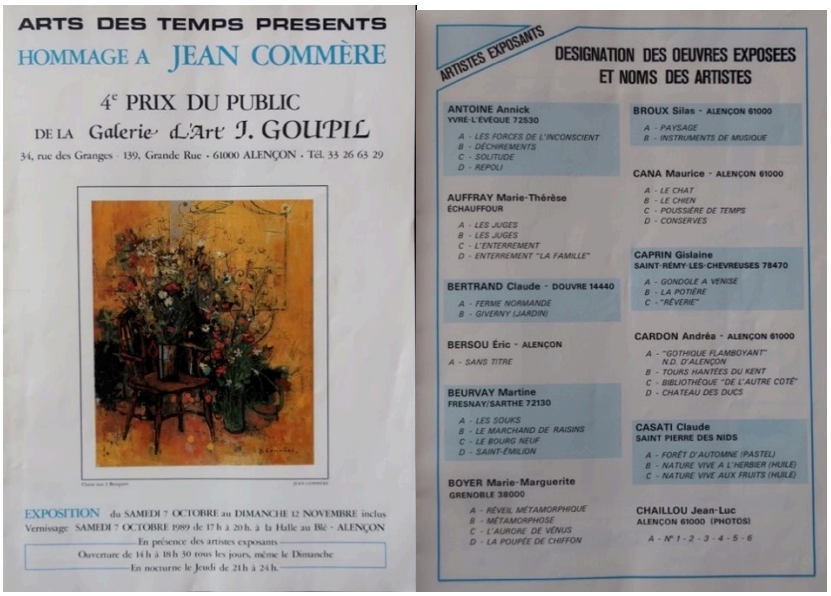
RENCONTRE POESIE

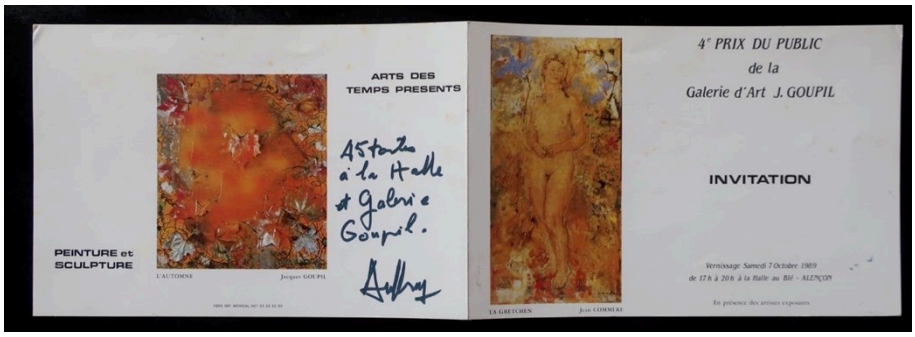
avec Christine HOUYEL, Christian POSLANIEC et REYOL (peintre)
le jour du Vernissage, en présence des artistes exposants. Un vin d'honneur sera servi le Vendredi 6 Mars à 17 h 30 au Restaurant. Fermeture le week-end.

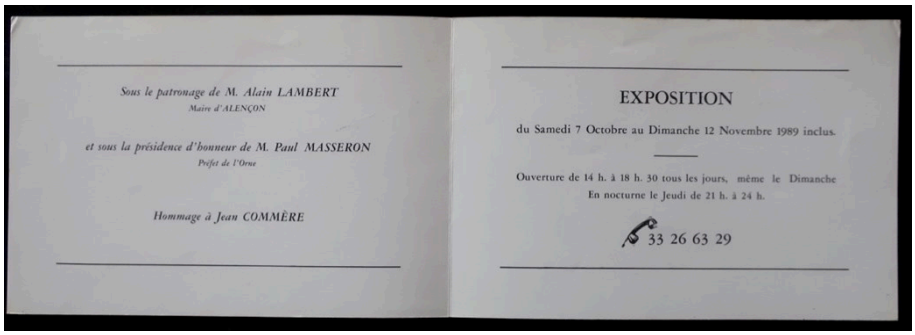
En parallèle de cette exposition, la Galerie reste ouverte tous les après-midi, même le week-end, de 14 h 30 à 19 h 30. Nocturne le Samedi de 21 h 30 à 24 heures. Téléphone l'après-midi : 02.33.26.63.29 ou sur rendez-vous à votre convenance le matin. Cour Cochon de Vaubougon, Alençon.

En permanence à la Galerie, Œuvres de :
J.-P. ALAUX, M.-Th. AUFFRAY, J. COMMERE, Maurice DENIS, Ph. GAUTIER, J.-M. GOBIN, F. INNOCENT, B. KOURA, Arlette LE MORE, Ch. LEANDRE, R. SCHMIDT, F. SZULMAN, et autres...

Annexe 35 : Catalogue *Arts des temps présents* de la galerie J. Goupil à Alençon du 7 octobre au 12 novembre 1989.
Marie-Thérèse Auffray expose quatre toiles.
Carton de vernissage envoyé à des amis.
Collection particulière.







« 45 toiles à la Halle et Galerie Goupil » Auffray

Annexe 36 : Article, « Marie-Thérèse Auffray à la Halle au Blé. Un peintre hors du commun… », 1989. Journal non identifié (*Ouest-France* ou *Le Réveil normand*).



Exposition

Marie-Thérèse Auffray à la Halle au Blé

Un peintre hors du commun...

Le 4e Prix du Public, organisé par la Galerie Goupil à la Halle au Blé, recueille beaucoup de succès cette année. Juste retour des choses, la tenue de cette exposition étant tout à fait intéressante. Dimanche après-midi, un peintre de 77 ans, Marie-Thérèse Auffray, s'est déplacée tout spécialement d'Echauffour pour voir comment étaient accrochées ses toiles ! Cette artiste dont la cote s'avère déjà élevée est un personnage hors du commun....

Sa peinture ? Essentiellemnt des portraits de la bonne société, des magistrats, des épouses de générale, des femmes du monde....Des caricatures devrait-on dire. Car cette artiste, haute comme trois pommes, et dont les yeux bleus pétillent de vie, a beaucoup scruté l'humanité, les êtres, les dépouillant avec plaisir de leurs masques sociaux pour les laisser nus tels qu'ils sont...Avec d'avantage de travers que de qualités ! **« J'ai un regard dur sur ceux qui programment les guerres, sur la bêtise... »** Peut-on en vouloir à l'artiste qui a pour règle de vie de ne jamais tricher ! **« Je n'ai en plus jamais su cacher mes sentiments. Ce qui m'intéresse plus, c'est d'être dans une relation d'amour avec les autres ».**

Une cote élevée

Marie-Thérèse Auffray a réussi a éviter l'école, jusqu'à l'âge de 8 ans : **« Je vivais dans la mer, dans la flotte, comme une sauvage ».** Après, il lui a bien fallu aller à l'école commu ale : **« Le seul prix que j'ai reçu : premier prix de bonne camaraderie. »** Elle recevra par la suite un prix de dessin à la Sorbonne et fera les Beaux Arts. L'artiste vivra par la suite de ses dessins en exécutant affiches et pub. Cette féministe patentée, qui trouve la vie magnifique, ne s'est jamais aperçue qu'elle vieillissait : **« A 77 ans, mon inspiration n'est toujours pas tarie ».** Lorsque l'on évoque les prix de ses toiles (90 000 F les petites jusqu'à 300.000 F), Marie-Thérèse Auffray déclare : **« J'ai toujours vécu pour préserver ma peinture, pas pour la brader ».**

Un bon conseil : allez découvrir les artistes qui ont participé au Salon organisé par la Galerie Goupil. Vous en retirerez beaucoup de plaisir... !

L'exposition dure jusqu'au 12 novembre à la Halle au Blé. Elle est ouverte tous les jours de 14 h à 18 h 30, même le dimanche. Nocture le jeudi de 21 h à 24 h.

Annexe 37 : Article, « Le quatrième prix du public », 5 novembre 1989. Journal non identifié (*Ouest-France* ou *Le Réveil normand*).

Marie-Thérèse Auffray est photographiée en bas à gauche. Derrière elle les toiles *La danse*, *Les deux amies*, *La femme au collier*



Peinture

8 NOVEMBRE 1989

Le quatrième prix du public

1135

Le lundi 13 novembre sera un jour important pour les artistes qui exposent actuellement à la Halle-au-Blé, avec la galerie Goupil. Effectivement, à partir de 15 h, Me Varin dépouillera les votes des visiteurs, désignant les cinq artistes les plus populaires de ce Salon. Salon qui se poursuit jusqu'au 26 novembre au soir. Jamais, celui-ci n'aura accueilli autant de visiteurs. Il faut signaler que deux artistes lui auront donné un éclat particulier : Jean Commère, disparu en 1986 et Marie-Thérèse Auffray, dont la pate est assez remarquable.

Halle au Blé, ouvert tous les jours, de 14 h à 18 h 30, nocturne le jeudi, de 21 h à 24 h.

1133

Histoire d'os

L'exposition de Pascal Catherine, jeune peintre normand résidant en Sicile, nous suggère une chose : de suivre sérieusement ce jeune artiste d'une trentaine d'années. Car la précision du trait et son humour devrait un jour laisser des traces.

Jusqu'au 25 novembre, Crédit agricole, 15, cours Clemenceau.

La vedette du Salon : Marie-Thérèse Auffray.

1132

Annexe 38 : Article, « Exposition de la Halle au Blé. Un succès confirmé », *Ouest-France*, 25 octobre 1989.

« Si les peintures de Marie-Thérèse Auffray recueillent toujours autant de succès, il convient de signaler les noms d'autres artistes dont nous n'avons pu encore parler. »



Ouest France Mercredi 25-10-89

Le journal d'Alençon

Exposition à la Halle au Blé

Un succès confirmé

L'exposition de peinture à la Halle au Blé recueille toujours autant de succès. Ce 4e Grand Prix du Public fait appel à tous les visiteurs qui votent pour l'artiste de leur choix. Les votes seront dépouillés en présence de Me Varin, lundi 13 novembre à partir de 14 h 30. Cinq prix seront ainsi décernés aux artistes peintres et trois prix aux sculpteurs.

Si les peintures de Marie-Thérèse Auffray recueillent toujours autant de succès, il convient de signaler les noms de certains artistes dont nous n'avions pu encore parler. Comme Annick Antoine d'Yvré-L'évêque avec « Les forces de l'inconscient » ou bien encore Paul Montillot dont les œuvres font penser à Botero, (le plus grand peintre actuel en Colombie). « La nature morte aux raisins » de Jocelyn Dieu attire le regard par sa composition. **« J'aime travailler sur la luminosité à la façon du vitrail »** précise le peintre très attiré par la façon de travailler de Rembrandt.

Exposition ouverte tous les jours à la Halle au Blé, jusqu'au 12 novembre inclus, de 14 h à 18 h 30 et en nocturne le jeudi, de 21 h à 24 h.

HISTOIRE D'OS. Tel est le thème de l'exposition de Pascal Catherine, jeune peintre normand résidant en Sicile.

Au Crédit Agricole, 15, cours Clémenceau, jusqu'au 25 novembre.

L'IMAGERIE POPULAIRE A LA REVOLUTION FRANCAISE. Une exposition à ne pas manquer pour les amateurs de documents historiques et de Révolution. Vous découvrirez la Bastille sous tous ses angles, la façon dont le peuple, le clergé et la noblesse se sont affrontés en cette fin du 18e siècle. Passionnants, poignants, les mille et un aspects de cette exposition à ne pas rater.

Musée des Beaux Arts, rue Charles Aveline, tous les jours sauf le lundi, de 10 h à 12 h et de 14 h à 18 h. Jusqu'au 3 décembre. Pour tout renseignement, téléphoner au 33 32 40 07.

Marie-Thérèse Auffray : « Préserver ma peinture à tout prix »

Marie-Thérèse Auffray est photographiée devant la toile Le Bal et à côté des œuvres : *Le parachutiste* et *Sonia*.

Annexe 39 : « Marie-Thérèse Auffray, fragile, cruelle et drôle », *L'Orne Combattante*, 7 septembre 2004.

A LA GALERIE D'ART JACQUES GOUPIL

Marie-Thérèse Auffray, fragile, cruelle et drôle

l'Orne 7/9/04

La galerie Goupil propose une exposition exceptionnelle sur Marie-Thérèse Auffray. Née en 1912 en Bretagne, l'artiste peintre entrée en Résistance, était recherchée par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Marie-Thérèse Auffray se réfugie donc à Echauffour dans l'Orne chez une amie, et y reste jusqu'à sa mort en 1990.

Jusqu'à la fin du mois de septembre, une quarantaine de ses toiles sont réunies par Jacques Goupil qui l'a très bien connue : *"C'était une femme pas très grande qui avait du caractère!, se souvient celui qui l'a révélée au public alençonnais. Elle travaillait la peinture à huile dans un style à tendance expressioniste"*. Du figuratif très évocateur donc, singulier dans ses thèmes et dans leur traitement, avec des portraits incisifs mais aussi quelques natures mortes plus pondérées.



Jacques Goupil, un guide à travers l'univers de Marie-Thérèse Auffray

Un regard acerbe

L'artiste a un regard ironique et acerbe sur la société qui l'a rejetée et même blessée. Marie-Thérèse Auffray se moque, accuse, égratigne, révèle sans aucune indulgence la laideur intérieure des gens qui l'entourent : méchanceté, hypocrisie, bêtise, mensonge, trahison, égoïsme, vanité... Miroirs implacables d'une comédie inhumaine, galerie de monstres aux allures civilisées, ses fresques féroces sont un véritable jeu de massacre à visages découverts sur le grotesque des hommes.

Ses personnages verdâtres posent et grimacent : grands bourgeois guindés, Américains excentriques, sportifs fanfarons, mélomanes hautains, jeunesse frivole, mégère décrépite, veuve huppée, etc. Différentes scènes quotidiennes les regroupent, comme les noces, le "Premier bal", ou encore l'"Enterrement", une oeuvre datée de 1957 qui réunit des personnalités publiques, connues et haïes par l'artiste. Quant au tableau intitulé "Place Saint-Germain", il offre notamment un portrait peu avenant de Bernard Buffet (dont les oeuvres étaient présentées dans l'exposition précédente dans la galerie Goupil) et de son épouse Annabelle. A ne pas manquer également, une toile qui reste si fortement actuelle et émouvante, "Les Quatorze de la nuit de Bagdad".

En 1989, à l'âge de 76 ans, Marie-Thérèse Auffray, invitée par Jacques Goupil, avait exposé une centaines de toiles à la Halle au Blé. Son exposition est visible jusqu'à la fin du mois de septembre. Au premier étage de la galerie alençonnaise, de nombreux artistes, familiers de ce lieu, sont également exposés. *Ouverture tous les jours (même le dimanche) de 11 à 12 heures et de 14 h 30 à 19 heures ou sur rendez-vous. Entrée libre et gratuite.*

Galerie Goupil, cour Cochon de Vaubougon à Alençon. Tél : 02.33.26.63.29.

!!! (45)

Annexe 40 : « Marie-Thérèse Auffray expose », septembre 2004.
Journal non identifié.

Galerie Jacques Goupil (Alençon) :

Marie-Thérèse Auffray expose



Depuis plusieurs semaines déjà, la galerie Jacques Goupil (Alençon) présente des peintures de Marie-Thérèse Auffray.

Il s'agit d'une série d'œuvres à caractère expressionniste. Il faut dire que Marie-Thérèse Auffray a eu pour maître, pendant dix ans au moins Maurice de Vlaminck.

Souvent, Marie-Thérèse Auffray présente ***« une galerie sévère de portraits, une manière de jeu de massacre avec des visages durement observés et transcrits dans un métier agressif, avec une touche sèche, une peinture raide, observation sans indulgence et un peu monstrueuse mais aussi un peu élémentaire. Dans ses natures mortes, on sent un métier plus détendu, moins naïf aussi, mais moins crispé...».***

Après l'exposition Bernard Buffet, la galerie Goupil présente donc Marie-Thérèse Auffray, exposition en forme d'hommage. Ces deux peintres avaient exposé ensemble dans les galeries parisiennes au cours des années 60.

Si Marie-Thérèse Auffray est décédée en 1990, elle avait vécu les dernières années de sa vie dans l'orne, à Échauffour.

Exposition M.-Th. Auffray, à la galerie Goupil, cour Cochon-de-Vaubougon (Alençon), tous les jours, de 14 h 30 à 19 h 30.

Renseignements au 02.33.26.63.25 ou au 06.79.96.54.68.

Documents divers

Annexe 41 : Lettre envoyée à Simone de Beauvoir par Marie-Thérèse Auffray, signée et datée du 9 janvier 1962.
Conservée à la BNF sous la cote : NAF 28501 (15) 1962.
Pas de reproduction possible du document.

ORNE Échauffour. 9 janvier 62

Je suis dégoutée et
révoltée contre cet attentat
contre l'Intelligence.
J'approuve vos conférences
à l'étranger et ferai tout
pour défendre notre liberté
de vivre et organiser
des comités de vigilances
contre le fascisme.

Bon courage
Auffray
Artiste peintre

Annexe 42 : Photographie du conseil municipal d'Échauffour (61), s.d.

© droits réservés

Annexe 43 : Photographies du Bateau Ivre, s.d.

© droits réservés

Courriers à des amis

Annexe 44 : Lettre de Marie-Thérèse Auffray à son amie Janine Barbey daté du 30 mars 1988.

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 45 : Lettre de Marie-Thérèse Auffray à une amie Janine Barbey datée du 7 janvier 1990.

© droits réservés
Pas de publication

Retranscriptions des reportages filmés sur Marie-Thérèse Auffray.

Annexe 46 : Retranscriptions du reportage de l'INA *Les Expos* de 1962.

Ces autres visages assez inquiétants pour le moins sont l'œuvre d'une jeune femme peintre, Marie-Thérèse Auffray, que voici passant devant sa comédie humaine exposée en ce moment à Paris, Galerie du Colisée. De Marie-Thérèse Auffray, notre confrère Raymond Charmet écrit qu'elle élève la laideur crue de l'existence à une sorte de furieuse grandeur. Sans doute. Mais il y a parfois un certain charme troublant dirons-nous. Cependant la satire est grinçante, c'est, vous allez le voir, de l'humour noir. Fort heureusement Marie-Thérèse Auffray sait également exprimer la poésie délicate (*gr*os plan sur le bouquet *Fleurs dans un vase* (6) 1958).

Œuvres dans la vidéo :

Amis de la famille
Les Rois 1967
Curé et enfants de chœur
Tête de vache 1959
Tamara (1) 1960
Fin de carrière 1958
Fleurs dans un vase (6) 1958

Annexe 47 : Retranscriptions de l'entretien filmé. INA, *La Peintre Marie-Thérèse Auffray à Échauffour dans l'Orne*. ORTF - Télé Normandie du 29 octobre 1966.

Voix off introductive : Création c'est écouter l'infini du coquillage. Surprendre le son, c'est construire les perchoirs des perroquets, c'est voir que les miroirs reflets d'aveugle. Perroquets et miroirs se bousculent avides pressés sur les passerelles fragiles entassés des créateurs ; ils n'entendent pas les os craqués, la cervelle se vider, ils n'écoutent pas éclater le cœur des créateurs.

Journaliste : Nous sommes là à Échauffour. Échauffour ce petit village à quelques kilomètres de Gacé, la patrie de Paul Harel le poète, mais aussi votre patrie d'adoption vous Marie-Thérèse Auffray qui êtes peintre maintenant très connue, un peintre qui expose et qui a des toiles d'accrochées au musée d'Art moderne ce qui est en somme une référence. Mais comment-êtes-vous venue ici ?
M-Th Auffray : J'y suis venue ne 1941, ce sont les événements qui m'ont emmené à Échauffour et j'y suis restée, je m'y suis fixée parce que le pays m'a plu.
J : Vous avez un passé de résistante d'ailleurs ?
M-Th A : Oui.
J : Et c'est à cela que l'on doit votre venue ici.
M-Th A : Oui certainement, c'est ça, c'est de l'histoire ancienne.
J : Que trouvez-vous ici ?
M-Th A : Ici, la tranquillité, les champs, les prés, j'y vais pas souvent, j'aimerais y aller plus souvent. Y'a des amis qui sont très sympathiques
J : Nous sommes là Marie-Thérèse Auffray devant une de vos dernières œuvres. De prime abord cela donne une véritable vision de l'apocalypse, et vous la destinez à quel salon ?
M-Th A : C'est exact d'ailleurs, c'est une vision mais c'est pour le salon des indépendants de 67 et voyez-vous je l'ai intitulée les éphémères, les éphémères c'est gentil, les éphémères c'est ça (*elle montre une partie du haut de sa toile*), c'est ça (*elle montre le bas*), c'est léger et tout finira comme ça maintenant je vais vous montrer autre chose, j'ai d'autres toiles parce que celle-là, elle est assez sinistre.
J : C'est une vision quand même très pessimiste.
M-Th A : Assez sinistre, un peu trop oui mais enfin j'espère que ça n'arrivera pas. (*M-Th Auffray est au piano*).
J : Quand tout une nuit vous avez peint, vous vous asseyez à ce piano pour vous détendre un peu, n'est-ce pas ?
M-Th A : Bien sûr ça me détend, autrement je crois bien que je crèverais des toiles et puis ça n'irait pas, je passe mes nerfs.
J : Ce piano d'ailleurs à une histoire.
M-Th A : Oui, c'est le piano de la comtesse de Ségur.
J : Etrangement.
M-Th A : C'est un piano il a vraiment jouer que de la musique romantique et sur ce piano-là bien sûr je ne peux pas jouer, si ça m'arrive de jouer du jazz mais pfff.
J : Vous improvisez ?
M-Th A : Oui.
J : Mais entre la musique romantique et ce piano romantique d'ailleurs et votre peinture il y a un monde.
M-Th A : Euh, un lien.
J : C'est quand même une peinture… (*il est coupé par M-Th Auffray*)
M-Th A : Un lien c'est très humain.
J : Vous peignez un peu la métaphysique du désespoir.

