



**Dossier pédagogique
Arts, mythes et religions**

**Musée des beaux-arts
20, quai Emile Zola – 35000 Rennes**

musée des beaux-arts de Rennes

Décembre 2011

Compte tenu des différentes approches disciplinaires qui concourent aujourd'hui à l'enseignement de l'histoire des arts, nous avons conçu un document utilisable au musée dans le cadre de ces nouvelles situations pédagogiques. Celui-ci, à l'usage des enseignants et des élèves vise un accès aux œuvres et conserve une ouverture nécessaire. Connaissance et sensibilité seront donc stimulées dans le travail de lecture et d'analyse des œuvres, tout en respectant les exigences épistémologiques de chaque discipline.

Dans le cadre d'une visite au musée, il est toujours souhaitable que plusieurs disciplines dialoguent autour d'une même œuvre de manière à féconder le plus grand réseau de sens possible mais rien n'empêche une approche plus disciplinaire ; dans ce cas, ce sera à la discipline concernée d'utiliser de manière privilégiée ses propres outils et les prérequis nécessaires.

Ce dossier peut-être utilisé seul ou en complémentarité avec d'autres documents fournis par le service éducatif (notices approfondies, parcours transversaux, chronologiques, thématiques...).

Avec ses limites mais aussi ses ressources, le dossier permet à une classe d'élèves de travailler durant une heure environ au sein d'un parcours qui répond parfaitement à la thématique « Arts, mythes et religions ». Nous espérons que grâce à une appropriation par les uns et les autres, celui-ci sera facilitateur de la visite.

Extrait du B.O. N° 32 du 28 août 2008 (Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts)

Thématique « Arts, mythes et religions »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
Cette thématique permet d'aborder les rapports entre art et sacré, art et religion, art et spiritualité, art et mythe.	<p>* <i>L'œuvre d'art et le mythe</i> : ses différents modes d'expressions artistiques (orale, écrite, plastique, sonore etc.) ; ses traces (récit de savoir et vision du monde) dans l'œuvre d'art (thème ou motif, avatars, transformations).</p> <p>* <i>L'œuvre d'art et le sacré</i> : les sources religieuses de l'inspiration artistique (personnages, thèmes et motifs, formes conventionnelles, objets rituels). Récits de création et de fin du monde (Apocalypse, Jugement dernier), lieux symboliques (Enfer, Paradis, Eden, Styx), etc. Le sentiment religieux et sa transmission (le psaume ou l'icône).</p> <p>* <i>L'œuvre d'art et les grandes figures de l'inspiration artistique en Occident</i> (Orphée, Apollon, les Neuf Muses, la fureur, etc.)</p>	<p>Spirituel, Divin, Sacré.</p> <p>Fêtes, cérémonies, rites et cultes.</p> <p>Fait religieux (polythéismes, monothéismes)</p> <p>Emotion, dévotion ; inspiration, Muses, etc.</p>

Le point de vue de l'enseignant d'arts plastiques

Les peintures religieuses du musée : s'agit-il d'images associées à un culte, figées dans leur époque et chargées d'une iconographie devenue opaque avec le temps, ou bien d'œuvres d'art qui nous parlent encore?

Certes, il ne s'agit pas ici d'images ordinaires et avant d'être des œuvres d'art, elles furent objets de culte associées à une liturgie, souvent placées devant l'autel pour signifier la présence divine ou pour instruire les fidèles. **Il convient donc d'aborder l'œuvre religieuse dans sa dimension historique et patrimoniale mais il ne faut pas pour autant l'y cantonner** : en effet, son message porté par des choix plastiques concerne de manière universelle les hommes dans leur rapport au sacré, au doute, à la méditation, à la souffrance ou encore à l'espoir. Autrement dit, les œuvres religieuses exposées au musée peuvent être vécues par ceux qui les regardent comme des "événements artistiques" à part entière, c'est-à-dire comme des œuvres vivantes dont l'activité ne s'est pas arrêtée ni épuisée avec le temps, le changement de lieu et la disparition de leur public initial.

Nul ne peut en effet anticiper la rencontre avec l'œuvre et prévoir par exemple l'impact qu'aura soudain sur un visiteur, tel tableau du Trecento italien : est-ce la frontalité de cette *Maesta (Majesté)* impassible, enchâssée dans l'or d'un autel en bois qui le renvoie à sa propre finitude ou bien est-ce la présence et le mystère qui se dégagent de ces figures, pareilles à des sentinelles qui lui rappellent combien l'histoire des hommes s'est aussi écrite à la lumière de cette transcendance ?

Andrée Chapalain, conseiller-relais au MBAR

Le point de vue de l'enseignant d'histoire

Selon Mircéa Éliade, aux origines, l'art (danse, peinture, sculpture) est d'abord expression du sacré.

La thématique "Arts, mythes et religions" nous conduit à envisager les productions artistiques en lien avec le sacré, le spirituel, la mythologie ; il s'agit d'étudier **avec notre lecture contemporaine le fait religieux** à travers ses expressions (au musée essentiellement picturales), de leur production à leur appropriation, comme des témoignages de la spiritualité d'une société, d'une époque.

L'interdiction de l'image (respectée par le judaïsme, reprise par l'Islam – sans s'imposer partout) n'est pas adoptée par le christianisme pour lequel l'image a un pouvoir comparable à l'écrit à Byzance, alors qu'en Occident, elle permet de rapprocher les textes fondateurs des nombreux illettrés.

Ces représentations, correspondant à la transcription figurée des textes fondateurs par une époque, une société (ou une partie de la société), appartiennent à l'art sacré qui permet la communication avec l'invisible pour exister, être protégé ou être pardonné... c'est-à-dire **approcher le divin** (Denys l'Aréopagite) en s'appuyant sur le médium. La "matérialisation de l'au-delà dans l'ici-bas" (Marcel Gauchet) parle donc de l'imaginaire cependant codifié par l'Église qui donne à voir aux fidèles.