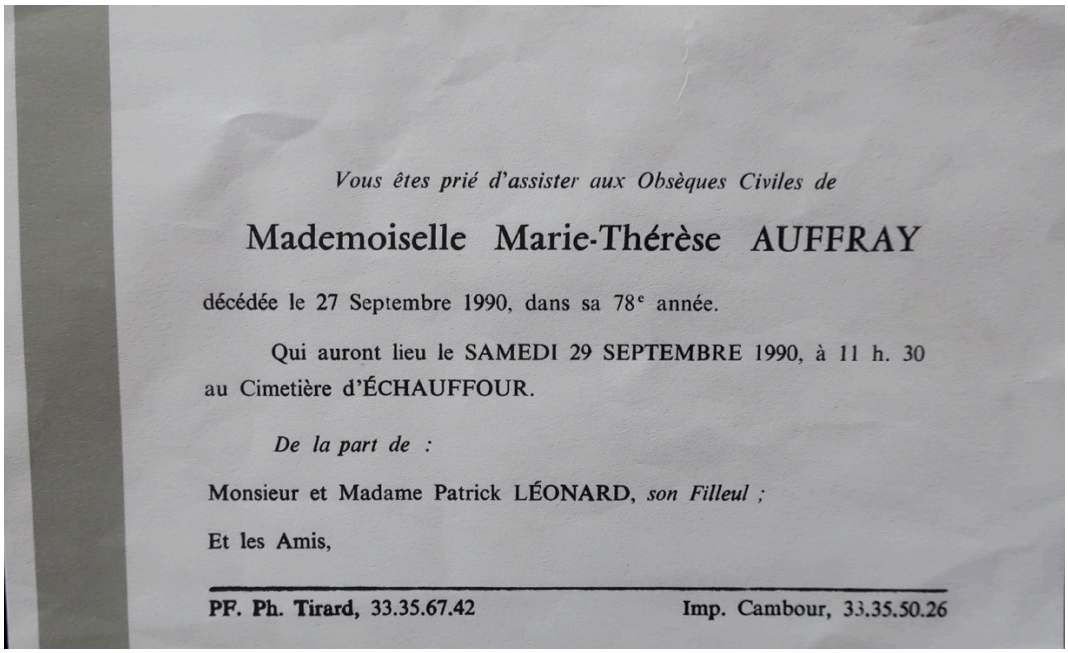
M-Th A : Oui, toujours. J'ai peint quand même des choses assez gaies mais rarement, mes natures mortes vous allez en voir. Elles ne sont pas tristes.
J : Vous êtes aussi un exercice de style.
M-Th A : Les fleurs non plus. C'est pas triste. Euh les personnages sont tristes, ils sont tristes, parce que l'être humain est toujours triste, la vie est triste. Elle est gaie au début, elle est triste à la fin. Y'a les événements. Un peintre, si un peintre n'a pas vu, n'a pas senti les événements, ce n'est pas la peine, faut mieux faire aut'chose. Casser les cailloux sur la route, c'est mieux.
J : C'est une peinture psychologique avant tout.
M-Th A : Oui, oui mais c'est très fatigant vous savez, ça met les nerfs à vif.
J : Vous êtes sans concession pour le monde qui vous entoure.
M-Th A : Oui, oui j'les peins comme ils sont. Je les préfèrerais meilleurs bien sûr.
J : Mais la peinture n'est pas votre seul mode d'expression.
M-Th A : Non j'ai fait beaucoup de choses. J'ai écrit des poésies, j'ai fait de la décoration, j'ai fait de la publicité, euh pendant longtemps d'ailleurs, j'ai fait de l'illustration, j'ai fait pff, enfin (*haussement d'épaule*s) tout ce qui touche quand même au dessin. Et en plus j'ai fait des choses qui ne touchaient pas au dessin. C'est-à-dire du ciment, du plâtre, du verre, du fil de fer, l'électricité enfin toutes sortes de choses que j'ai appris moi-même.
J : Et de la musique.
M-Th A : Et de la musique bien sûr, et de la chimie, oui un peu, tiens, ça (*elle joue quelques notes sur son piano*), c'est faux ça, ça va pas, de toute manière mon piano est faux, il n'a jamais été accordé.
J : La peinture constitue la partie la plus essentielle de votre existence. Vous peignez depuis combien d'années ?
M-Th A : J'ai toujours peint, j'ai commencé à peindre à 5 ans, 6 ans, 7 ans et toujours. Rien ne m'intéressait sauf, y a que la peinture qui m'intéressait. C'est tout.
J : Dans la jeune peinture contemporaine votre nom est maintenant connu.
M-Th A : Euh oui d'une certaine manière.
J : Les revues d'art, les revues spécialisées ont parlé de vous un peu partout.
M-Th A : Bien sur m'enfin je suis connue d'un petit public.
J : Vous avez quand même accroché aux cimaises des grandes expositions ?
M-Th A : Oui j'ai fait une exposition en 1962, une expo particulière ça m'a donné un résultat, euh, moral, euh, j'ai été connue un peu.
J : Vous le seriez davantage si vous le vouliez.
M-Th A : Euh certainement, certainement.
J : Et aujourd'hui où allez-vous exactement ?
M-Th A : Eh bien je continue à faire ma peinture, euh, d'une manière solitaire, euh, écartée des gens, peindre tout à fait librement. Je préfèrerais évidement vivre de ma peinture, c'est normal.

Annexe 48 : Retranscriptions du reportage France 3 du 17 mai 1992. A Christiane Lablancherie.

Voix off de Christiane Lablancherie : A Échauffour tout le monde connaissait Marie-Thérèse Auffray. La veille dame s'est éteinte il y a 1 an à l'âge de 79 ans. Elle est morte seule et pauvre. On n'en fera pas un drame. Marie-Thérèse aimait trop la vie et la peinture. Son enterrement elle l'avait déjà peint et dépeint hallucinant et irréel.
Colette Duval : « C'est une personne très gaie Marie-Thérèse. Très gaie. Elle aimait la vie, elle était spontanée, elle était d'une grande sensibilité sous ses apparences, quelquefois un petit peu de mordant, pas très facile avec les gens mais c'était aussi une espèce de défense vis-à-vis des gens. »
V. Off : A Échauffour peu de gens la savaient artiste peintre. Peut-être avait-on entendu parler de sa longue amitié avec Vlaminck mais on ignorait sa correspondance avec Sartre, son affection pour Simone de Beauvoir.
A Échauffour, elle semblait toujours avoir eu 79 ans alors qu'à Paris elle eut 20 ans, 30 ans et son heure de gloire. Ses tableaux firent les beaux jours de Salons comme ceux des Indépendants, des Tuileries. Partout on vantait son talent. Un peintre expressionniste, féroce et sensible était né.
Après la guerre, elle va s'installer à Échauffour, retraite volontaire pour travailler sa technique.
C. D : « Du fait qu'elle a quitté Paris, qu'elle est venue habiter la campagne, elle s'est un tout petit peu coupée des milieux des peintres. Je pense que c'était un peu dommage. C'est pour ça que je dis, elle a peu… euh… elle travaillait mais elle n'avait pas les rencontres qui étaient importantes pour elle. »
V. Off : Marie-Thérèse dans la vie était aussi volubile que dans ses toiles, elle ne mâchait pas ses mots, en forme de coups de pinceaux.
C. D : « Elle peignait des gens qu'elles n'aimait pas dans la vie. Faut dire l'argent, la guerre, la religion. Elle n'était pas très religieuse. Il faut dire les choses alors si vous voulez ce qu'elle n'aimait pas c'est la comédie, les gens qui étaient moches, qui n'étaient pas bien. »
V. Off : Aujourd'hui ce sont quelques 400 toiles que l'on redécouvre. Toute son œuvre, de son vivant elle n'a vendu aucun tableau estimant que son art valait mieux que de l'argent, de la considération. Ses toiles…….. sortent de son atelier, de son grenier où elle les avait entassées en vue d'un hypothétique musée. Elle n'avait de toile miroir, elle voulait que les gens se noient.
Aujourd'hui ce troupeau d'humains peint par Marie-Thérèse s'éparpille au gré des ventes aux enchères. Le sportif quitte la religieuse saluant la …….. Tous quittent la scène de son désespoir.
Pour 4500 francs, vous pouvez vous offrir un bout de comédie humaine pour 15 000 francs un peu plus de mascarade.
C'est le 17 mai prochain à L'Aigle que se déroulera la dernière vente aux enchères. Il n'est pas trop tard pour découvrir l'artiste.

Documents sur le décès d'Auffray et les ventes aux enchères

Annexe 49 : Faire part pour les obsèques civiles de Mademoiselle Marie-Thérèse Auffray le 29 septembre 1990.



Vous êtes prié d'assister aux Obsèques Civiles de

Mademoiselle Marie-Thérèse AUFFRAY

décédée le 27 Septembre 1990, dans sa 78e année.

Qui auront lieu le SAMEDI 29 SEPTEMBRE 1990, à 11 h. 30 au Cimetière d'ÉCHAUFFOUR.

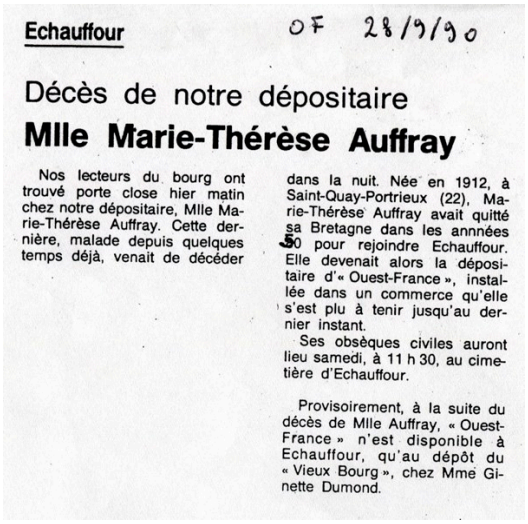
De la part de :

Monsieur et Madame Patrick LÉONARD, *son Filleul ;*

Et les Amis,

PF. Ph. Tirard, 33.35.67.42 Imp. Cambour, 33.35.50.26

Annexe 50 : Nécrologies dans la presse :
« Décès de notre dépositaire Mlle Marie-Thérèse Auffray », *Ouest-France*, 28 septembre 1990.
« Marie-Thérèse Auffray », *Ouest-France,* 3 octobre 1990
« Une figure nous quitte…Mlle Marie-Thérèse Auffray », journal non identifié, s.d.



Echauffour OF 28/9/90

Décès de notre dépositaire
Mlle Marie-Thérèse Auffray

Nos lecteurs du bourg ont trouvé porte close hier matin chez notre dépositaire, Mlle Marie-Thérèse Auffray. Cette dernière, malade depuis quelques temps déjà, venait de décéder dans la nuit. Née en 1912, à Saint-Quay-Portrieux (22), Marie-Thérèse Auffray avait quitté sa Bretagne dans les annnées 50 pour rejoindre Echauffour. Elle devenait alors la dépositaire d'« Ouest-France », installée dans un commerce qu'elle s'est plu à tenir jusqu'au dernier instant.

Ses obsèques civiles auront lieu samedi, à 11 h 30, au cimetière d'Echauffour.

Provisoirement, à la suite du décès de Mlle Auffray, « Ouest-France » n'est disponible à Echauffour, qu'au dépôt du « Vieux Bourg », chez Mme Ginette Dumond.



Marie-Thérèse Auffray

Nous venons d'apprendre la brutale disparition de Marie-Thérèse Auffray, qui a été enterrée samedi à Echauffour. Ce peintre de talent avait obtenu un grand succès l'an dernier, lors de l'exposition organisée par la Galerie Goupil à la Halle au Blé. Lorsqu'on lui faisait remarquer le prix élevé de ses toiles (90.000 F. a 300.000 F.), elle répondait : **« J'ai toujours vécu pour préserver ma peinture, pas pour la brader... ».** Ce peintre était passé par les Beaux Arts de Paris et vivait de ses dessins pour les affiches et la publicité.

OF 3/10/90



Echauffour

UNE « FIGURE » NOUS QUITTE...

Mlle Marie-Thérèse Auffray

Nos fidèles lecteurs du bourg d'Echauffour ont trouvé porte close, jeudi dernier, en allant chercher leur « Réveil » chez notre dépositaire, Mlle Marie-Thérèse Auffray. Cette dernière, malade depuis quelque temps déjà, venait de décéder dans la nuit. Avec elle disparaît une figure du pays et de la vie quotidienne du village.

Née en 1912 à St-Quay-Portrieux (Côtes-d'Armor), Marie-Thérèse Auffray avait quitté sa Bretagne dans les années 50 pour rejoindre Echauffour. Elle devenait alors la dépositaire du « Réveil Normand », installée dans un commerce qu'elle s'est plu à tenir jusqu'au dernier instant.

Ses obsèques civiles ont été célébrées samedi au cimetière d'Echauffour où elle repose désormais.

En la circonstance, « Le Réveil Normand » prie la famille de Mlle Auffray et tous ses proches, de trouver ici l'expression de ses très sincères condoléances.

A nos lecteurs

Provisoirement, à la suite du décès de Mlle Auffray, « Le Réveil Normand » n'est disponible à Echauffour qu'au dépôt du « Vieux-Bourg », chez Mme Ginette Dumond.

Annexe 51 : Inventaire à domicile, par un huissier et une greffière, daté du 28 septembre 1990.
Première page du document (photographie) et texte transcription de l'ensemble du document.

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 52 : Annexes de l'inventaire à domicile réalisé par maître X huissier. Propriété des Ayants droit.

© droits réservés
Pas de publication

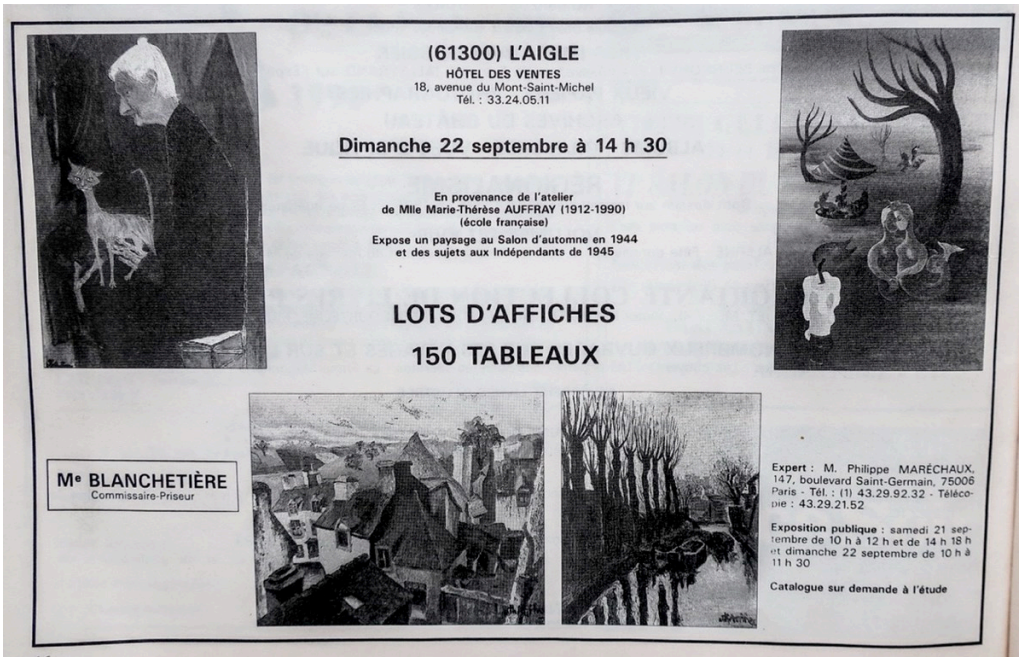
Annexe 53 : Document de remise des armes à la gendarmerie du Merlerault (61) daté du 28 septembre 1990 à 14h.
Propriété des ayants droit.

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 54 : *Gazette de l'Hôtel Drouot* de septembre 1991 annonçant la vente des œuvres de Marie-Thérèse Auffray.



Couverture



Détail page 46 de la *Gazette de l'Hôtel Drouot*

Annexe 55 : Catalogue de la première vente le 22 septembre 1991 à L'Aigle (61). L'exemplaire a été annoté par un particulier présent lors de la vente.



L'AIGLE (Orne) HOTEL DES VENTES 18, Avenue du Mont Saint-Michel
Tél. 33.24.05.11

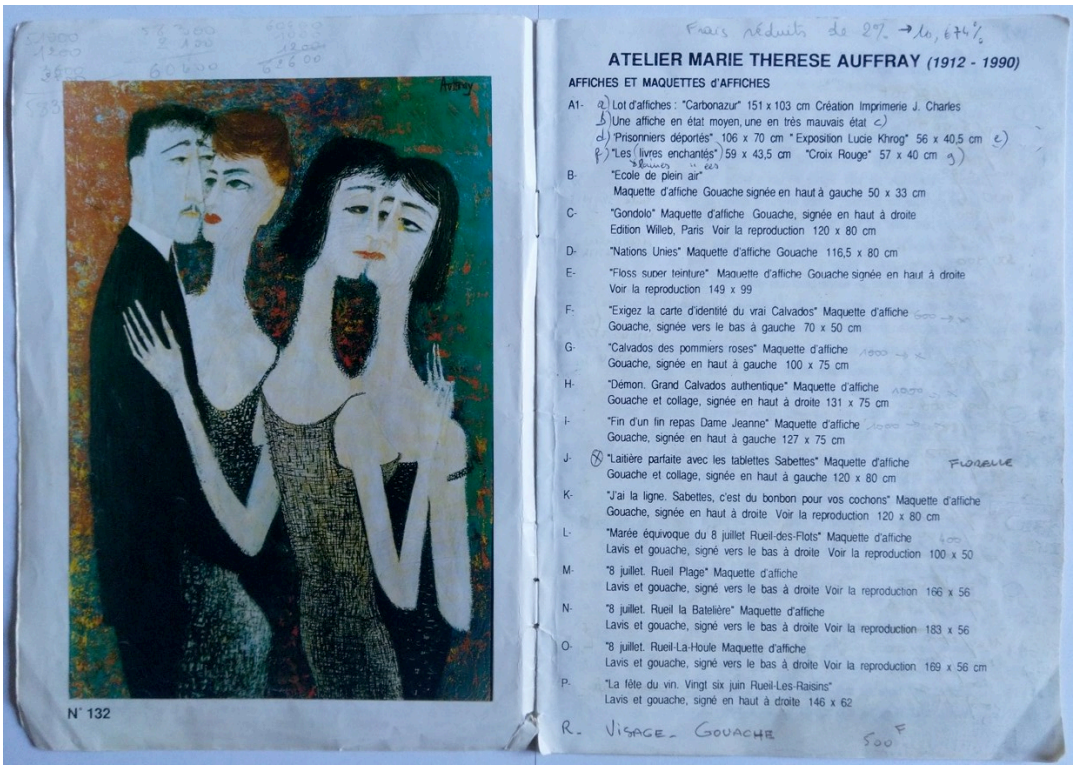
IMPORTANTE VENTE AUX ENCHÈRES Dimanche 22 Sept. 1991 à 14 H.

N° 2

Vente de l'Atelier de Melle Marie-Thérèse AUFFRAY peintre,
née à Saint Quay-Portrieux le 11/10/1912, décédée à Echauffour le 27/09/1990.
Elle expose un paysage au Salon d'automne en 1944 et des sujets aux indépendants de 1945.

M° BLANCHETIERE Yves, Commissaire-Priseur à la résidence de L'Aigle et au département de l'Orne
Expert : M. Philippe MARECHAUX 147, Bd Saint-Germain 75006 PARIS Tél. (1) 43 29 92 32
En présence de M° RENARD, Notaire, Sainte-Gauburge Sainte-Colombe

Couverture



N° 132

Frais réduits de 2% → 10,67%

ATELIER MARIE THERESE AUFFRAY (1912 - 1990)

AFFICHES ET MAQUETTES d'AFFICHES

A1- a) Lot d'affiches : "Carbonazur" 151 x 103 cm Création Imprimerie J. Charles
b) Une affiche en état moyen, une en très mauvais état c)
d) "Prisonniers déportés" 106 x 70 cm "Exposition Lucie Khrog" 56 x 40,5 cm e)
f) "Les livres enchantés" 59 x 43,5 cm "Croix Rouge" 57 x 40 cm g)

B- "Ecole de plein air"
Maquette d'affiche Gouache signée en haut à gauche 50 x 33 cm

C- "Gondolo" Maquette d'affiche Gouache, signée en haut à droite
Edition Willeb, Paris Voir la reproduction 120 x 80 cm

D- "Nations Unies" Maquette d'affiche Gouache 116,5 x 80 cm

E- "Floss super teinture" Maquette d'affiche Gouache signée en haut à droite
Voir la reproduction 149 x 99

F- "Exigez la carte d'identité du vrai Calvados" Maquette d'affiche
Gouache, signée vers le bas à gauche 70 x 50 cm

G- "Calvados des pommiers roses" Maquette d'affiche
Gouache, signée en haut à gauche 100 x 75 cm

H- "Démon. Grand Calvados authentique" Maquette d'affiche
Gouache et collage, signée en haut à droite 131 x 75 cm

I- "Fin d'un fin repas Dame Jeanne" Maquette d'affiche
Gouache, signée en haut à gauche 127 x 75 cm

J- "Laitière parfaite avec les tablettes Sabettes" Maquette d'affiche FLORELLE
Gouache et collage, signée en haut à gauche 120 x 80 cm

K- "J'ai la ligne. Sabettes, c'est du bonbon pour vos cochons" Maquette d'affiche
Gouache, signée en haut à droite Voir la reproduction 120 x 80 cm

L- "Marée équivoque du 8 juillet Rueil-des-Flots" Maquette d'affiche
Lavis et gouache, signé vers le bas à droite Voir la reproduction 100 x 50

M- "8 juillet. Rueil Plage" Maquette d'affiche
Lavis et gouache, signé vers le bas à droite Voir la reproduction 166 x 56

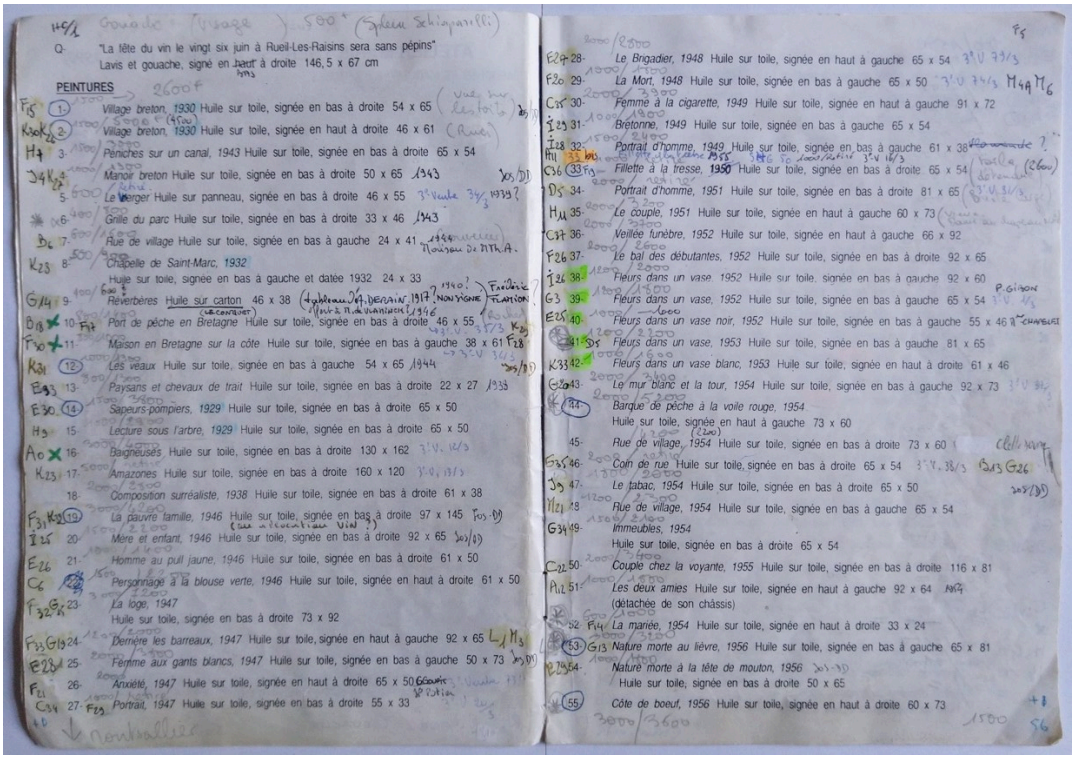
N- "8 juillet. Rueil la Batelière" Maquette d'affiche
Lavis et gouache, signé vers le bas à droite Voir la reproduction 183 x 56

O- "8 juillet. Rueil-La-Houle Maquette d'affiche
Lavis et gouache, signé vers le bas à droite Voir la reproduction 169 x 56 cm

P- "La fête du vin. Vingt six juin Rueil-Les-Raisins"
Lavis et gouache, signé en haut à droite 146 x 62

R- VISAGE GOUACHE 500 F

Pages 1 et 2

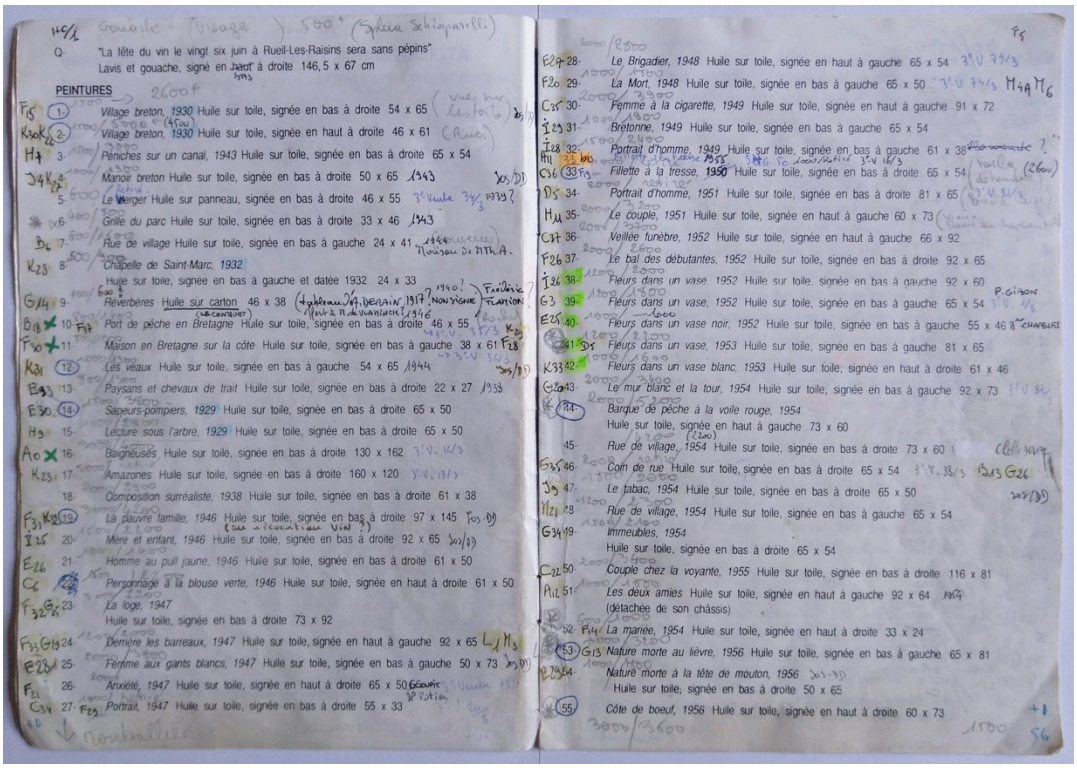


Q. "La tête du vin le vingt six juin à Rueil-Les-Raisins sera sans pépins"
Lavis et gouache, signé en haut à droite 146,5 x 67 cm

PEINTURES

1. *Village breton, 1930* Huile sur toile, signée en bas à droite 54 x 65
2. *Village breton, 1930* Huile sur toile, signée en haut à droite 46 x 61
3. *Péniches sur un canal, 1943* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
4. *Manoir breton* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65 /1943
5. *Le verger* Huile sur panneau, signée en bas à droite 46 x 55
6. *Grille du parc* Huile sur toile, signée en bas à droite 33 x 46 /1943
7. *Rue de village* Huile sur toile, signée en bas à gauche 24 x 41
8. *Chapelle de Saint-Marc, 1932* Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 1932 24 x 33
9. *Réverbères* Huile sur carton 46 x 38
10. *Port de pêche en Bretagne* Huile sur toile, signée en bas à droite 46 x 55
11. *Maison en Bretagne sur la côte* Huile sur toile, signée en bas à gauche 38 x 61
12. *Les veaux* Huile sur toile, signée en bas à gauche 54 x 65 /1944
13. *Paysans et chevaux de trait* Huile sur toile, signée en bas à droite 22 x 27 /1933
14. *Sapeurs-pompiers, 1929* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
15. *Lecture sous l'arbre, 1929* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
16. *Baigneuses* Huile sur toile, signée en bas à droite 130 x 162
17. *Amazones* Huile sur toile, signée en bas à droite 160 x 120
18. *Composition surréaliste, 1938* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 38
19. *La pauvre famille, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 97 x 145
20. *Mère et enfant, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
21. *Homme au pull jaune, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 50
22. *Personnage à la blouse verte, 1946* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 50
23. *La loge, 1947* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 92
24. *Derrière les barreaux, 1947* Huile sur toile, signée en haut à gauche 92 x 65
25. *Femme aux gants blancs, 1947* Huile sur toile, signée en bas à gauche 50 x 73
26. *Anxiété, 1947* Huile sur toile, signée en haut à droite 65 x 50
27. *Portrait, 1947* Huile sur toile, signée en bas à droite 55 x 33
28. *Le Brigadier, 1948* Huile sur toile, signée en haut à gauche 65 x 54
29. *La Mort, 1948* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 50
30. *Femme à la cigarette, 1949* Huile sur toile, signée en haut à gauche 91 x 72
31. *Bretonne, 1949* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
32. *Portrait d'homme, 1949* Huile sur toile, signée en bas à gauche 61 x 38
33. *Fillette à la tresse, 1950* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
34. *Portrait d'homme, 1951* Huile sur toile, signée en bas à droite 81 x 65
35. *Le couple, 1951* Huile sur toile, signée en haut à gauche 60 x 73
36. *Veillée funèbre, 1952* Huile sur toile, signée en haut à gauche 66 x 92
37. *Le bal des débutantes, 1952* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
38. *Fleurs dans un vase, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 60
39. *Fleurs dans un vase, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
40. *Fleurs dans un vase noir, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 55 x 46
41. *Fleurs dans un vase, 1953* Huile sur toile, signée en bas à gauche 81 x 65
42. *Fleurs dans un vase blanc, 1953* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 46
43. *Le mur blanc et la tour, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 73
44. *Barque de pêche à la voile rouge, 1954* Huile sur toile, signée en haut à gauche 73 x 60
45. *Rue de village, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 60
46. *Coin de rue* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
47. *Le tabac, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
48. *Rue de village, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
49. *Immeubles, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
50. *Couple chez la voyante, 1955* Huile sur toile, signée en bas à droite 116 x 81
51. *Les deux amies* Huile sur toile, signée en haut à gauche 92 x 64 (détachée de son châssis)
52. *La mariée, 1954* Huile sur toile, signée en haut à droite 33 x 24
53. *Nature morte au lièvre, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 81
54. *Nature morte à la tête de mouton, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65
55. *Côte de boeuf, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 60 x 73

Pages 3 et 4

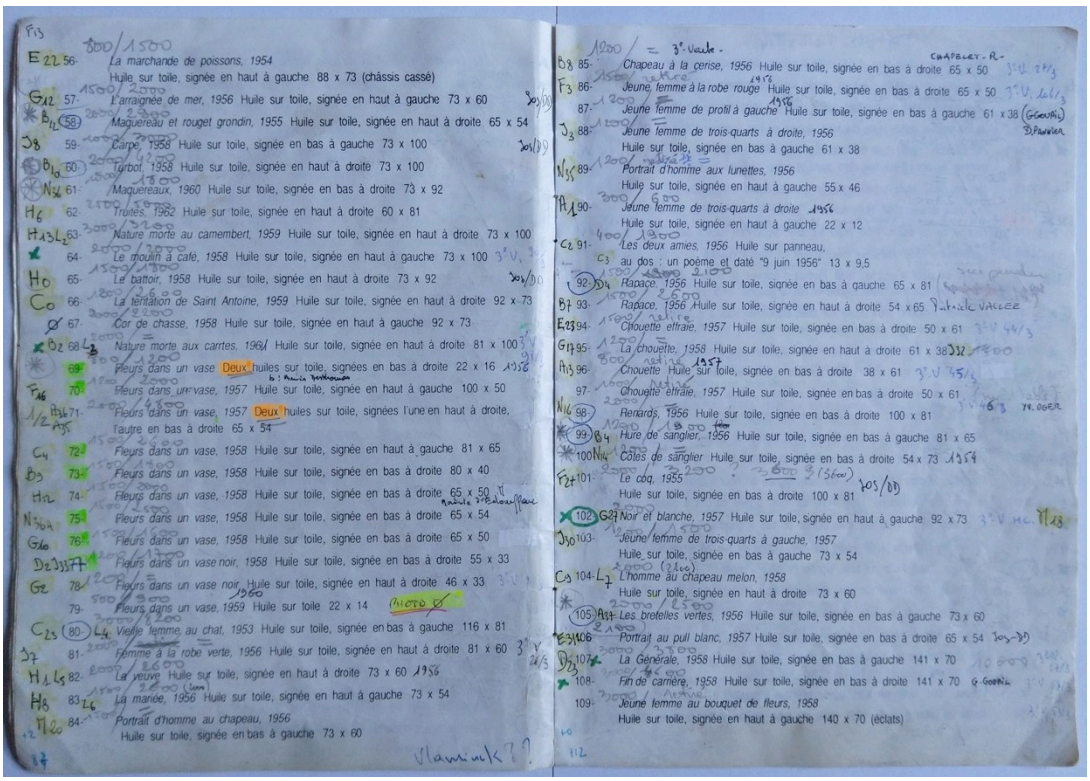


Q. "La tête du vin le vingt six juin à Rueil-Les-Raisins sera sans pépins"
Lavis et gouache, signé en haut à droite 146,5 x 67 cm

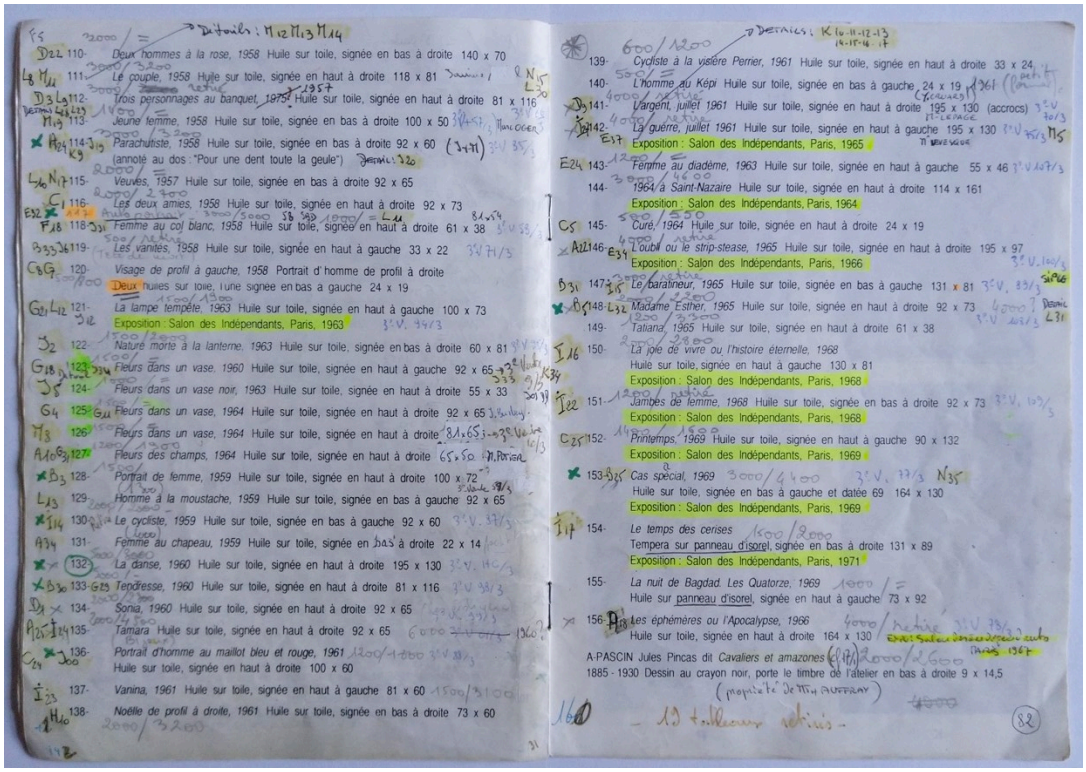
PEINTURES

1. *Village breton, 1930* Huile sur toile, signée en bas à droite 54 x 65
2. *Village breton, 1930* Huile sur toile, signée en haut à droite 46 x 61
3. *Péniches sur un canal, 1943* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
4. *Manoir breton* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65 /1943
5. *Le verger* Huile sur panneau, signée en bas à droite 46 x 55
6. *Grille du parc* Huile sur toile, signée en bas à droite 33 x 46 /1943
7. *Rue de village* Huile sur toile, signée en bas à gauche 24 x 41
8. *Chapelle de Saint-Marc, 1932* Huile sur toile, signée en bas à gauche et datée 1932 24 x 33
9. *Réverbères* Huile sur carton 46 x 38
10. *Port de pêche en Bretagne* Huile sur toile, signée en bas à droite 46 x 55
11. *Maison en Bretagne sur la côte* Huile sur toile, signée en bas à gauche 38 x 61
12. *Les veaux* Huile sur toile, signée en bas à gauche 54 x 65 /1944
13. *Paysans et chevaux de trait* Huile sur toile, signée en bas à droite 22 x 27 /1933
14. *Sapeurs-pompiers, 1929* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
15. *Lecture sous l'arbre, 1929* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
16. *Baigneuses* Huile sur toile, signée en bas à droite 130 x 162
17. *Amazones* Huile sur toile, signée en bas à droite 160 x 120
18. *Composition surréaliste, 1938* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 38
19. *La pauvre famille, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 97 x 145
20. *Mère et enfant, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
21. *Homme au pull jaune, 1946* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 50
22. *Personnage à la blouse verte, 1946* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 50
23. *La loge, 1947* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 92
24. *Derrière les barreaux, 1947* Huile sur toile, signée en haut à gauche 92 x 65
25. *Femme aux gants blancs, 1947* Huile sur toile, signée en bas à gauche 50 x 73
26. *Anxiété, 1947* Huile sur toile, signée en haut à droite 65 x 50
27. *Portrait, 1947* Huile sur toile, signée en bas à droite 55 x 33
28. *Le Brigadier, 1948* Huile sur toile, signée en haut à gauche 65 x 54
29. *La Mort, 1948* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 50
30. *Femme à la cigarette, 1949* Huile sur toile, signée en haut à gauche 91 x 72
31. *Bretonne, 1949* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
32. *Portrait d'homme, 1949* Huile sur toile, signée en bas à gauche 61 x 38
33. *Fillette à la tresse, 1950* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
34. *Portrait d'homme, 1951* Huile sur toile, signée en bas à droite 81 x 65
35. *Le couple, 1951* Huile sur toile, signée en haut à gauche 60 x 73
36. *Veillée funèbre, 1952* Huile sur toile, signée en haut à gauche 66 x 92
37. *Le bal des débutantes, 1952* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
38. *Fleurs dans un vase, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 60
39. *Fleurs dans un vase, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
40. *Fleurs dans un vase noir, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 55 x 46
41. *Fleurs dans un vase, 1953* Huile sur toile, signée en bas à gauche 81 x 65
42. *Fleurs dans un vase blanc, 1953* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 46
43. *Le mur blanc et la tour, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 73
44. *Barque de pêche à la voile rouge, 1954* Huile sur toile, signée en haut à gauche 73 x 60
45. *Rue de village, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 60
46. *Coin de rue* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
47. *Le tabac, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
48. *Rue de village, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
49. *Immeubles, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
50. *Couple chez la voyante, 1955* Huile sur toile, signée en bas à droite 116 x 81
51. *Les deux amies* Huile sur toile, signée en haut à gauche 92 x 64 (détachée de son châssis)
52. *La mariée, 1954* Huile sur toile, signée en haut à droite 33 x 24
53. *Nature morte au lièvre, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 81
54. *Nature morte à la tête de mouton, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65
55. *Côte de boeuf, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 60 x 73

Pages 5 et 6



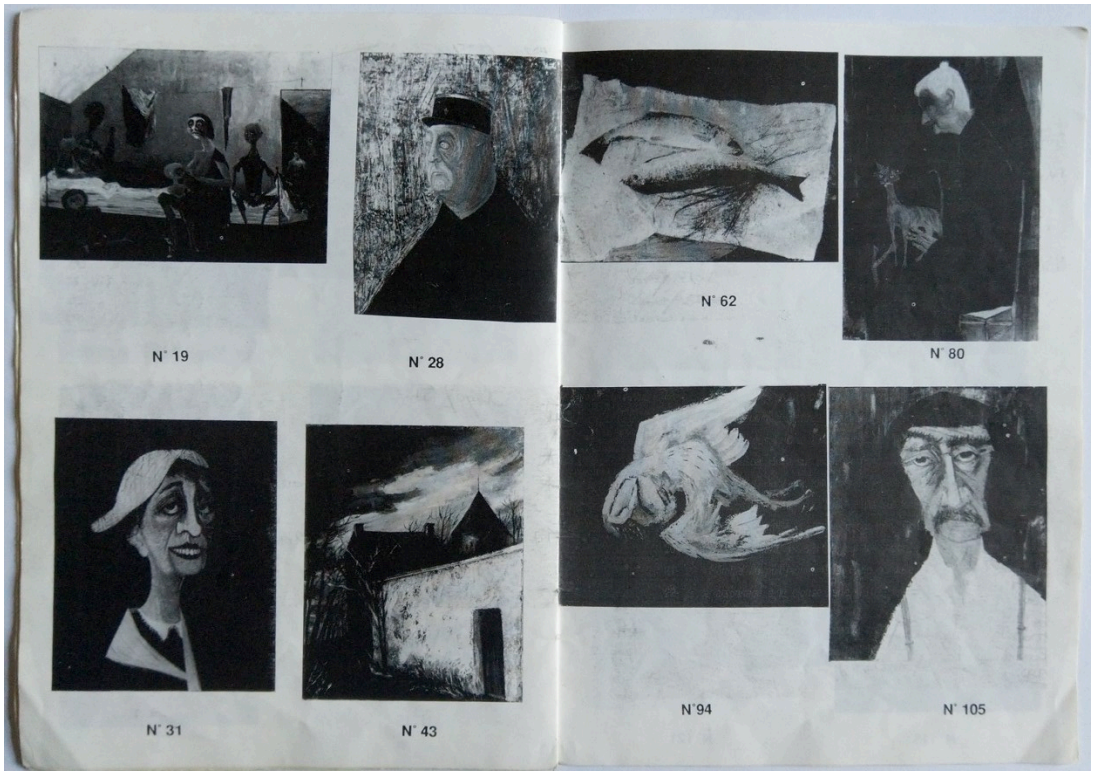
Pages 7 et 8



Pages 9 et 10



Pages 11 et 12



Pages 13 et 14

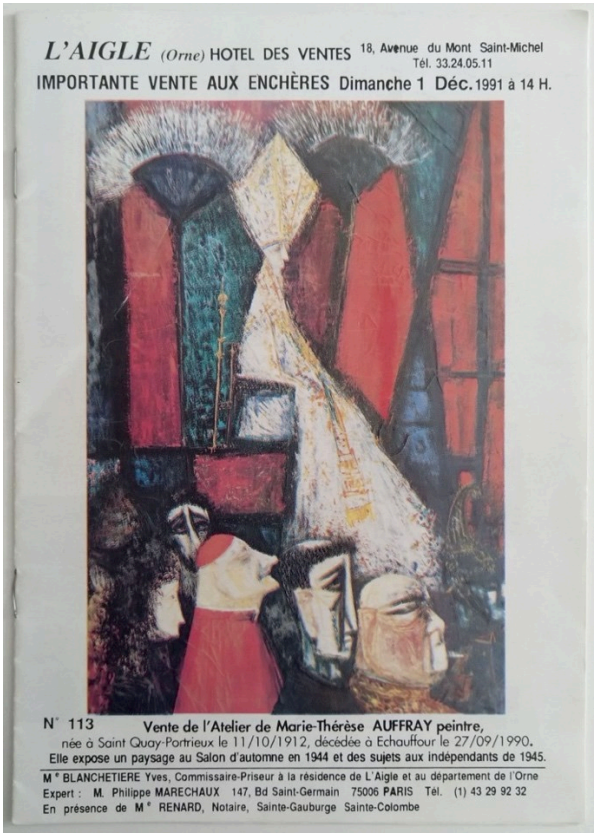


Pages 15 et 16



Quatrième de couverture

Annexe 56 : Catalogue de la seconde vente le 1er décembre 1991 à L'Aigle (61).



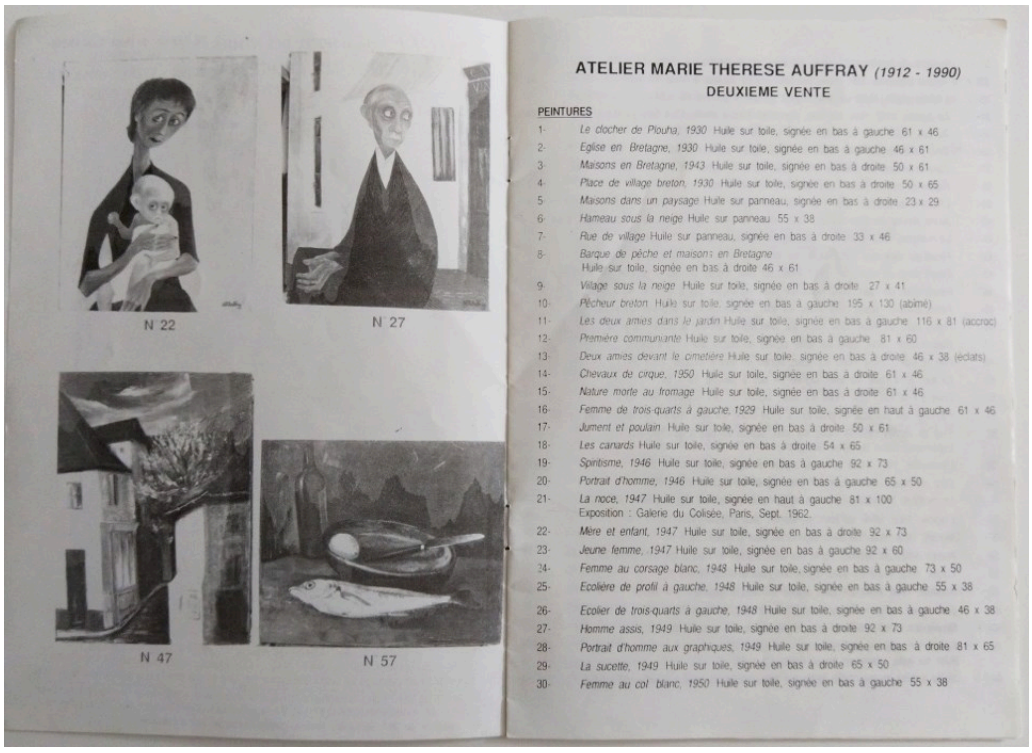
L'AIGLE (Orne) HOTEL DES VENTES 18, Avenue du Mont Saint-Michel
Tél. 33.24.05.11

IMPORTANTE VENTE AUX ENCHÈRES Dimanche 1 Déc. 1991 à 14 H.

N° 113 Vente de l'Atelier de Marie-Thérèse AUFFRAY peintre,
née à Saint Quay-Portrieux le 11/10/1912, décédée à Echauffour le 27/09/1990.
Elle expose un paysage au Salon d'automne en 1944 et des sujets aux indépendants de 1945.

M ᵉ BLANCHETIERE Yves, Commissaire-Priseur à la résidence de L'Aigle et au département de l'Orne
Expert : M. Philippe MARECHAUX 147, Bd Saint-Germain 75006 PARIS Tél. (1) 43 29 92 32
En présence de M ᵉ RENARD, Notaire, Sainte-Gauburge Sainte-Colombe

couverture



N 22

N 27

N 47

N 57

ATELIER MARIE THERESE AUFFRAY *(1912 - 1990)*
DEUXIEME VENTE

PEINTURES

1- *Le clocher de Plouha, 1930* Huile sur toile, signée en bas à gauche 61 x 46
2- *Eglise en Bretagne, 1930* Huile sur toile, signée en bas à gauche 46 x 61
3- *Maisons en Bretagne, 1943* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 61
4- *Place de village breton, 1930* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65
5 *Maisons dans un paysage* Huile sur panneau, signée en bas à droite 23 x 29
6- *Hameau sous la neige* Huile sur panneau 55 x 38
7- *Rue de village* Huile sur panneau, signée en bas à droite 33 x 46
8- *Barque de pêche et maisons en Bretagne* Huile sur toile, signée en bas à droite 46 x 61
9- *Village sous la neige* Huile sur toile, signée en bas à droite 27 x 41
10- *Pêcheur breton* Huile sur toile, signée en bas à gauche 195 x 130 (abîmé)
11- *Les deux amies dans le jardin* Huile sur toile, signée en bas à gauche 116 x 81 (accroc)
12- *Première communiante* Huile sur toile, signée en bas à gauche 81 x 60
13- *Deux amies devant le cimetière* Huile sur toile, signée en bas à droite 46 x 38 (éclats)
14- *Chevaux de cirque, 1950* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 46
15- *Nature morte au fromage* Huile sur toile, signée en bas à droite 61 x 46
16- *Femme de trois-quarts à gauche, 1929* Huile sur toile, signée en haut à gauche 61 x 46
17- *Jument et poulain* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 61
18- *Les canards* Huile sur toile, signée en bas à droite 54 x 65
19- *Spintisme, 1946* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 73
20- *Portrait d'homme, 1946* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 50
21- *La noce, 1947* Huile sur toile, signée en haut à gauche 81 x 100
Exposition : Galerie du Colisée, Paris, Sept. 1962.
22- *Mère et enfant, 1947* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 73
23- *Jeune femme, 1947* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 60
24- *Femme au corsage blanc, 1948* Huile sur toile, signée en bas à gauche 73 x 50
25- *Ecolière de profil à gauche, 1948* Huile sur toile, signée en bas à gauche 55 x 38
26- *Ecolier de trois-quarts à gauche, 1948* Huile sur toile, signée en bas à gauche 46 x 38
27- *Homme assis, 1949* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 73
28- *Portrait d'homme aux graphiques, 1949* Huile sur toile, signée en bas à droite 81 x 65
29- *La sucette, 1949* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
30- *Femme au col blanc, 1950* Huile sur toile, signée en bas à gauche 55 x 38

Pages 1 et 2

31- *Amis de la famille, 1951* Huile sur toile, signée en haut à droite 73 x 100
32- *Portrait d'homme, 1951* Huile sur toile, signée en bas à droite 81 x 65
33- *L'écolier, 1959* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 54
34- *La bigotte, 1952* Huile sur toile, signée en haut à droite 81 x 54
35- *Au bal, 1952* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
36- *Cinq personnages, 1948* Huile sur toile, signée en haut à droite 97 x 146
37- *Curé et enfants de choeur, 1953* Huile sur toile, signée en bas à droite 131 x 97
38- *Repas de noces, 1953* Huile sur toile, signée en haut à gauche 97 x 131
39- *L'homme au journal, 1953* Huile sur toile, signée en bas à droite 81 x 54
40- *Jeune femme les bras croisés, 1953* Huile sur toile, signée en bas à gauche 81 x 54
41- *La matrone, 1953* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 54
42- *Fleurs au vase noir, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 64
43- *Fleurs dans un vase noir, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 61 x 46
44- *Fleurs dans un vase, 1952* Huile sur toile, signée en bas à gauche 46 x 38
45- *Fleurs dans un vase, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 24 x 19
46- *Fleurs dans un vase, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 22 x 12
47- *Blanchisserie, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 54
48- *Rue et tabac, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 73 x 54
49- *La rue, 1954* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 50
50- *Grille sur la rue, 1954* Huile sur toile, signée en bas à droite 54 x 65
51- *Paysage aux poteaux télégraphiques, 1954* Huile sur toile, signée en haut à gauche 65 x 50
52- *Tête de vache, 1955-59* Huile sur toile, signée en bas à gauche 100 x 81
Exposition : Salon Berruyer, Bourges
53- *L'entrecôte, 1961* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 81
54- *Côte de boeuf, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 60 x 73
55- *Le morceau de viande, 1961* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 81
56- *L'orphie, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 73 x 100
57- *Merlan, 1955* Huile sur toile, signée en haut à droite 54 x 65
58- *Nature morte au poisson* Huile sur toile, signée en haut à gauche 54 x 73
59- *Carpe, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 100 x 50
60- *Daurade, 1960* Huile sur toile, signée en haut à gauche 73 x 100
61- *Saint-Pierre, 1959* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 92
62- *Danseuses, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 65
63- *Femme au chapeau de trois-quarts à droite, 1956*
Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 60
64- *Jeune femme rousse, 1956* Huile sur toile, signée en haut à gauche 65 x 54
65- *Jeune femme à la robe bleue, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 54
66- *La femme rousse de profil à gauche, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 50
67- *Jeune femme à la robe noire, 1956* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 46
68- *Jeune femme assise sur un banc public, 1957*
Huile sur toile, signée en bas à droite 100 x 73
69- *Jeune femme aux yeux clos, 1957* Huile sur toile, signées en haut à gauche 73 x 54
70- *Tête de sanglier, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 60 x 73
71- *Marcassin, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 54 x 65
72- *Lapin, 1957* Huile sur toile, signée en haut à droite 60 x 81
Exposition : Galerie Charpentier, Paris, 1957 Prix Greenshieldz
73- *Le coq au sang, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 65
74- *Le héron, 1958* Huile sur toile, signée en bas à droite 140 x 69
75- *La pintade* Huile sur toile, signée en haut à droite 81 x 100
76- *Canard, 1959* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 65
77- *Milan, 1956* Huile sur toile, signée en bas à droite 73 x 60
78- *Chouette effraie* Huile sur panneau, signée en bas à droite 46 x 38
79- *Chouette, 1956* Huile sur toile, signée en bas à gauche 61 x 46
80- *Fleurs dans un vase, 1957* Huile sur toile, signée en bas à gauche 65 x 50
81- *Fleurs dans un vase, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 100 x 73
82- *Fleurs dans un vase, 1958* Huile sur toile, signée en bas à droite 65 x 50
83- *Fleurs dans un vase, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 50
84- *Fleurs dans un vase noir, 1958* Huile sur toile, signée en haut à gauche 55 x 38
85- *Fleurs, 1959* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
86- *Chardons* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 60
87- *Fleurs dans un vase, 1964* Huile sur toile, signée en haut à droite 81 x 60
88- *Fleurs dans un vase, 1964* Huile sur toile, signée en haut à droite 61 x 50
89- *Les juges, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 80 x 160
90- *Femme au collier de perles, 1958* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 73
91- *La veuve italienne, 1958* Huile sur toile, signée en haut à gauche 92 x 60
92- *Le conscrit, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 73
93- *Jeune femme de profil à droite, 1958* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
94- *Anièce, 1959* Huile sur toile, signée en bas à droite 92 x 65
95- *Jeune femme de trois-quarts à droite, 1959* Huile sur toile, signée en haut à gauche 100 x 64
96- *Jeune femme de profil à droite, 1959* Huile sur toile, signée en haut à droite 100 x 49
97- *Portrait de femme, 1959* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 73
98- *Le danseur de Calypso, 1959* Huile sur toile, signée en bas à gauche 92 x 65

Pages 3 et 4

99- *Le tambour, 1958* Huile sur toile, signée en haut à droite 73 x 93
100- *La lanterne, 1963* Huile sur toile, signée en haut à gauche 73 x 100
101- *Lampe à pétrole, 1961* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 65
102- *Oeufs dans un panier à salade, 1963* Huile sur toile, signée en bas à droite 50 x 100
103- *Journal et bouteille, 1964* Huile sur toile, signée en haut à droite 63 x 46
104- *Les deux amies, août 1961* Huile sur toile, signée en haut à droite 195 x 130
105- *Les deux amies* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 73
106- *La femme aux bijoux, 1961* Huile sur toile, signée en haut à droite 100 x 73
107- *"Mon faon", Jeune femme, 1961* Deux huiles sur toile, signées en haut à gauche 100 x 50
108- *Antonio, coiffeur pour dames, 1961* Huile sur toile, signée en haut à droite 92 x 65
109- *Femme de trois-quarts à gauche, 1964. Anna, 1962*
Deux huiles sur toile, signées l'une en haut à droite, l'autre en haut à gauche 65 x 54
110- *Portrait de femme de trois-quarts à droite* Huile sur toile, signée en haut à gauche 55 x 46
111- *Noëlle ; Femme de trois-quarts à gauche, 1961*
Deux huiles sur toile, signées en haut à droite 41 x 33
112- *Jeune femme de profil à droite, 1961 ; Jeune femme*
Deux huiles sur toile, signées, l'une en bas à droite, l'autre en bas à gauche 33 x 24
113- *L'église, août 1961* Huile sur toile, signée en haut à gauche 195 x 130
114- *Le bal des débutantes, 1964* Huile sur toile, signée en haut à droite 161 x 114
115- *Le flipper* Huile sur toile, signée en haut à droite 130 x 97
116- *La honte 1942-1944, 1965* Huile sur toile, signée en haut à droite 195 x 97
117- *L'horreur 1940-1944, 1965* Huile sur toile, signée en haut à droite 195 x 97
118- *Jeune femme sur fond rouge, 1954* Huile sur toile, signée en haut à gauche 65 x 54
119- *Noëlle de profil à gauche, Portrait de femme de trois-quarts à gauche*
Deux huiles sur toile, signées en haut à gauche 65 x 50
120- *Portrait, 1953* Huile sur toile, signée en haut à gauche 46 x 38
121- *Jeune femme, 1955* Huile sur toile, signée en bas à droite 26 x 21
122- *Femme rousse* Huile sur toile, signée en haut à droite 22 x 16
123- *Femme de profil à gauche* Huile sur toile, signée en haut à droite 24 x 16
124- *Femme* Huile sur toile, signée en haut à droite 22 x 14
125- *Le guichet* Huile sur toile, 58 x 78 (sans châssis)
126- *Clown* Huile sur toile, signée en bas à gauche 64,5 x 54 (sans châssis)
127- *Fleurs dans un vase* Huile sur toile, signée en bas à gauche 60 x 48 (sans châssis)
128- *Jeune femme* Huile sur toile, signée en bas à gauche 60 x 37 (sans châssis)
129- *Jeune femme* Huile sur toile, signée en bas à gauche 55 x 33 (sans châssis)
130- *Poisson sur une assiette* Huile sur toile, signée en bas à droite 33 x 40 (sans châssis)


N 76

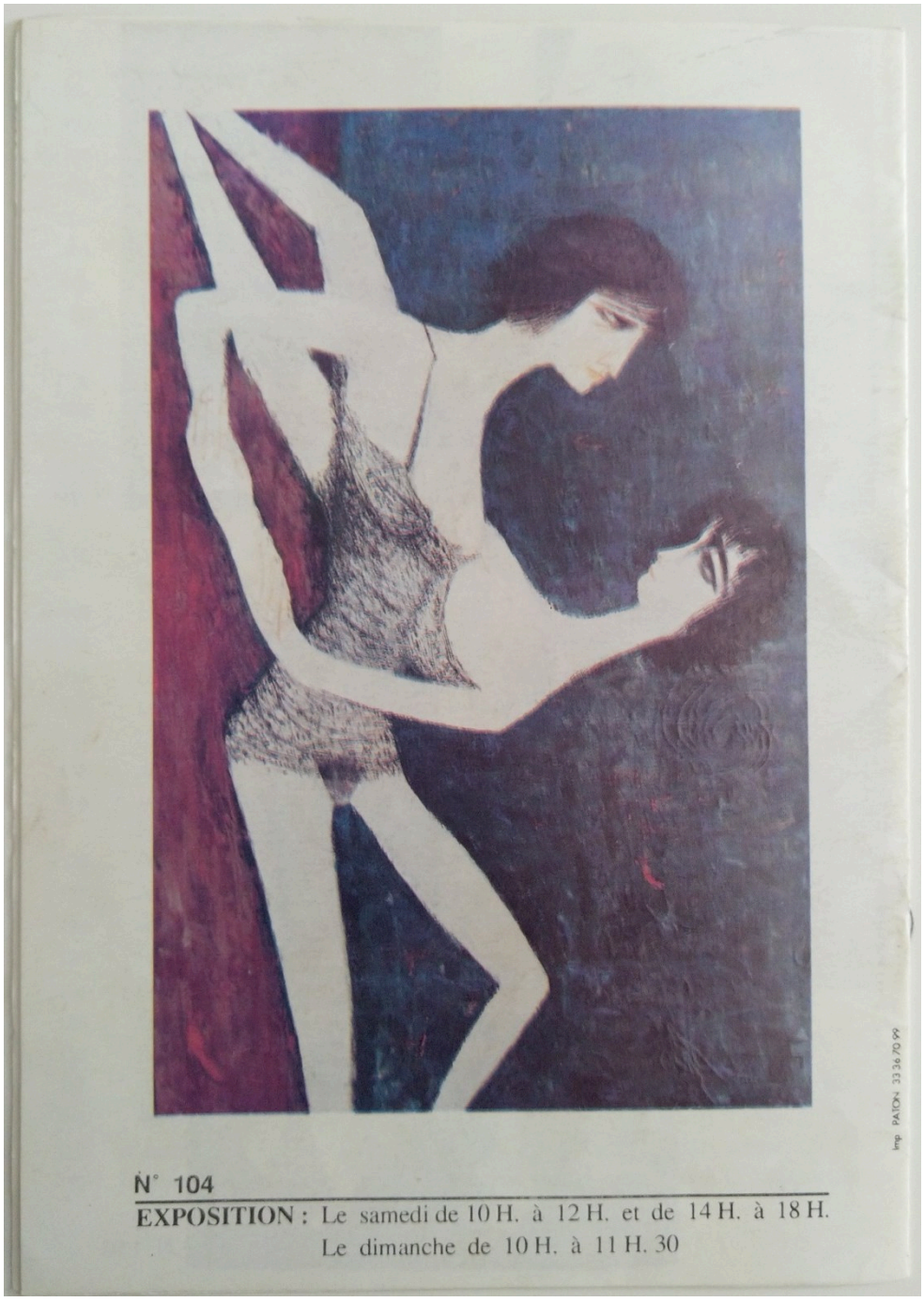

N 86


N 92


N 117


N 116

Pages 5 et 6



Quatrième de couverture

Annexe 57 : Catalogue de la troisième vente le 1992 à L'Aigle (61).



Première et quatrième de couverture



Première de couverture



N° 24

ATELIER MARIE THERESE AUFFRAY (1912 - 1990)

TROISIEME VENTE

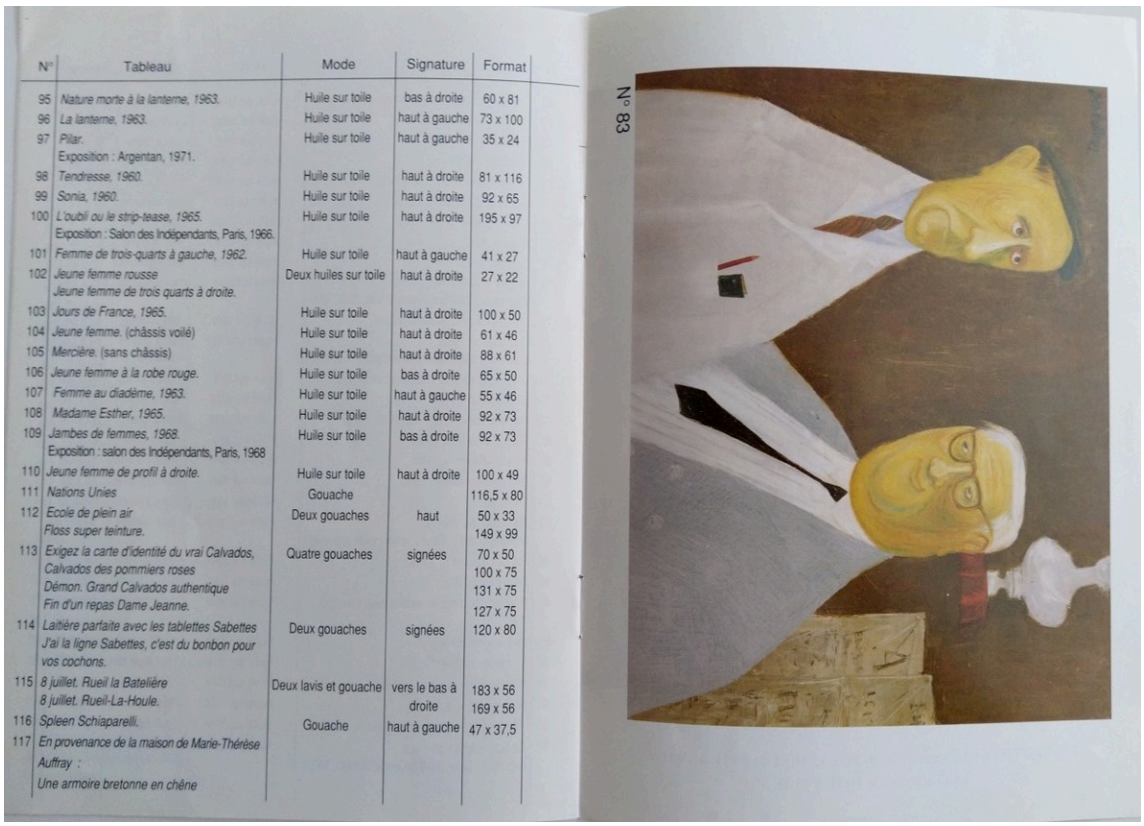
N°	Tableau	Mode	Signature	Format
1	*Fleurs dans un vase, 1952.*	Huile sur toile	bas à gauche	65 x 54
2	*Fleurs dans un vase, 1956.*	Huile sur toile	haut à droite	24 x 19
3	*Fleurs dans un vase, 1957.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 46
4	*Fleurs dans un vase, 1957.*	Deux huiles sur toile	bas à droite	61 x 38
5	*Fleurs dans un vase, 1958.*	Huile sur toile	bas à droite	65 x 50
6	*Fleurs dans un vase, 1958.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 50
7	*Fleurs dans un vase, 1959.* (quelques éclats en haut à gauche)	Huile sur toile	bas à droite	92 x 65
8	*Fleurs dans un vase noir.*	Huile sur toile	haut à droite	46 x 33
9	*Fleurs dans un vase, 1960*	Huile sur toile	haut à gauche	92 x 65
10	*Fleurs dans un vase, 1964.*	Huile sur toile	haut à droite	81 x 65
11	*Fleurs dans un vase, 1964*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 50
12	*Baigneuses.*	Huile sur toile	bas à droite	130 x162
13	*Amazones.*	Huile sur toile	bas à droite	160 x 120
14	*Fillette à la tresse.*	Huile sur toile	bas à gauche	65 x 54
15	*Portrait d'enfant, 1946.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 46
16	*Petite fille à la tresse, 1955.*	Huile sur toile	haut à gauche	65 x 55
17	*Jeune femme de trois-quarts à droite.*	Huile sur toile		22 x 14
18	*Portrait de femme au chapeau,1946.*	Huile sur toile	haut à gauche	81 x 54
19	*Jeune femme de trois-quarts à gauche,1947*	Huile sur toile	bas à gauche	55 x 33
20	*Portrait, 1947.*	Huile sur toile	bas à droite	55 x 33
21	*Noëlle de face, 1953.*	Huile sur toile	haut à gauche	61 x 50
22	*Portrait, 1953.*	Huile sur toile	haut à gauche	46 x 38
23	*Jeune femme au châle, 1954.*	Huile sur toile	bas à gauche	73 x 60
24	*Les deux amies au livre, 1954.* (abîmé)	Huile sur toile	bas à gauche	130 x 96
25	*Jeune femme, 1956.*	Huile sur toile	bas à gauche	65 x 50
26	*Femme à la robe verte, 1956.*	Huile sur toile	bas à droite	81 x 60
27	*Chapeau à la cerise, 1956.*	Huile sur toile	bas à droite	65 x 50
28	*Jeune femme à la robe verte, 1957.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 54
29	*Les deux amies dans le jardin.*	Huile sur toile	bas à gauche	116 x 81
30	*Village sous la neige.* (panneau fendu)	Huile sur panneau de contreplaqué	bas à gauche	38 x 46
31	*Rue de village.*	Huile sur panneau	bas à droite	23 x 29,5

Pages 1 et 2

N°	Tableau	Mode	Signature	Format
32	*La cale.*	Huile sur toile	bas à droite	33 x 41
33	*Ruelle, 1954.*	Huile sur toile	bas à droite	65 x 46
34	*Le verger.*	Huile sur panneau	bas à droite	46 x 55
35	*Port de pêche en Bretagne.*	Huile sur toile	bas à droite	46 x 55
36	*Maison en Bretagne sur la côte.*	Huile sur toile	bas à gauche	38 x 61
37	*Le mur blanc et la tour, 1954.*	Huile sur toile	bas à gauche	92 x 73
38	*Coin de rue.*	Huile sur toile	bas à droite	65 x 54
39	*Pêcheur breton.* (abîmé)	Huile sur toile	bas à gauche	195 x 130
40	*Chanteclerc, 1949.*	Huile sur toile	bas à droite	92 x 72
41	*Le geai.*	Huile sur panneau	bas à droite	46 x 33
42	*Chouette clouée.*	Huile sur panneau	bas à droite	38 x 55
43	*Chouette.*	Huile sur toile	haut à gauche	46 x55
44	*Chouette effraie, 1957.*	Huile sur toile	bas à droite	50 x 61
45	*Chouette.*	Huile sur toile	bas à droite	38 x 61
46	*Chouette effraie, 1957.*	Huile sur toile	bas à droite	50 x 61
47	*Merlan, 1956.*	Huile sur toile	bas à droite	54 x 73
48	*Carrelets, 1960.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 81
49	*La femme rousse de profil à gauche, 1956.*	Huile sur toile	haut à droite	61 x 50
50	*Jeune femme assise sur un banc public, 1957.*	Huile sur toile	bas à droite	100 x 73
51	*Portrait, 1957.*	Huile sur toile	haut à droite	73 x 54
52	*Jeune femme, 1958.*	Deux huiles sur toile	bas à droite	100 x 50
53	*Jeune femme au bouquet de fleurs, 1958.* (éclats)	Huile sur toile	haut à gauche	140 x 70
54	*Autoportrait, 1958.*	Huile sur toile	bas à droite	64 x 50
55	*Jeune femme de trois-quarts à droite*	Huile sur toile	bas à droite	24 x 19
56	*Femme au diadème, 1958.*	Huile sur toile	haut à gauche	24 x 16
57	*Jeune femme, 1958.*	Huile sur toile	bas à droite	100 x 50
58	*Femme au col blanc, 1958.*	Huile sur toile	haut à droite	61 x 38
59	*Portrait de femme, 1959.*	Huile sur toile	haut à droite	100 x 72
60	*Jeune femme, 1959.*	Huile sur toile	bas à gauche	100 x 50
61	*Tamara.* (très écaillée)	Huile sur toile	haut à droite	73 x 60
62	*Portrait de femme, 1959.*	Huile sur toile	haut à droite	92 x 73
63	*Noëlle de profil à gauche, Portrait de femme de trois-quart à gauche.*	Deux huiles sur toile	haut à gauche	65 x 50
64	*Le bal des débutantes, 1964.*	Huile sur toile	haut à droite	161 x 114
65	*Les mariés.*	Huile sur toile	haut à gauche	100 x 65

N°	Tableau	Mode	Signature	Format
66	*Trois personnages au banquet, 1975.*	Huile sur toile	haut à droite	81 x 116
67	*La Générale, 1958.*	Huile sur toile	bas à gauche	141 x 70
68	*Fin de carrière, 1958.*	Huile sur toile	bas à droite	141 x 70
69	*Les juges, 1958.*	Huile sur toile	bas à gauche	80 x 160
70	*L'argent, juillet 1961.* (accrocs)	Huile sur toile	haut à droite	195 x 130
71	*Les vanités, 1958.*	Huile sur toile	haut à gauche	33 x 22
72	*L'horreur 1940-1944, 1965.*	Huile sur toile	haut à droite	195 x 97
73	*Anxiété, 1947.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 50
74	*La mort, 1948.*	Huile sur toile	bas à gauche	65 x 50
75	*La guerre, juillet 1961.* Exposition : Salon des Indépendants, Paris, 1965.	Huile sur toile	haut à gauche	195 x 130
76	*Dans le cachot.* (sans châssis)	Huile sur toile	bas à droite	80 x 54
77	*Cas spacial, 1969.* Exposition : Salon des Indépendants, Paris, 1969.	Huile sur toile	bas à gauche et datée 69	164 x 130
78	*Les éphémères ou l'Apocalypse, 1966.*	Huile sur toile	haut à droite	164 x 130
79	*Le brigadier, 1948.*	Huile sur toile	haut à gauche	65 x 54
80	*Homme coiffé en brosse, 1949.*	Huile sur toile	bas à gauche	65 x 54
81	*Portrait d'homme, 1951.*	Huile sur toile	bas à droite	81 x 65
82	*Portrait d'homme, 1951.*	Huile sur toile	haut à droite	81 x 65
83	*Le maire et l'épicier, 1953.*	Huile sur toile	haut à gauche	73 x 92
84	*Le flipper.*	Huile sur toile	haut à droite	130 x 97
85	*Parachutiste, 1958.* (annoté au dos :" Pour une dent toute la gueule")	Huile sur toile	bas à droite	92 x 60
86	*Portrait d'homme, 1958.*	Huile sur toile	haut à droite	65 x 54
87	*Le cycliste, 1959.*	Huile sur toile	bas à gauche	92 x 60
88	*Portrait d'homme au maillot bleu et rouge, 1961.*	Huile sur toile	haut à droite	100 x 60
89	*Le baratineur,1965.*	Huile sur toile	bas à gauche	131 x 81
90	*Le moulin à café, 1958.*	Huile sur toile	haut à gauche	73 x 100
91	*Nature morte aux cartes, 1960.*	Huile sur toile	haut à droite	81 x 100
92	*La lanterne, 1963.*	Huile sur toile	bas à gauche	55 x 65
93	*Nature morte à la lampe à souder, 1963.*	Huile sur toile	haut à gauche	81 x 65
94	*La lampe tempête, 1963.* Exposition : Salon des Indépendants, Paris, 1963.	Huile sur toile	haut à gauche	100 x 73

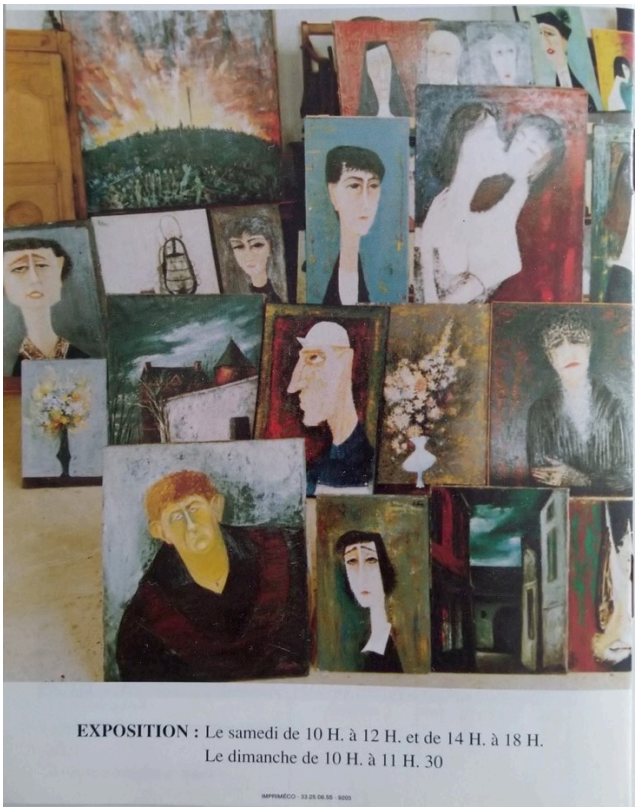
Pages 3 et 4



N°	Tableau	Mode	Signature	Format
95	*Nature morte à la lanterne, 1963.*	Huile sur toile	bas à droite	60 x 81
96	*La lanterne, 1963.*	Huile sur toile	haut à gauche	73 x 100
97	*Pilar.* Exposition : Argentan, 1971.	Huile sur toile	haut à gauche	35 x 24
98	*Tendresse, 1960.*	Huile sur toile	haut à droite	81 x 116
99	*Sonia, 1960.*	Huile sur toile	haut à droite	92 x 65
100	*L'oubli ou le strip-tease, 1965.* Exposition : Salon des Indépendants, Paris, 1966.	Huile sur toile	haut à droite	195 x 97
101	*Femme de trois-quarts à gauche, 1962.*	Huile sur toile	haut à gauche	41 x 27
102	*Jeune femme rousse* *Jeune femme de trois quarts à droite.*	Deux huiles sur toile	haut à droite	27 x 22
103	*Jours de France, 1965.*	Huile sur toile	haut à droite	100 x 50
104	*Jeune femme.* (châssis voilé)	Huile sur toile	haut à droite	61 x 46
105	*Mercière.* (sans châssis)	Huile sur toile	haut à droite	88 x 61
106	*Jeune femme à la robe rouge.*	Huile sur toile	bas à droite	65 x 50
107	*Femme au diadème, 1963.*	Huile sur toile	haut à gauche	55 x 46
108	*Madame Esther, 1965.*	Huile sur toile	haut à droite	92 x 73
109	*Jambes de femmes, 1968.* Exposition : salon des Indépendants, Paris, 1968	Huile sur toile	bas à droite	92 x 73
110	*Jeune femme de profil à droite.*	Huile sur toile	haut à droite	100 x 49
111	*Nations Unies*	Gouache		116,5 x 80
112	*Ecole de plein air* *Floss super teinture.*	Deux gouaches	haut	50 x 33 149 x 99
113	*Exigez la carte d'identité du vrai Calvados,* *Calvados des pommiers roses* *Démon. Grand Calvados authentique* *Fin d'un repas Dame Jeanne.*	Quatre gouaches	signées	70 x 50 100 x 75 131 x 75 127 x 75
114	*Laitière parfaite avec les tablettes Sabettes* *J'ai la ligne Sabettes, c'est du bonbon pour vos cochons.*	Deux gouaches	signées	120 x 80
115	*8 juillet. Rueil la Batelière* *8 juillet. Rueil-La-Houle.*	Deux lavis et gouache	vers le bas à droite	183 x 56 169 x 56
116	*Spleen Schiaparelli.*	Gouache	haut à gauche	47 x 37,5
117	*En provenance de la maison de Marie-Thérèse Auffray :* *Une armoire bretonne en chêne*			

N° 83

Pages 4 et 5



EXPOSITION : Le samedi de 10 H. à 12 H. et de 14 H. à 18 H.
Le dimanche de 10 H. à 11 H. 30

IMPRIMÉCO - 33 25 06 55 - 9203

Quatrième de couverture

Annexe 58 : « Une comédie humaine d'une impitoyable vérité ». Article annonçant une des ventes aux enchères.
Journal non identifié, s.d.

« Une comédie humaine d'une impitoyable vérité » … Les toiles de Marie-Thérèse Auffray livrées sous le marteau d'ivoire !

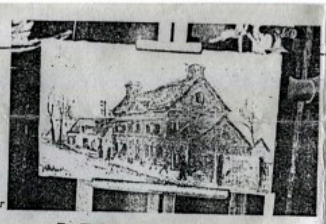


Annexe 59 : « Les toiles de Marie-Thérèse Auffray ont trouvé preneurs », *Le Réveil Normand*, 26 septembre 1991.
Première vente.

SOUS LE MARTEAU D'IVOIRE

Dolé

Les toiles de Marie-Thérèse Auffray ont trouvé preneurs :



Sa maison d'Echauffour

« Ses figures composent une comédie humaine d'une impitoyable vérité ! »

Exceptionnelle la vente qui s'est déroulée à L'Aigle, sous la houlette de Maître Blanchetière, commissaire-priseur. Des lots d'affiches et cent cinquante tableaux furent proposés aux acheteurs venus nombreux.

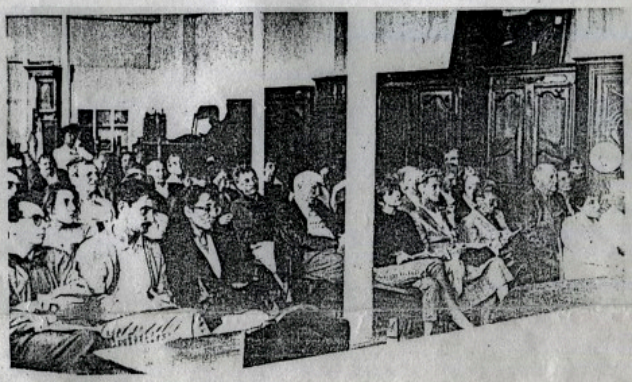
Sous l'œil attentif de Philippe Maréchaux, expert , et de M. Renard, notaire, le Maître baissait son marteau. Suivez le guide pour découvrir une palette de chefs-d'œuvre entourée d'une histoire.

Toute cette vente émanait d'une seule artiste dont le talent avait été reconnu bien avant sa disparition. En effet, Mlle Marie-Thérèse Auffray, peintre, voyait le jour à St-Quaix-Portrieux, le 11 octobre 1912. Elle ne se doutait pas — à quelques jours près de l'anniversaire de sa naissance — que soixante-dix neuf ans après son talent serait éparpillé entre les amateurs de belles toiles.

Reconnue de tous les connaisseurs, elle exposa un paysage au Salon d'automne, en 1944, et des sujets aux Indépendants de 1945. Cette femme passa une partie de sa vie à Echauffour où elle devait s'éteindre le 27 septembre de l'an passé. Sa vie fut une vraie mine de talent puisque certaines de ses toiles furent estimées à plusieurs centaines de milliers de francs.

La peinture, c'était sa vie

Depuis l'huile sur toile « Sapeurs-pompiers », réalisée en 1929, aux « Ephémères ou l'Apocalypse », exécutés en 1966, et de bien d'autres, de nombreux chefs-d'œuvre virent le jour du bout de son pinceau. Des femmes, affiches, natures mortes, hommes, paysages et choses de la vie simple, sortaient de sa palette comme un rayon de soleil.



Dimanche, la foule était venue nombreuse

C'est sous ces rayons de chaleur qu'elle trouvait l'inspiration, dans un petit coin de Normandie. Et à Echauffour, l'on se souvient encore de cette artiste de caractère qui participa activement à la vie communale en étant conseillère, présidente du comité des fêtes, tenant la régie et vendant des journaux, sans oublier le « Bateau ivre », le dancing de la bourgade.

Comme vous le voyez, elle était active dans la vie de tous les jours et dans son art. Un art qu'elle voulait préserver pour ne pas le brader. Dimanche dernier, les acquéreurs ne sont pas venus à une braderie, mais au rendez-vous des souvenirs d'une artiste-peintre renommée.

La peinture, une drogue...

En peu de minutes, tout est joué à l'annonce du commissaire-priseur avec le fameux adjugé, vendu. C'est l'instant où l'objet s'en va dans d'autres mains. Mais c'est aussi le délicieux moment de l'atmosphère de la salle quand les enchères montent.

En effet, côté public, c'est comme une fascination avec des gestes à peine ébauchés pour faire monter le prix. Mais Maître Blanchetière suit bien son affaire et tout se déroule rapidement. En temps normal, il retrouve au fond de sa salle des acheteurs qui reviennent très souvent. Mais dimanche dernier, la vente était exceptionnelle et, comme disait un éventuel acheteur, *« la peinture, c'est une drogue »*. Il était là parmi tant d'autres pour acquérir coûte que coûte un tableau qu'il avait repéré lors de l'exposition de la veille. Une drogue qui ne ruine pas la santé mais parfois le portefeuille, tout en sachant que c'est un excellent investissement.

Des formes rudes et violentes

Un certain nombre de femmes se sont distinguées dans la politique, la littérature et l'art. C'est à cette catégorie que se rattache le peintre Marie-Thérèse Auffray.

Formée à la dure école de la création, ayant connu Vlaminck pendant dix ans, elle sut capter sur toile les formes les plus rudes et les plus violentes du réel et les incarner dans une matière somptueuse d'un sombre éclat.

Ses natures mortes, objets familiers et animaux, saisis dans les affres de l'agonie, ont la résonance d'un cri sourd et désespéré. Ses figures — surtout isolées — composent une étonnante comédie humaine d'une impitoyable vérité, empreinte d'un humour profondément dramatique.

ARTICLE DE RAYMOND
Galerie du Colin CHANTIER

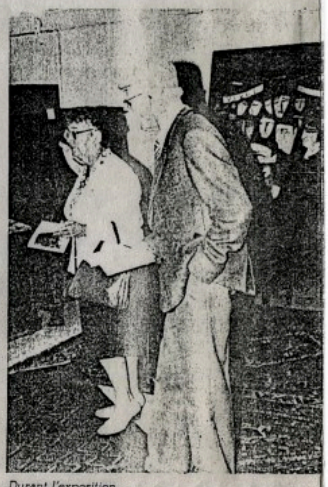
QUELQUES PRIX

Outre les affiches qui ont trouvé preneurs, les tableaux ont également fait des heureux, sauf ceux de grandes dimensions. Dans les prix, notons que le tableau intitulé « la loge », une huile de 1947, a été obtenu pour 7 200 F. Pour suivre, citons la « Femme aux gants blancs », 3 800 F ; « La femme à la cigarette », 3 900 F ; « Le couple », 3 200 F ; « Veillée lunèbre », 3 700 F ; « Barque de pêche à la voile rouge », 5 200 F ; « Couple chez la voyante », 3 400 F ; « Côte de bœuf », 3 600 F ; « Truites », 5 000 F ; le meilleur prix avec 8 000 F pour « La danse » ; etc...

D'autre part, notons qu'une nouvelle vente aura certainement lieu début décembre, suivie d'une autre.



Des figures d'une impitoyable vérité



Durant l'exposition

EXPO RETROSPECTIVE AUFFRAY 19/9 - 16/10/92

Annexe 60 : Jean-Yves Faine, « Premières enchères des toiles de Marie-Thérèse Auffray. Le talent à pas cher… », *Ouest-France*, s.d.
Première vente.

Le talent à pas cher…
« La vieille femme au chat », une huile de 116 × 81 cm détient la palme avec 8200 F, de cette première vente de l'atelier Marie-Thérèse Auffray, dimanche. Un second rendez-vous est prévu dans quelques semaines. Le peintre d'Échauffour a une belle cote…d'amour mais son talent n'a pas attiré les marchands de tableaux. Il est vrai que le marché de la peinture n'affiche pas la forme.
Et pourtant quel talent ! Cette femme d'exception et de caractère maitrisait parfaitement un art où l'on retrouve l'amour de la vie et la haine de la bêtise sentiments partagés notamment avec Buffet ou Vlaminck.
L'hôtel des ventes avait nettoyé son parterre, rangé ses dorures et bois sculptés pour un rendez-vous dont il n'a pas l'habitude.
« Les grandes toiles on a vu qu'elles avaient beaucoup de mal à partir » souligneront de concert M^e^ Blanchetière commissaire-priseur et Philippe Maréchaux expert. « Petites et moyennes toiles ont fait les cotes que l'on estimait (…) En fait, c'est la première fois que le peintre est coté officiellement. »
Il est vrai que de son vivant, et hommage lui en soit rendu Marie-Thérèse Auffray n'a jamais couru après le cachet ! Elle affirmait à qui voulait l'entendre qu'elle n'était pas sur terre pour « brader sa peinture ». Sans doute encore n'aurait-elle pas aimé cette vente et l'aurait-elle croquée d'un trait acéré et avec une vérité incontournable.

Souvenirs, souvenirs
Une bonne centaine de personnes étaient présentes à la vente. Vu de son clocher, près de la moitié d'Échauffour. Souvenirs, souvenirs ! En moyenne, entre 1000 et 4000 F, « nous sommes venus pour avoir un souvenir d'elle ». Peut-être aussi pour faire un placement d'avenir ? Pour 1600 F, des fleurs dans un vase seront accrochées au mur de la mairie. Son maire Duval-Destin, était lui aussi mandaté pour ne jamais oublier qu'une artiste de très grand talent a modestement écrit une des pages essentielles de la vie communale.
Si la ville de Saint-Nazaire avait su ! Pour 4600F, une huile de 114 x 161 cm (exposée au Salon des indépendants à Paris en 1964) a été enlevée emportant avec elle le témoignage poignant des luttes ouvrières. Sans conteste l'un de ces chefs-d'œuvre ignorés qui tout au long de la journée, habillés du marteau d'ivoire, ont révélé leur force et leur courage.

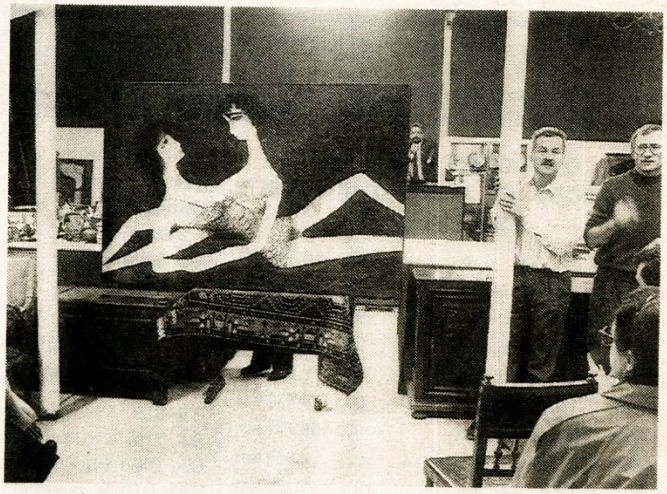
Détail des photographies de l'article

Annexe 61 : « Seconde vente Marie-Thérèse Auffray à L'Aigle », *Ouest-France,* 5 décembre 1991.
Deuxième vente.

Adjugé, vendu ! OF 5/12/91 retrouvé

Seconde vente Marie-Thérèse Auffray à L'Aigle

L'AIGLE. – Le peintre d'Echauffour a, de nouveau, bien rempli l'hôtel des ventes de L'Aigle, dimanche dernier. Me Blanchetière et Philippe Maréchaux, expert, proposaient quelque 130 toiles en provenance de l'atelier de Marie-Thérèse Auffray. Un second volet qui n'a pas démenti l'intérêt porté par le public à cette femme d'exception.



Femme d'exception, peintre de grand talent et forte personnalité qui est entrée à jamais dans la mémoire de la petite commune ornaise où elle s'était retirée. Née à Saint-Quay-Portrieux en 1912, Marie-Thérèse Auffray aimait à croquer ses contemporains. L'amie de Vlaminck excella encore, non sans académisme, dans les natures mortes. De son vivant, très peu de ses toiles furent vendues (ou offertes).

Faute d'une offre globale pour l'ensemble de son œuvre, petites et grandes toiles sont aujourd'hui dispersées pour le bonheur de celles et ceux qui ne l'oublient pas. Certainement encore pour ceux qui pensent faire un bon placement d'avenir. Qui sait si, dans quelques années, la cote de l'artiste n'atteindra pas des cîmes. En attendant, les enchères de L'Aigle officialisent cette cote. Un dernier rendez-vous est prévu au printemps prochain.

Par rapport au premier rendez-vous, le volume des enchères est à la hausse avec près de 300 000 F pour quelque 120 toiles. Cette seconde présentation était plus homogène. La dernière concernera surtout des toiles plus importantes. Certaines ont cependant été vendues hier, comme « Les deux amies », une huile de 1961, 195 x 130, (5 800 F), la « Honte », huile de 1965, 195 x 97, (5 000 F) ou « L'Eglise », huile de 1961, 195 x 130, (8 400 F).

Les autres tableaux ont oscillé entre 500 F et 3 500 F avec quelques beaux scores comme la « Blanchisserie » (4 100 F), « l'Orphie » (5 000 F), « le Saint-Pierre » (5 100 F), le « Héron » (4 000 F), les « Juges » (4 000 F). Les fleurs dans un vase (plusieurs huiles des années 60-70) ont également suscité des passions en partant entre 2 000 F et 4 000 F.

Annexe 62 : « Hôtel des ventes : les huiles de M-T. Auffray pour la seconde fois », *Ouest-France*, 5 décembre 1991.
Deuxième vente.

De-ci De-là

OF 5/12/91

Hôtel des ventes : les huiles de M.-T. Auffray pour la seconde fois

Dimanche dernier, en compagnie de M. Maréchaux, expert, Me Blanchetière, commissaire priseur, proposait 130 nouvelles toiles de Marie-Thérèse Auffray. Un rendez-vous plus homogène et un intérêt du public indéniable.



Quelques toiles seulement seront retirées lors de ce second rendez-vous qui a réalisé près de 300 000 F au total des ventes. Une nouvelle fois, portraits et natures mortes ont conquis un nombreux public venu de la région mais aussi d'ailleurs. Quelques grandes toiles ont également trouvé acquéreur.

Rappelons que de son vivant, peu d'œuvres de l'artiste-peintre furent vendues (ou données). Ces deux ventes organisées à L'Aigle constituent donc la première véritable cotation de celle qui restera dans la mémoire, entre autres, de la petite commune d'Échauffour. Son grand talent rivalisa avec un caractère et une personnalité hors du commun. On pourrait encore ajouter que Vlaminck fut l'un de ses compagnons de peinture durant plusieurs années.

En moyenne, les huiles de l'artiste sont parties entre 800 F et 4 000 F pièce. Un dernier rendez-vous est prévu au printemps prochain. Il concernera principalement des œuvres de grande taille.

Enchères-infos

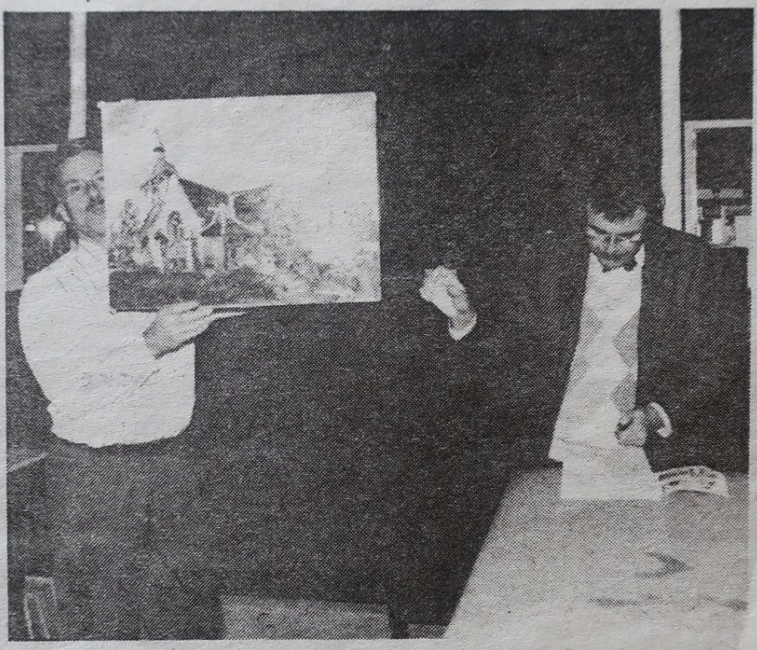
Une vente diverse est prévue ce samedi après-midi à L'Aigle. On retiendra encore qu'à l'issue de la vente Marie-Thérèse Auffray, quelques tapis ont trouvé preneur (en moyenne pour 1 000 -1 500 F) tout comme une trompe de chasse (600 F), des chevalets (petits et grands) entre 800 F et 1 500 F, 24 couteaux en argent massif (850 grammes) pour 6 400 F et un plat en argent massif (1,740 Kg) pour 9 300 F.

Chez nos voisins de l'Eure, les 7 et 8 décembre, à 14 h 15, Me Lhuillery à Nonancourt procèdera à une belle vente mobilière. Aux côtés des meubles, les amateurs se disputeront encore des lithographies de Dali, Fini, Picasso, Gauguin, etc. On retiendra encore une collection ancienne de boîtes métalliques, des bijoux et de bons bibelots anciens et divers.

Annexe 63 : « Peintures de Marie-Thérèse Auffray. De l'estimation au coût réel », Journal non identifié, s.d, deuxième vente.

PEINTURES DE MARIE-THÉRÈSE AUFFRAY

De l'estimation au coût réel



Marie-Thérèse Auffray est née à l'aube de la Grande Guerre, en 1912. Pendant de longues années, elle a vécu à Echauffour, où elle a fini ses jours.

La peinture était sa passion. Elle immortalisait au pinceau les formes les plus rudes et les plus violentes de la vie. Sa peinture était un cri sourd et désespéré.

De son vivant, aucune de ses toiles n'avait été vendue. Son exposition au Salon d'automne de Paris, en 1944, et ses amitiés avec Vlaminck, ont entraîné de folles estimations pour ses toiles, longtemps entretenues par les galeries parisiennes.

En septembre dernier, le public a fixé le prix de son talent, au cours d'une première enchère.

Pour la seconde vente organisée dimanche, les cotes ont quelque peu monté. « La côte de bœuf » est partie à 3 000 F. En moyenne, les vases de fleurs se sont négociés à 3 500 F.

« La Honte », qui dénonce les atrocités de la Seconde Guerre Mondiale s'est vendu 5 000 F.

Enfin, « L'église », une huile sur soie de 1961, a été la plus haute enchère, à 8 400 F.

Les acheteurs sont exclusivement locaux, davantage amis de l'artiste qu'amateurs de peinture.

Une troisième vente sera organisée au printemps, vraisemblablement en mars.

Annexe 64 : Jean-Yves Faine « 150 toiles de Marie-Thérèse Auffray aux enchères : exceptionnel ! », *Ouest-France*, s.d.
Troisième vente.

En septembre 1990, à Échauffour, s'est éteinte Marie-Thérèse Auffray. Outre le fait d'avoir marqué l'histoire de cette petite commune tranquille, la femme d'exception était – et demeure- reconnue comme une artiste-peintre de rare talent. Le 22 octobre, à l'hôtel des ventes (14h), 150 de ses toiles seront mises aux enchères.
Échauffour. Un coin de terre ornaise et quelques 700 âmes. Son maire, M. Claude Duvaldestin aime se souvenir de cette femme « qui avait du caractère. » Comprenons qu'il n'était pas mauvais ce caractère. Bien au contraire. Allié à une intelligence aigüe et une volonté affirmée d'indépendance, il a habité une femme éprise d'idées fortes. Des idées qu'elle n'acceptait pas voir être contestées. Cela ne l'empêchait pas de partager ou d remettre en question celles des autres…
Ainsi passent les personnages d'exception. Ainsi meurent-ils sans jamais douter de leur force. Ainsi se perpétuent à jamais leur souvenir allié à la richesse de leur création. Car la peinture de Marie-Thérèse Auffray – pour beaucoup des scènes de vie, des personnages en situation de portraits … a été reconnue bien longtemps avant sa disparition.

La Résistance
Ses toiles de son vivant, étaient estimées, pour certaines, à plusieurs centaines de milliers de francs. A cela, elle aimait répondre : « j'ai toujours vécu pour préserver ma peinture, pas pour la brader ». Comprenez qu'elle ne vendait pas et qu'elle est morte dans une simplicité qui l'honore. Tout comme doit être honorée aussi « la femme durant la seconde guerre, au cœur de la Résistance (…) Cet aspect de sa vie mériterait d'être beaucoup plus connu », souligne M. Duvaldestin, « il y a une année, un aviateur américain qu'elle avait sauvé et recueilli est venue la retrouver ici ». Une parenthèse toute simple. Un de ces morceaux de vie, loin des feux de la rampe.
L'artiste était d'un bloc. Comme un granit de Bretagne dont elle était originaire. Elle exécrait la bêtise et bien lui en prit. Elle privilégiait l'amour des autres et de la vie où elle a croqué avec autant de force que dans ses toiles.
Chez « Marie-Thérèse » - auparavant chez Noëlle, son amie de toujours – le coin de zinc de la petite commune ornaise nombreux sont celles et ceux qui ont partagé les moments d'une existence sans concession mais limpide « Vous savez, elle a tenu aussi la régie. Elle a vendu les journaux (…) Durant un temps, elles avaient ouvert un dancing, le « Bateau ivre ». Elle a été présidente du comité des fêtes, conseillère municipale… » Ah, ces conseils et ses « prises de bec » avec MM. Ligneul et Bouillon. « Elle a été heureuse car elle a vécu comme elle le souhaitait. » Échauffour se souvient. Échauffour se souviendra car « la commune aimerait acquérir une de ses toiles afin de l'accrocher en mairie. Une œuvre qui nous la rappellera ».
La vie continue. Elle s'est fixée un rendez-vous avec le marteau d'ivoire. On ne verra jamais « la vente aux enchères » peinte par Marie-Thérèse Auffray. Mais l'on imagine très bien la « furieuse grandeur » dixit un critique qui aurait habité la toile du maître.

Le 22 octobre à la salle des ventes

150 toiles de Marie-Thérèse Auffray aux enchères : exceptionnel !

En septembre 1990, à Échauffour, s'est éteinte Marie-Thérèse Auffray. Outre le fait d'avoir marqué l'histoire de cette petite commune tranquille, la femme d'exception était — et demeure — reconnue comme une artiste-peintre de rare talent. Le 22 octobre, à l'hôtel des ventes (14 h), 150 de ses toiles seront mises aux enchères.

Échauffour. Un coin de terre ornaise et quelques 700 âmes. Son maire, M. Claude Duvaldestin aime se souvenir de cette femme **« qui avait du caractère. »** Comprenons qu'il n'était pas mauvais ce caractère. Bien au contraire. Allié à une intelligence aiguë et une volonté affirmée d'indépendance, il a habité une femme éprise d'idées fortes. Des idées qu'elle n'acceptait pas voir être contestées. Cela ne l'empêchait pas de partager ou de remettre en question celles des autres...

Ainsi passent les personnages d'exception. Ainsi meurent-ils sans jamais douter de leur force. Ainsi se perpétuent à jamais leur souvenir allié à la richesse de leur création. Car la peinture de Marie-Thérèse Auffray — pour beaucoup des scènes de vie, des personnages en situation, des portaits — a été reconnue bien longtemps avant sa disparition.

La Résistance

Ses toiles, de son vivant, étaient estimées, pour certaines, à plusieurs centaines de milliers de francs. A cela, elle aimait répondre : **« J'ai toujours vécu pour préserver ma peinture, pas pour la brader. »** Comprenez qu'elle ne vendait pas et qu'elle est morte dans une simplicité qui l'honore. Tout comme doit être honorée aussi **« la femme durant la seconde guerre, au cœur de la Résistance (...) Cet aspect de sa vie mériterait d'être beaucoup plus reconnu »**, souligne M. Duvaldestin. **« Il y une année, un aviateur américain qu'elle avait sauvé et recueilli est venue la retrouver ici. »** Une parenthèse toute simple. Un de ces morceaux de vie, loin des feux de la rampe.

L'artiste était d'un bloc. Comme un granit de Bretagne dont elle était originaire. Elle exécrait la bêtise et bien lui en prit. Elle privilégiait l'amour des autres et de la vie où elle a croqué avec autant de force que dans ses toiles.

Chez « Marie-Thérèse » — auparavant chez Noëlle, son amie de toujours — le coin de zinc de la petite commune ornaise, nombreux sont celles et ceux qui ont partagé les moments d'une existence sans concession mais limpide. **« Vous savez, elle a tenu aussi la régie. Elle a vendu les journaux (...) Durant un temps, elles avaient ouvert un dancing, le « Bateau ivre ». Elle a été présidente du comité des fêtes, conseillère municipale... »** Ah, ces conseils et ses « prises de becs » avec MM. Ligneul et Bouillon. **« Elle a été heureuse car elle a vécu comme elle le souhaitait. »**

Échauffour se souviendra. Échauffour se souviendra car **« la commune aimerait acquérir une de ses toiles afin de l'accrocher en mairie. Une œuvre qui nous la rappellera. »**

La vie continue. Elle s'est fixée un rendez-vous avec le marteau d'ivoire. On ne verra jamais « la vente aux enchères » peinte par Marie-Thérèse Auffray. Mais l'on imagine très bien la **« furieuse grandeur »** dixit un critique, qui aurait habiter la toile du maître.

Jean-Yves FAINE.

Annexe 65 : « La palme pour “Le maire et l’épicier” », *Ouest-France*, 20 mai 1992. Troisième vente.

Vente Marie-Thérèse Auffray

La palme pour « Le maire et l'épicier »

« Le maire et l'épicier », une huile sur toile (73 x 92) a obtenue la plus belle cote de la dernière vente aux enchères consacrée à l'atelier de Marie-Thérèse Auffray, peintre décédé à Échauffour le 27 septembre 1990, commune ornaise où elle s'était retirée.

Pour cette troisième et dernière vente consacrée à l'artiste, l'hôtel des ventes de L'Aigle a accueilli une nouvelle fois certains de ceux qui ont bien connu la femme de caractère que fut Marie-Thérèse Auffray. Comme pour les précédents rendez-vous, Me Blanchetière était entouré de M. Philippe Marechaux, expert parisien et de Me Renard, notaire à Saint-Gauburge. On rappellera encore que peu de toiles furent vendues du vivant de Marie-Thérèse Auffray et que la dispersion de son atelier constituait donc une première en cotation.

Aucune toile retirée

Si les deux précédentes ventes avaient vu quelques toiles être retirées faute d'enchères, ce dernier rendez-vous a fait le plein. Toutes les offres ont été retenues par un public qui est allé parfois beaucoup plus loin dans ses propositions. Ainsi, d'entrée, les « Fleurs dans un vase », huiles datant des années 50-60 ont réalisé des meilleures cotes (en moyenne entre 2 000 et 3 000 F sauf rares exceptions) que lors des premières ventes.

Carton plein pour cette dernière vente consacrée à Marie-Thérèse Auffray.

Les grands tableaux ont, eux aussi, trouvé plus facilement acquéreurs. On retiendra par exemple 3 300 F pour les « Amazones », huile de 160 x 120, 2 900 F pour les « Deux amies au livre », huile de 1954 (130 x 96), 4 000 F pour le « Cas spacial », huile exposée au salon des Indépendants de 1969 à Paris (164 x 130), 2 100 F pour le « Flipper » huile de 130 x 97.

Parmi les jolis scores de cette vente, notons encore : un portait d'enfant de 1946 (2 650 F), le « Mur blanc et la tour » de 1954 (4 100 F), le « Coin de rue » (2 900 F), « Chantecler » (3 900 F), la « Jeune femme assise sur un banc public » de 1957 (2 400 F), une « Jeune femme » de 1958 (3 400 F), le « Cycliste » de 1959 (2 300 F), la « Lanterne » de 1963 (2 500 F), la « Lampe tempête » exposée au salon des Indépendants de 1963 (3 500 F), « Sonia » de 1960 (3 000 F) ou encore « Madame Esther » de 1965 (3 200 F).

Enfin, pour l'anecdote, une armoire bretonne en chêne provenant de la maison de Marie-Thérèse Auffray a été acquise 4 700 F.

Ouest-France 20-Mai-92

Annexe 66 : « Sous le marteau d'ivoire…Les toiles et affiches de Marie-Thérèse Auffray ! », journal non identifié, s.d, troisième vente.

SOUS LE MARTEAU D'IVOIRE...

Les toiles et affiches de Marie-Thérèse Auffray !

C'est sous la houlette de Maître Blanchetière, commissaire-priseur et en présence de P. Maréchaux, expert demeurant à Paris, que s'est déroulée la 3e vente des œuvres de Marie-Thérèse Auffray, artiste peintre qui demeurait à Echauffour.

Toutes les œuvres mises en vente émanaient d'une seule artiste dont le talent avait été reconnu bien avant sa disparition. En effet, Mlle Marie-Thérèse Auffray, peintre, voyait le jour à St-Quaix-Portrieux, le 11 octobre 1912. Elle ne se doutait pas — à quelques jours près de l'anniversaire de sa naissance — que, soixante-dix neuf ans après, son talent serait éparpillé entre les amateurs de belles toiles.

Reconnue de tous les connaisseurs, elle exposa un paysage au Salon d'Automne, en 1944, et des sujets aux Indépendants de 1945. Cette femme passa une partie de sa vie à Echauffour où elle devait s'éteindre le 27 septembre 1990. Sa vie fut une vraie mine de talent.

En septembre de l'an passé, lors de la première vente, les acheteurs avaient fixé le prix de son talent ; deux mois après, les cotes avaient quelque peu monté. Dimanche dernier, cent dix-sept tableaux et affiches constituaient à nouveau la vente M.-T. Auffray. A cette occasion, les acheteurs étaient surtout locaux. Quant aux prix, ils n'ont guère varié par rapport à la dernière vente. Toutes les œuvres ont été vendues.



Quelques prix : l'huile sur toile « jeune femme, 1959 » est partie à 8 150 F ; « le maire et l'épicier » 4 300 F ; « le mur blanc est la tour », 4 100 F ; « cas spécial », 4 000 F ; « Chanteclerc » 3 900 F ; « jeune femme, 1958 », 3 400 F ; « la lampe tempête », 3 500 F ; « Noëlle de profil à gauche », 3 700 F ; « fleurs dans un vase, 1964 », 3 000 F, etc...

Annexe 67 : Roger Rocher, peintre « Message aux “opportunistes de la palette” », *Le Réveil normand*, 6 janvier 1993.

ROGER ROCHER

Message aux "opportunistes de la palette"

Marie-Thérèse Auffray, peintre ornaise, est décédée en septembre 1990. Roger Rocher, peintre alençonnais, lui rend hommage en dénonçant les peintres qui versent dans la "déco savante et prétentieuse".

"Le 17 mai, à L'Aigle, ont été vendues les dernières œuvres de Marie-Thérèse Auffray. "La Guerre", une grande toile de visionnaire, est partie pour 800 francs... En ces temps où l'excrément pictural atteint un seuil de surenchère faramineux (et ce malgré la "crise"), en ces temps d'imposture et de bluff, où l'impuissance créatrice s'érige en système, en ces temps où l'on assiste à la mise en place, à l'échelle de la planète, d'une structure grandiose pour l'exploitation systématique de l'impuissance et du vide, en ces temps où la créativité s'essouffle et tourne en rond, en ces temps du règne absolu de la photo-peinture et de l'académisme abstrait, en ces temps du n'importe quoi-isme forcené, en ces temps de la mort de l'art, voulue et programmée, il est évident qu'il est difficile voire impossible d'être un vrai peintre (espèce en voie de disparition) comme Marie-Thérèse Auffray.

"Aux ordres de personne"

L'art contemporain, pour être et survivre, s'invente des "ismes" comme une vieille "hétaïre" qui s'étale-rait force crèmes pour cacher des ans l'irréparable outrage et continuer ainsi d'affoler le chaland... Peintres d'Alençon et d'ailleurs, abstraits superbes et promotionneurs, carriéristes avisés et opportunistes de la palette, professeurs plasticiens pleins de morgue saisis tout vifs par le prurit pictural, enfants chéris du système, chouchous des FIAC, des FDAC et des FRAC où votre nullité à grands frais s'étale, brillants sous-produits de Picasso et de Pignon, de Léger, Schneider et autres Matthieu, disciples fervents pris dans la "géométrie aiguë" de Vasarély et du cubisme, singes savants fascinés de Dali, coincés dans la trappe des séquelles surréalistes, rapins râpés enfiévrés de Kandinsky, bricoleurs énervés de Pallock, meute haletante à l'affût des mots d'ordre et des modes avec la peur secrète de ne pas prendre le bon train en marche, comme j'aurais aimé vous voir venir saluer, pour une fois humbles et silencieux, Auffray. Vous auriez pu voir une fois ce que vous ne serez jamais : un peintre authentique et sincère, aux ordres de personne. Un vrai peintre qui savait que la vraie nouveauté en art est celle qu'on peut mettre sans trop de honte face aux géants du passé.

"Le maire et l'épicier" (Marie-Thérèse Auffrais, 1953)

Comme tous les hommes, hélas, je suis macho, phallo et souvent fort condescendant pour l'activité créatrice des dames. Pourtant, il y a eu Camille Claudel, il y a eu Germaine Richier et maintenant Auffray qui va entrer dans la légende. Tout près de moi, il y a Anita, ma fille, qui est de loin le peintre le plus doué que je connaisse. Force m'est de me rendre à l'évidence, même si j'ai eu le mérite de m'en rendre compte avant tout le monde.

Moutons à 5 pattes

Auffray, qui étais-tu ? Une petite bonne femme supérieurement intelligente, imprécatrice et tâtue. Tu tenais, pour vivre, un modeste café-tabac-journaux dans le désert d'Échauffour. Il faut se métier des obscurs, des sans-grade quand ils sont des moutons à cinq pattes. Auffray, tu étais pour moi la peinture. Je sais ta vie faite de travail acharné, de recherche obstinée. Je savais ta solitude et l'incompréhension générale qui l'entourait.

Maintenant, on fabrique les peintres comme on fabrique les chefs, les idoles, les vedettes, les cadres, les élites et les robots.

Curieusement, ce sont toujours des solitaires autodidactes, des "outsiders", des "outlaws" qui décrochent la grosse timbale. Voyez Céline en littérature et Bacon, Auffray, aucun peintre contemporain n'est capable de peindre tes "nature morte", si terriblement belles, si originales et si puissantes.

J'ai assisté à trois ventes aux enchères des œuvres de M-Th. Auffray, à L'Aigle : je ne sais dire la suffocante émotion et la tristesse effrayante que j'ai ressenties devant ces braderies dérisoires, cette criée vulgaire, ces prix insultants après tant d'années de sacrifices, de courage, de talent, de génie. Les gens qui étaient là, étaient-ce des chacals qui venaient spéculer frileusement sur la mort ou de pauvres insectes qui venaient se venger de l'entomologiste ?

Quand je voyais défiler les terribles visages que tu as peints, je pensais à cette phrase de Céline qui dénonçait "l'arrogante fatuité des pré-macchabées". Auffray, je te salue sincèrement avec une émotion indicible et mon admiration t'est acquise à jamais, pour ton œuvre singulière, bien au-dessus des modes et des errances esthétiques de ce temps. L'humanité a mis quatre siècles à comprendre et reconnaître le Gréco, a peu près autant pour Georges de La Tour et Vermeer de Delft. On ne parlait guère de Rembrandt avant la fin du XIXème siècle. Marie-Thérèse, j'espère et je souhaite que l'heure viendra pour ton œuvre ici-bas. Salut, camarade !".

Roger Rocher, peintre.

Nota : les inter-titres sont de la rédaction

Annexe 68 : Extrait du courrier de remise du notaire de document aux ayants droit daté du 16 mai 1992 (extrait).

© droits réservés
Pas de publication

Annexe 69 : *La Française,* n° 412, 3 mars 1917. Rubrique « Dans les sociétés commerciales ».



LA FRANÇAISE

Journal de Progrès Féminin

PARAISSANT TOUS LES SAMEDIS

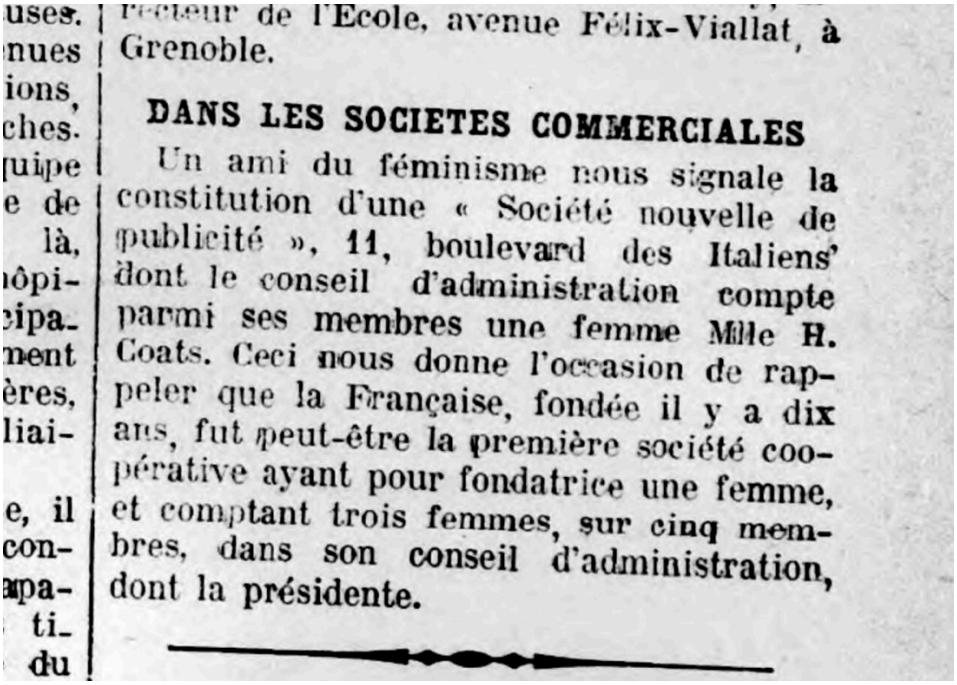
Il faut que les Femmes aient droit à des fonctions qu'elles exercent de fait

Les Femmes et le Notariat

Au Parlement

Carrières Féminines

Guerre à l'Alcool



uses.
nues
ions,
ches.
quipe
e de
là,
nôpi-
cipa-
ment
ères,
liai-
e, il
con-
apa-
ti-
du

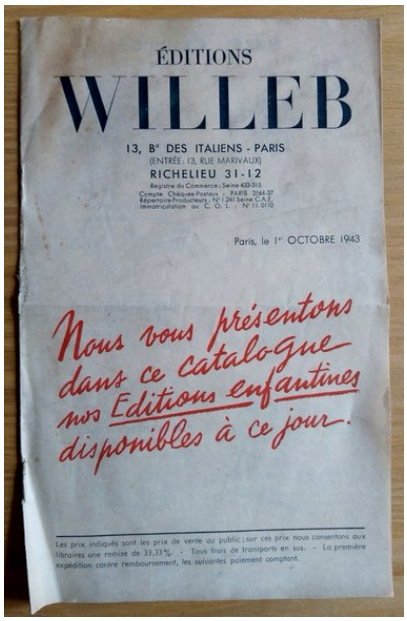
recteur de l'Ecole, avenue Félix-Viallat, à Grenoble.
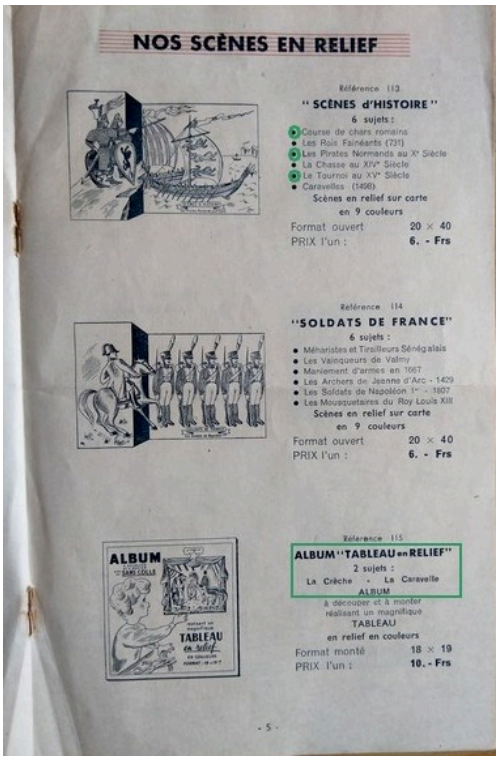
DANS LES SOCIETES COMMERCIALES

Un ami du féminisme nous signale la constitution d'une « Société nouvelle de publicité », 11, boulevard des Italiens' dont le conseil d'administration compte parmi ses membres une femme Mlle H. Coats. Ceci nous donne l'occasion de rappeler que la Française, fondée il y a dix ans, fut peut-être la première société coopérative ayant pour fondatrice une femme, et comptant trois femmes, sur cinq membres, dans son conseil d'administration, dont la présidente.

Annexe 70 : catalogue promotionnel des Éditions Willeb dans lesquels les réalisations d'Auffray apparaissent.
Années 1943 et 1944. En vert les réalisations d'Auffray.

1943 :

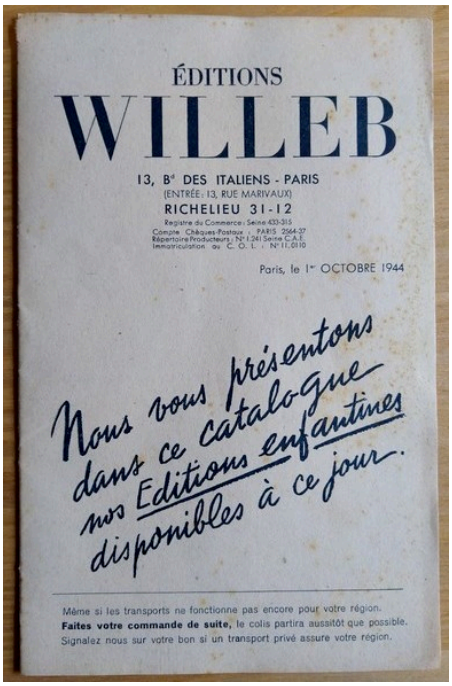








1944 :



ÉDITIONS

WILLEB

13, Bd DES ITALIENS - PARIS
(ENTRÉE : 13, RUE MARIVAUX)
RICHELIEU 31-12

Registre du Commerce : Seine 433-315
Compte Chèques-Postaux : PARIS 2564-27
Répertoire Producteurs : N° 1.241 Seine C.A.F.
Immatriculation au C.O.L. : N° 11.0110

Paris, le 1er OCTOBRE 1944

Nous vous présentons dans ce catalogue nos Editions enfantines disponibles à ce jour.

Même si les transports ne fonctionne pas encore pour votre région.
Faites votre commande de suite, le colis partira aussitôt que possible.
Signalez nous sur votre bon si un transport privé assure votre région.



NOS CONSTRUCTIONS

Référence 143
" LE CHATEAU FÉODAL "
Construction
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans une couverture en couleurs
Format de la couvert. : 24 × 28
PRIX : 29. - Frs

Référence 144
" LA MAISON BLEUE "
Construction
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans une couverture en couleurs
Format de la couvert. : 26 × 29
PRIX : 20. - Frs

Référence 142
" TRAIN BLEU "
Construction
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans une couverture en couleurs
Format de la couvert. : 26 × 38
PRIX : 20. - Frs



NOS CONSTRUCTIONS

Référence 125
" TORPILLEUR 14 "
Construction
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans une couverture en couleurs
Format de la couvert. : 22 × 23
PRIX : 10. . Frs

Référence 115
ALBUM "TABLEAU en RELIEF"
2 sujets :
La Crèche - La Caravelle
Album à découper et à monter réalisant un magnifique tableau en relief en couleurs
Format monté 18 × 19
PRIX l'un : 10. - Frs

Référence 137
" AU PETIT POUCET "
Boutique
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans une couverture en couleurs
Format de la couvert. : 16 × 30
PRIX : 15. - Frs

Référence 126
" LA CHAMBRE BLEUE "
Construction
à découper et à monter
Planches de carte brochées dans
Format de la couvert. : 17 × 32
PRIX : 25. - Frs



NOS CONTES

Référence 110
" CONTES DU CLOWN "
" CONTES DE LA RÉCRÉATION "
4 pages en 2 couleurs
plus couverture en quadrichromie
(reproduction de toile de peintre)
Format 19,5 × 28
PRIX l'un : 8. - Frs

Référence 134
" SCÈNES d'HISTOIRE BROCHÉES "
6 Albums différents
Contes par Cécile WILLEB
Couverture en carte chamois en 9 couleurs, intérieur 8 pages
- Course de chars romains
- Les Rois Fainéants - 731
- Les Pirates Normands au Xe Siècle
- La Chasse au XIVe Siècle
- Le Tournoi au XVe Siècle
- Caravelles - 1492

Format 20 × 40
PRIX l'un : 13. - Frs

Référence 111
" LES HEURES AU GAI VILLAGE "
" LE VILLAGE DES PLEINS VENTS "
Contes par Cécile WILLEB
Illustrés par IGUNES
16 pages dont 8 en couleurs
Plus 4 pages couverture sur carte
Format 19 × 28
PRIX l'un : 18. - Frs

NOS CONTES



Référence 116
" AGÉNOR "
Texte de Mireille PRADIER
32 pages 2 couleurs
Couverture en carte 3 couleurs
Tirage héliogravure
Format 18 × 24
PRIX : **15. - Frs**



Référence 131
" LES CONTES DE MON VILLAGE "
11 Contes de Cécile WEBBEL
Illustrés par JULNÈS
32 Pages dont 16 en couleur
plus couverture en 4 coul. sur carte
Format 18 × 26
PRIX l'un : **24. - Frs**



Référence 112
" UNE BELLE JOURNÉE "
Texte et Illustrations de Claude LEMEUNIER
" DON GOLO "
Conté par Cécile WEBBEL, Imagé par JULNÈS
" JEAN MARIE CORSAIRE "
Texte et Illustrations de Marie-Thérèse AUFFRAY
12 pages dont 6 pages
en couleurs
Format 23 × 26
PRIX l'un : **8. - Frs**

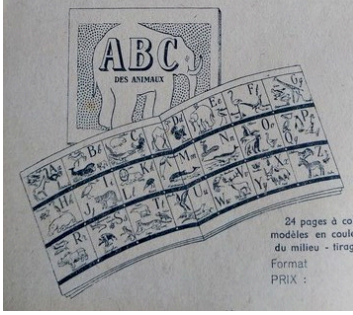
NOS ALBUMS



Référence 135
" SOULIERS DE ROSETTE "
Un conte de noël Par Mireille PRADIER
Illustration de M.-Th. AUFFRAY
32 pages et couverture
en 5 couleurs sur carte
Format 12 × 16,5
PRIX : **9. - Frs**



Référence 127
" COQUINET "
Histoire enfantine
48 pages et couverture
en 3 couleurs sur carte
Format 18 × 24
PRIX : **28. - Frs**



Référence 138
" A. B. C. DES ANIMAUX "
24 pages à colorier avec les
modèles en couleur sur les pages
du milieu - tirage héliogravure -
Format 20 × 24,5
PRIX : **10. - Frs**

NOS ALBUMS DE LUXE



Référence 130
" LOLA "
la Girafe géante
Conte de Mireille PRADIER
Illustré par R. de LAVERRIERE
32 pages en 3 couleurs sur papier
couché, couverture cartonnée
en 5 couleurs
Format 16 × 24
PRIX : **35. - Frs**



Référence 117
" ROSELYS "
Conte de Fée
Texte de Hood. IOTAX - Illustrations de M.-Th. AUFFRAY
24 pages
8 en 6 coul. sélection., 16 en 2 coul.
plus couverture cartonnée
en 6 couleurs sélectionnées
Enluminures d'or sur tout l'ensemble
de l'ouvrage
Format 21 × 27
PRIX : **60. - Frs**



Référence 118
" CUI - CUI "
ou les Aventures d'un
Rouge-Gorge
Texte de Mlle SEILLÉ — Illustrations de R. DE LAVERRIERE
32 pages en quadrichromie
couvert. cartonnée en quadrichromie
Format 24 × 32
PRIX : **60. - Frs**



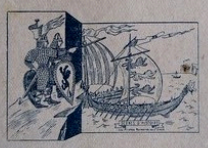
Référence 105
" SÉRIE MODERNE "
4 sujets
Format 19 × 26
PRIX l'un : **3. - Frs**



Référence 106
" COULEUR 18 × 24 "
8 sujets héliochromie
PRIX l'un : **2. - Frs**



Référence 107
" COULEUR 13 × 18 "
7 sujets héliochromie
PRIX l'un : **1 Fr. 20**



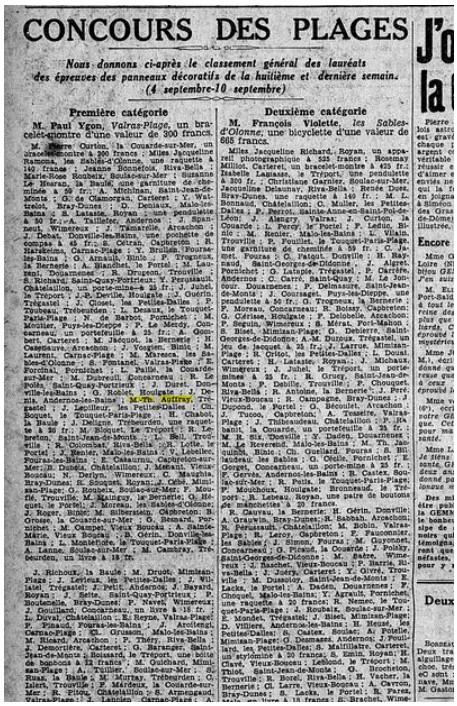
Référence 113
" SCÈNES d'HISTOIRE "
6 sujets :
- Course de chars romains
- Les Rois Fainéants (731)
- Les Pirates Normands au X^e Siècle
- La Chasse au XIV^e Siècle
- Le Tournoi au XV^e Siècle
- Caravelles (1498)

Scènes en relief sur carte
en 9 couleurs
Format ouvert 20 × 40
PRIX l'un : **6. - Frs**



Référence 129
" BUVARDS ILLUSTRÉS "
6 Buvards différents
Format 16 × 21
PRIX l'un : **1 Fr. 20**

Annexe 71 : *«* Concours des plages », *Le Matin,* 21 septembre 1932



CONCOURS DES PLAGES

Nous donnons ci-après le classement général des lauréats des épreuves des panneaux décoratifs de la huitième et dernière semain. (4 septembre-10 septembre)

Première catégorie

M. Paul Ygon, *Valras-Plage*, un bracelet-montre d'une valeur de 300 francs.

M. Pierre Cortin, la Couarde-sur-Mer, un bracelet-montre à 200 francs ; Mlles Jacqueline Ramona, les Sables-d'Olonne, une raquette à 140 francs ; Jeanne Bonnefois, Riva-Bella ; Marie-Rose Honbeix, Boulac-sur-Mer ; Suzanne Le Hearan, la Baule, une garniture de cheminée à 50 fr. ; A. Michinan, Saint-Jean-de-Monts ; Cte de Clamorgan, Carteret ; Y. Watrelot, Bray-Dunes ; G. Deniaux, Malo-les-Bains ; S. Lalande, Royan ; une pendulette à 50 fr. ; A. Taillefer, Andernos ; J. Spanneut, Wimereux ; J. Tamarelle, Arcachon ; J. Debat, Donville-les-Bains, une pochette de soirée à 45 fr. ; R. Cotran, Capbreton ; R. Hardelaine, Carnac-Plage ; Y. Brullon, Fourras-les-Bains ; O. Arnault, Binic ; P. Trogneux, la Bernerie ; A. Blanchet, le Portel ; M. Laurent, Douarnenez ; R. Drugeon, Trouville ; S. Richard, Saint-Quay-Portrieux ; Y. Peryssault, Châtelaillon, un porte-mine à 25 fr. ; J. Juhel, le Tréport ; J.-P. Deville, Houlgate ; J. Guérin, Trégastel ; J. Closet, les Petites-Dalles ; P. Toubeau, Trébeurden ; L. Deseaux, le Touquet-Paris-Plage ; N. de Barbot, Pornichet ; M. Moutier, Puys-les-Dieppe ; P. Le Merdy, Concarneau, un portefeuille à 25 fr. ; A. Gombert, Carteret ; M. Jacquot, la Bernerie ; H. Casteauve, Arcachon ; J. Vougien, Binic ; M. Laurent, Carnac-Plage ; M. Maresca, les Sables-d'Olonne ; S. Fontanel, Valras-Plage ; E. Forcinal, Pornichet ; L. Paillé, la Couarde-sur-Mer ; M. Dubreuil, Concarneau ; R. Le Polès, Saint-Quay-Portrieux ; J. Duret, Donville-les-Bains ; G. Robbet, Houlgate ; J. Denis, Andernos-les-Bains ; M.-Th. Auffray, Trégastel ; J. Lepilleur, les Petites-Dalles ; Ch. Boquet, le Touquet-Paris-Plage ; H. Chabot, la Baule ; J. Deligne, Trébeurden, une raquette à 20 fr. ; M. Bloquet, Le Tréport ; R. Lebreton, Saint-Jean-de-Monts ; L. Bell, Trouville ; R. Colombat, Riva-Bella ; R. Lotle, le Portel ; J. Renier, Malo-les-Bains ; V. Lebellec, Pouras-les-Bains ; E. Casaurno, Capbreton-sur-Mer ; B. Dubois, Châtelaillon ; J. Menant, Vieux-Boucau ; N. Derlyn, Wimereux ; C. Maughia, Bray-Dunes ; R. Souquet, Royan ; J. Cébé, Mimizan-Plage ; O. Rousseix, Boulac-sur-Mer ; F. Mouflé, Trouville ; M. Maingny, la Bernerie ; G. Hasquet, le Portel ; J. Moreau, les Sables-d'Olonne ; J. Roger, Binic ; M. Silberstein, Capbreton ; B. Grosse, la Couarde-sur-Mer ; G. Besnard, Pornichet ; M. Campet, Vieux Boucau ; A. Sainte-Marie, Vieux Boucau ; B. Gérin, Donville-les-Bains ; L. Montefiore, le Touquet-Paris-Plage ; A. Lanne, Boulac-sur-Mer ; M. Cambray, Trébeurden, un livre à 18 fr.

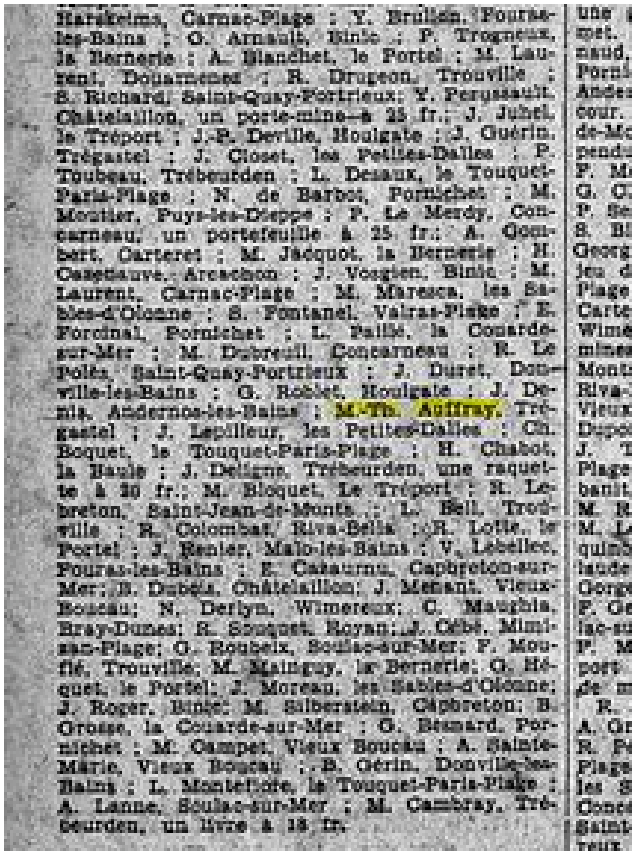
J. Richoux, la Baule ; M. Druot, Mimizan-Plage ; J. Lefèvre, les Petites-Dalles ; J. Willatel, Trégastel ; J. Petit, Andernos ; J. Bayard, Royan ; J. Sette, Saint-Quay-Portrieux ; P. Boudenelle, Bray-Dunes ; P. Naves, Wimereux ; J. Goullard, Concarneau, un livre à 16 fr. ; J. Duval, Châtelaillon ; R. Reyne, Valras-Plage ; F. Pinaud, Fourras-les-Bains ; J. Arotzarg, Carnac-Plage ; G. Gruson, Malo-les-Bains ; M. Ricard, Arcachon ; P. Thiry, Riva-Bella ; J. Demortière, Carteret ; G. Baranger, Saint-Jean-de-Monts ; Boisard, le Tréport, une boîte de bonbons à 12 francs ; M. Guichard, Mimizan-Plage ; A. Tuillet, Boulac-sur-Mer ; S. Ruat, la Baule ; M. Murray, Trébeurden ; G. Lalet, Trouville ; F. Mardeux, la Couarde-sur-Mer ; R. Floq, Châtelaillon ; S. Arpessaut, Valras-Plage ; G. Lanoire, Carnac-Plage ; A.

Deuxième catégorie

M. François Violette, *les Sables-d'Olonne*, une bicyclette d'une valeur de 605 francs.

Mlles Jacqueline Richard, Royan, un appareil photographique à 525 francs ; Rosemay Milliot, Carteret, un bracelet-montre à 425 fr. ; Isabelle Lasnaze, le Tryport, une pendulette à 300 fr. ; Christiane Garnier, Boulac-sur-Mer, Jacqueline Delaunay, Riva-Bella ; Renée Duez, Bray-Dunes, une raquette à 140 fr. ; M.-L. Bonnaud, Châtelaillon ; G. Muller, les Petites-Dalles ; F. Perrot, Sainte-Anne-en-Saint-Pol-de-Léon ; J. Alengry, Valras ; J. Curton, la Couarde ; L. Percy, le Portel ; P. Ledin, Binic ; M. Renier, Malo-les-Bains ; L. Villain, Trouville ; P. Foullet, le Touquet-Paris-Plage, une garniture de cheminée à 35 fr. ; C. Jamet, Pouras ; G. Paigat, Donville ; H. Raynaud, Saint-Georges-de-Didonne ; J. Algret, Pornichet ; G. Lalagie, Trégastel ; P. Carrère, Andernos ; C. Carré, Saint-Quay ; M. Le Jonchour, Douarnenez ; P. Delmasure, Saint-Jean-de-Monts ; J. Courageot, Puys-les-Dieppe, une pendulette à 50 fr. ; G. Trogneux, la Bernerie ; F. Moreau, Concarneau ; R. Bozec, Capbreton ; G. Cérisse, Houlgate ; P. Delobelle, Arcachon ; P. Seguin, Wimereux ; S. Mirat, Port-Mahon ; S. Biset, Mimizan-Plage ; G. Debierre, Saint-Georges-de-Didonne ; A.-M. Dumas, Trégastel, un jeu de jacquet à 25 fr. ; J. Larrue, Mimizan-Plage ; R. Orliot, les Petites-Dalles ; L. Douat, Carteret ; H. Lalaste, Royan ; J. Michaux, Wimereux ; J. Juhel, le Tréport, un portemines à 25 fr. ; R. Grucy, Saint-Jean-de-Monts ; P. Daulby, Trouville ; P. Chouquet, Riva-Bella ; R. Antoine, la Bernerie ; J. Peré, Vieux-Boucau ; R. Campagne, Bray-Dunes ; J. Dupond, le Portel ; G. Méoulet, Arcachon ; J. Tuaon, Capbreton ; A. Tesselre, Valras-Plage ; J. Thibaudeau, Châtelaillon ; P. Jabant, la Couarde, un portefeuille à 25 fr. ; M. M. Ste Osmille ; J. Dadon, Douarnenez ; M. Le Reverend, Malo-les-Bains ; M. Th. Jacquinot, Binic ; Ch. Guellard, Pouras ; S. Billaudeau, les Sables ; G. Cécile, Pornichet ; E. Gorget, Concarneau, un porte-mine à 25 fr. ; F. Gervès, Andernos-les-Bains ; R. Castex, Soulac-sur-Mer ; R. Pelle, le Touquet-Paris-Plage ; F. Mouchoux, Houlgate ; Bronneaud, le Tréport ; R. Lebeau, Royan, une paire de boutons de manchettes à 20 francs.

R. Cauvau, la Bernerie ; H. Gérin, Donville ; A. Grauvin, Bray-Dunes ; H. Babbah, Arcachon ; R. Pérussault, Châtelaillon ; M. Robin, Valras-Plage ; R. Leroy, Capbreton ; F. Pasonnier, les Sables ; J. Simon, Pouras ; M. Guyonnet, Concarneau ; G. Picard, la Couarde ; J. Polsky, Saint-Georges-de-Didonne ; M. Sabre, Wimereux ; J. Bachet, Vieux-Boucau ; P. Batrie, Riva-Bella ; J. Joery, Carteret ; Y. Givré, Trouville ; M. Dussoisy, Saint-Jean-de-Monts ; F. Lacks, le Portel ; A. Daden, Douarnenez ; F. Choquet, Malo-les-Bains ; Y. Agraull, Pornichet, une raquette à 20 francs ; R. Nemec, le Touquet-Paris-Plage ; A. Roubaix, Soulac-sur-Mer ; E. Mondet, Trégastel ; J. Biset, Mimizan-Plage ; D. Villers, Andernos-les-Bains ; H. Hesse, les Petites-Dalles ; S. Castex, Soulac ; Ar. Poulle, Mimizan-Plage ; G. Desmazes, Andernos ; J. Poullard, les Petites-Dalles ; S. Maillalare, Carteret, un parapluie à 20 francs ; S. Emin, Royan ; H. Clavé, Vieux-Boucau ; Lefèvre, le Tréport ; M. Thiot, Saint-Jean-de-Monts ; G. Brochetun, Trouville ; R. Bonel, Riva-Bella ; H. Vesher, la Bernerie ; Ct. Larre, Vieux-Boucau ; A. Cayron, Bernerie ; S. Lacks, le Portel ; R. Parez, Bray-Dunes ; S. Lacks, le Portel ; R. Brachet, Wime-



Harételma, Carnac-Plage ; Y. Brullon, Fourras-les-Bains ; O. Arnault, Binic ; P. Trogneux, la Bernerie ; A. Blanchet, le Portel ; M. Laurent, Douarnenez ; R. Drugeon, Trouville ; S. Richard, Saint-Quay-Portrieux ; Y. Peryssault, Châtelaillon, un porte-mine à 25 fr. ; J. Juhel, le Tréport ; J.-P. Deville, Houlgate ; J. Guérin, Trégastel ; J. Closet, les Petites-Dalles ; P. Toubeau, Trébeurden ; L. Deseaux, le Touquet-Paris-Plage ; N. de Barbot, Pornichet ; M. Moutier, Puys-les-Dieppe ; P. Le Merdy, Concarneau, un portefeuille à 25 fr. ; A. Gombert, Carteret ; M. Jacquot, la Bernerie ; H. Casteauve, Arcachon ; J. Vougien, Binic ; M. Laurent, Carnac-Plage ; M. Maresca, les Sables-d'Olonne ; S. Fontanel, Valras-Plage ; E. Forcinal, Pornichet ; L. Paillé, la Couarde-sur-Mer ; M. Dubreuil, Concarneau ; R. Le Polès, Saint-Quay-Portrieux ; J. Duret, Donville-les-Bains ; G. Robbet, Houlgate ; J. Denis, Andernos-les-Bains ; M.-Th. Auffray, Trégastel ; J. Lepilleur, les Petites-Dalles ; Ch. Boquet, le Touquet-Paris-Plage ; H. Chabot, la Baule ; J. Deligne, Trébeurden, une raquette à 20 fr. ; M. Bloquet, Le Tréport ; R. Lebreton, Saint-Jean-de-Monts ; L. Bell, Trouville ; R. Colombat, Riva-Bella ; R. Lotle, le Portel ; J. Renier, Malo-les-Bains ; V. Lebellec, Pouras-les-Bains ; E. Casaurno, Capbreton-sur-Mer ; B. Dubois, Châtelaillon ; J. Menant, Vieux-Boucau ; N. Derlyn, Wimereux ; C. Maughia, Bray-Dunes ; R. Souquet, Royan ; J. Cébé, Mimizan-Plage ; O. Rousseix, Soulac-sur-Mer ; F. Mouflé, Trouville ; M. Maingny, la Bernerie ; G. Hasquet, le Portel ; J. Moreau, les Sables-d'Olonne ; J. Roger, Binic ; M. Silberstein, Capbreton ; B. Grosse, la Couarde-sur-Mer ; G. Besnard, Pornichet ; M. Campet, Vieux Boucau ; A. Sainte-Marie, Vieux Boucau ; B. Gérin, Donville-les-Bains ; L. Montefiore, le Touquet-Paris-Plage ; A. Lanne, Soulac-sur-Mer ; M. Cambray, Trébeurden, un livre à 18 fr.

Table des matières

VOLUME 1 : Texte

Remerciements *4*

Résumé *5*

Abstract *6*

Sommaire *7*

Introduction *10*

A. Une biographisation de la vie d'Auffray **11**
1. De la Bretagne à Montparnasse 12
2. Entre un Paris artistique et un Échauffour sentimental 15
3. Perte et refuge dans la peinture 16

B. Les données et leur exploitation **16**
1. La création du catalogue raisonné 17
a. Les œuvres picturales 18
b. Les arts graphiques et les arts appliqués 21
2. Les archives et les annexes 21

C. Une réévaluation pour ouvrir à une création dissimulée **24**
1. La peinture figurative d'après-guerre : une oubliée 25
2. L'intérêt des artistes de seconde ligne 30

PARTIE I. L'éternel d'Auffray. *34*

Chapitre 1 : Une expression personnelle : peindre et repenser **38**
A. Le tracé, la matière et la couleur 38
1. La place du dessin dans sa peinture 38
2. La couleur et la place du contraste simultané 40
3. L'écriture griffée 42
a. Griffer dans la peinture 43
b. Griffer de la pointe des poils du pinceau 45
4. Le travail de la matière 48
a. Une utilisation de la couche picturale 48
b. Une typologie de fonds 51
c. Des gestes de la peinture abstraite d'après-guerre 55
d. Des éléments rapportés 58
e. Un outil : le tube de peinture 58
B. Les groupes et mouvements artistiques en résonance 59
1. L'école de Paris et le quartier de Montparnasse 60
a. Montparnasse, quartier artistique 60
b. Les artistes de l'École de Paris. 67
- Amedeo Modigliani 67
- Chaïm Soutine 73
- Une présence discrète d'autres artistes de l'école de Paris 77
2. L'expressionnisme d'Auffray 79
a. La place de l'expressionnisme allemand 80
b. L'expressionnisme d'Auffray dans la presse 83
3. Le misérabilisme 85
4. Le réalisme 89
a. Le réalisme d'Auffray : à l'exemple de Courbet 90
b. Le réalisme dans les années 1950-1960 93
5. L'indépendance et le rapprochement des groupes figuratifs 96
a. La peinture figurative après 1945 96
- La Nouvelle École de Paris 96
- Le lien fort avec la Seconde Guerre mondiale 98

b. Le groupe de *La Jeune Peinture* 99
- Des lieux communs de vie et d'expositions 99
- Des recherches communes 100
- Un rapport aux ainés 101
- Un suivi timide de la presse 101

c. Le Manifeste de l'homme témoin 102

Chapitre 2. Un regard sur le quotidien : observer et représenter 104

A. Une galerie de portraits sans concession 104
1. La caricature peinte et dessinée 105
a. Le kaléidoscope des habitants d'Échauffour 105
b. Les échos à la tradition : De Daumier à *La Nouvelle Objectivité* 107
c. La caricature peinte après la Seconde Guerre mondiale 108
d. La satire et la caricature dessinée 109
e. L'humour et les portraits caricaturaux : deux traits soulignés par la presse 112
- L'humour pour dénoncer 112
- L'humour noir 113
- Des portraits psychologiques 115

2. Une « comédie humaine » : des liens avec l'œuvre de Balzac. 117
a. L'espace géographique : province, ville et campagne 119
b. Les événements de la vie : vie politique et vie privée 120
c. Les types de personnages 121
d. Les échos dans la presse 124
e. Les liens avec le philosophe Alain 125
f. L'illustration d'une « Comédie humaine » 128

3. Une attention particulière aux accessoires 132
a. Les accessoires féminins : mode et fonction sociale 132
b. Le regard des autres 133
c. Les objets de séduction et de sensualité 135
d. Les accessoires plus masculins : afficher son statut 136
e. Les accessoires mixtes 136

B. La question du modèle et sa représentation 137
1. Les récurrences et les ressemblances 138
2. L'autoportrait 144
3. Le sentiment de tristesse 145

C. Une peinture de choses : dans la lignée de la tradition 146
1. La nature morte des années 1950-1960 147
a. Les thèmes communs 148
b. L'importance des choses 148

2. L'univers de la cuisine et de la chasse 149
a. Les objets domestiques 149
b. Les animaux : plus morts que vivants. 150
c. La nourriture 152

3. Dans la filiation des artistes du genre 153
a. La reprise des codes de la nature morte 154
- La table comme espace de présentation 155
- Les effets de couverture 155
- La pesanteur, la pendaison et les couteaux 156

b. Un genre doucement remarqué par la critique 158

Chapitre 3 : Un engagement : peindre et vivre 160

A. Peintre des femmes et de l'homosexualité 160
1. Les femmes 160
a. La représentation des femmes dans la peinture 160
b. Le peu d'écrits sur les femmes 161

2. L'homosexualité. 162
a. Pouvoir aimer les femmes 163
b. Utiliser les codes lesbiens dans sa peinture 164

- L'émancipation du sujet homosexuel 164
- Les Amazones et les baigneuses 165
- Les deux amies 169

c. Peindre des garçonnes 174
- Une figure identifiable 174
- Une figure libérée 177
- Les garçonnes vues par Auffray 177

d. Désirer les femmes 178
e. Représenter d'autres couples homosexuels 180
3. Exposer dans un réseau artistique féminin 183
a. Au Salon de l'UFPS 183
- La vie du Salon 185
- Le long lien 187

b. Dans la presse : être une artiste femme 188
B. Témoin de la guerre 189
1. Agir au sein de la Résistance intérieure française 190
2. Dire et dénoncer 191
a. Trois toiles sur la Seconde Guerre mondiale 192
b. Quelques dessins pour illustrer la Seconde Guerre mondiale 197
c. Des images et des mots pour évoquer la guerre 202
3. Témoigner par les figures vertes et les écorchés 203
a. La série des figures vertes : l'impact de la guerre 204
- Du vert symbole du corps qui se meurt 205
- Du vert pour des anonymes 206
- Des figures vertes et l'expressionnisme 208
- Une série exceptionnelle 214

b. La représentation de la condition humaine par les animaux 215
- Les écorchés : la chair mise en avant 215
- Les stigmates de la mort 216
- L'utilisation de l'animal pour dire la cruauté des humains 217
- L'inscription dans la tradition du genre 218

c. La toile *Pietà* : une autre façon de peindre la souffrance 221
d. Le rationnement et les restrictions alimentaires. 225
C. Critiques allégoriques 227
1. Une triade caricaturée : la religion, la guerre et l'argent 228
a. La critique des croyances 229
- Des satires et des caricatures peintes 229
- Dessiner avec humour les religieux 233
- Des écrits contre la religion catholique 235
- Une autre forme de croyance 238

b. La guerre et les militaires 241
- Les tableaux et les dessins à charge 241
- La toile *La Guerre* 243
- Le lien guerre et argent 244

c. L'argent et les bourgeois 244
2. Les échanges entre les différentes figures allégoriques de la triade. 246
- Des juges 246
- Une triade associée 246

D. Place du politique 248
1. Manifestation, pendaison et immolation 248
a. *1964 à Saint-Nazaire* 249
b. *Printemps 1969* 250
c. *La Nuit de Bagdad. Les quatorze* 251
2. Actualité dans les échanges avec les amis 252
3. Engagement pour les libertés 253
a. Adhérer à un groupe de pensée à la fin de la guerre 253
b. Soutenir les libertés 254
c. Être franc-maçonne 258

d. Agir politiquement....259
e. Critique réactionnaire....260

Conclusion de l'éternel d'Auffray : 265

Partie II : L'éphémère d'Auffray 267

Chapitre 1. La création en province....272
A. Lieu de souvenirs heureux : la province....272
1. La Bretagne nostalgique....272
a. Les paysages bretons....273
b. Les Bretons : une vision pittoresque....277
c. Les produits de la mer....279
2. La Normandie : l'ancrage....284
a. La représentation de l'Orne....286
b. Les bouquets champêtres....289
- Les compositions similaires....289
- L'anthropomorphisme dans les bouquets....291

c. Les illustrations échauffouriennes....292
d. Les créations pour des écrits....294
B. Le sens de la fête : faire vivre Paris en Normandie.....296

Chapitre 2 : Un réseau artistique secondaire 299
A. Les créations pour Maurice de Vlaminck : une amitié artistique....299
1. L'étude de deux formes de correspondances....300
a. Des courriers amicaux....301
- Le « maître »....301
- La correspondance de dix ans....302

b. Une autre forme de correspondance : la *Gazette d'Échauffour*....304
- La variété des techniques....305
- La reprise des codes de la presse....310
- Le lien image – texte....311
- La réalisation sur le milieu artistique....313

2. Les rapprochements picturaux....317
a. Cobalts et vermillons....318
b. Sujets et technique....318
3. Les partages artistiques variés....322
a. Les partages de Vlaminck vers Auffray....322
- Une bibliothèque partagée....322
- Des expositions de Maurice de Vlaminck....323
- Un regard de Vlaminck sur la peinture d'Auffray....324
- Un masque africain : un clin d'œil ?....325

b. Les partages d'Auffray vers Vlaminck....326
- *Le Mystère Picasso* d'Henri-Georges Clouzot....326
- Les ressentiments communs contre Picasso....333
- La critique de *La Tête tournée*....335

4. L'admiration et l'oubli....337
a. Le voyage en Allemagne et la connaissance de Robert Rey....337
b. L'absence de recul....340
c. La soudaine fin d'amitié....341
B. Le milieu artistique : la recherche d'appuis....342

Chapitre 3. Les expositions 348
A. Trois expositions importantes en 1944 et 1945....348
1. Des expositions pour soutenir les libertés....348
a. Le Salon d'Automne de 1944 : le Salon de la Libération....349
b. L'exposition *Art et Résistance* de 1946....351
2. Une première exposition monographique chez Lucy Krohg....354
a. Une galerie tenue par une femme....354
b. Des premières critiques pour des toiles consensuelles....356

c. Une première vente à l'État 357
B. Une préférence pour les salons 359
1. Les Salons d'Automne 361
2. Les Salons des Indépendants 361
C. une exposition très personnelle en 1962 363
1. Le catalogue 364
2. Le livre d'or 365
a. Au-delà des simples signatures 366
b. Une petite campagne de communication 367
c. Une revue de presse pour mémoire 368
3. Les petits tableaux de remerciements 370
4. Le reportage télévisé 371
D. Une réception de l'œuvre dans les journaux parisiens 372
E. Des expositions en province 375

Chapitre 4. Le travail dans les arts appliqués 378
A. Une source de connaissance sur le métier : les archives d'Auffray, ... 380
1. Une culture de la publicité 380
a. Le milieu de la publicité dans les années 1950. 380
b. La construction d'un plan d'action publicitaire 381
2. Des contrats et des demandes 383
3. Une technique de création publicitaire 385
B. Une diversité de réalisations 386
1. Les arts appliqués : l'illustration d'ouvrages et la publicité 387
a. Les employeurs avant et pendant la guerre 387
- Une entreprise féministe : la Société Nouvelle de Publicité . 387
- Une activité salariée pendant la guerre 388

b. Le retour à la publicité dans les années 1950 391
2. L'écriture de textes pour des ouvrages jeunesse 393
a. Un premier texte illustré 393
b. Des textes en lien avec des produits publicitaires 394
c. Une réalisation particulière pour le journal Pamcoq 395
3. Les affiches historiques 396
4. Le style Auffray dans le domaine des arts appliqués 398
a. Noir, blanc et couleur 398
b. Liens avec les maîtres de l'affiche et de la publicité 400
- Paul Colin 400
- Cassandre 400

5. L'illustration : une démarche de création 401
a. L'imaginaire du conte 402
b. Les inspirations médiévales 403
- *Roselys* : l'enluminure médiévale pour référence 404
- La figure de la fée 405

c. Les représentations historiques, régionales ou « touristiques » 408
d. L'appropriation d'un motif publicitaire 408
C. Une femme illustratrice : sensibilité féminine ou cantonnement à des thèmes féminins ? 410
1. Les femmes illustratrices de livres 410
2. La consommatrice cible : la femme au foyer 411
3. Le travail en atelier et la question du pseudonyme 413
D. Des Liens et des échanges entre les illustrations et la peinture 415
1. Des univers bien distincts 415
2. Une référence à la publicité 415
3. Un lien par le dessin 416

Chapitre 5. Le repli et l'oubli 418
A. Les dernières toiles et les dernières expositions 418
1. Un style différent pour les dernières œuvres 418
2. Des expositions alençonnaises 419

3. Une préservation de l'œuvre 421
B. La période blanche et la fin de vie 422
C. L'inventaire et les ventes aux enchères 424
1. L'inventaire après décès 424
2. Les ventes aux enchères 425
a. Les catalogues de vente 425
b. Les ventes annoncées dans la presse 426
D. L'oubli et la redécouverte 429

Conclusion de l'éphémère d'Auffray 431

Conclusion générale 432

Bibliographie 437

Index des noms propres 456

Table des illustrations 463

Annexes : 467

Annexes 1 à 11 : documents construits 468

Annexes 12 à 67 : documents récoltés 499

Table des matières 595

VOLUME 2 : Catalogue raisonné

VOLUME 3 : Archives de Marie-Thérèse Auffray