Avec la Contre-Réforme catholique, alors que la peinture est reconnue comme soutien visuel de la pensée, l'Église, percevant tous les enjeux de l'image, s'efforce de la contrôler afin de mieux l'utiliser : le choix des thèmes ou des épisodes bibliques, l'insistance sur l'émotion, la représentation de personnages édifiants ne sont pas neutres. Les sensibilités religieuses de l'époque moderne (jésuite, janséniste) s'expriment également.

La présence d'œuvres de nature religieuse au musée signifie bien leur dimension patrimoniale (un patrimoine dont il ne reste que 4 à 6% de la production des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles selon Jacques Thuillier) qui semble pourtant s'éloigner du public notamment scolaire. "L'illettrisme" religieux, souvent rappelé* et souvent constaté par l'enseignant, rend inintelligibles des pans entiers du patrimoine (musical, architectural...) et ne permet plus une compréhension immédiate de ces œuvres. C'est pourquoi leur interprétation correcte par un public scolaire passe par une étude guidée : l'élève, décrivant la scène représentée, en perçoit le sens pour ensuite (et ensuite seulement) l'envisager dans sa dimension religieuse.

Un "canevas de lecture" (Béatrice Sarrazin) ou de "décryptage" (Gervereau) pour mener l'enquête :

- une phase descriptive (qui peut prendre appui sur les textes mais aussi sur le rôle du commanditaire, ses exigences... ou plus simplement l'identification du "héros" dans la scène représentée) ;
- la contextualisation : un cadre historique (Contre-Réforme...) ou culturel (jansénisme...) ;
- la fonction liturgique (de rappel ou de mémoire, consolatrice ou édifiante, sachant qu'une contemplation naïve peut la transformer en objet de dévotion). L'étude peut se poursuivre par la réception de l'œuvre, étape qui peut se faire en aval de la visite
- enfin la mise en perspective, les liens avec d'autres formes d'expression artistique (architecture, musique, littérature...), ou le contexte culturel (avancées scientifiques...) doit compléter son intelligibilité.

Alors "Le Martyre de saint Laurent" prend sens, comme "La Flagellation du Christ" ou "Persée délivrant Andromède"... et saint Sébastien ne sera plus "victime des Apaches ou des Sioux" (!)

*Rapports du recteur Philippe Joutard en 1989 et de Régis Debray en 2002 par exemple.

Yannick Louis, conseiller-relais au MBAR

1 Vierge à l'Enfant avec saint Paul, saint Laurent, saint Pierre et saint André

Maître de la Miséricorde

(actif à Florence au XIV^{ème} siècle)

1370-1375

Tempera sur bois

87 x 50 cm

Legs Lucas, 1894

Tableau destiné à la dévotion privée qui met en évidence le rôle déterminant de la Vierge dans l'Église. Au cours du Moyen Âge, le culte marial se développe, notamment à partir du XII^{ème} siècle ; les représentations de la mère du Christ, personnage majeur parmi les intercesseurs, reprennent des codes qui permettent sa réception par les fidèles.



1. À la fois tableau (portant une représentation) et objet de forme que vous préciserez ; son aspect traduit sa destination première : d'où provient cette œuvre ? À qui est-elle destinée ? Quel est le support utilisé (sur lequel une fente est visible) ?
2. Quatre saints personnages entourent la Vierge et Jésus : Pierre, Paul, André et Laurent reconnaissables à leur attitude ou aux accessoires qu'ils portent (les clés du paradis, la croix en X, l'attitude voûtée, la palme du martyr qui fut brûlé vif). Nommez-les.
3. Une composition ordonnée. Observez la Vierge : sa place, sa taille, son aspect, son expression. Pourquoi le peintre la représente-il différemment des autres personnages ?
4. Le fond or évoque-t-il quelque chose de particulier pour vous ?
5. Cette scène a-t-elle réellement eu lieu ? Que met-elle en valeur ?

2 Persée délivrant Andromède

Paolo Caliari (dit Véronèse)

(Vérone, 1528 - Venise, 1588)

Huile sur toile

260 x 211 cm

Envoi de l'État, 1801

Pour représenter l'épisode mythologique emprunté aux "Métamorphoses" d'Ovide (IV 669-751), dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, Véronèse place au premier plan les trois acteurs principaux et choisit le moment décisif : l'acte héroïque de Persée victorieux qui vient délivrer Andromède et la soustraire aux dents du monstre.



1. Identifiez les trois acteurs principaux et décrivez (succinctement) :
 - Andromède :
 - le monstre :
 - Persée :
2. Quelle peut être la ville sur l'eau évoquée dans le tableau (avec une architecture différente cependant) ?
3. Que signifient les termes "victime expiatoire" et "héros" (ici et dans la mythologie antique) ? Pourquoi l'acte de Persée est-il héroïque ?
4. Véronèse représente un moment précis de l'action ; pourquoi a-t-il choisi celui-là à votre avis ? Jeux de regards, contorsions des corps, expression des protagonistes donnent la mesure du drame (précisez).
5. Le corps à la Renaissance est un objet d'étude important. À quoi répondait, selon vous, l'image de la femme idéale à cette époque ?
Contraposto (pose déhanchée, poids du corps sur une seule jambe) et raccourci (vue perspective d'un corps paraissant déformé) sont des savoir-faire recherchés par les artistes : donnez-en deux exemples.
6. Ce tableau faisait sans doute partie d'un ensemble décoratif dans un palais vénitien. Le grand décor peint se compose d'œuvres sur toile et d'ornements ; en voici quelques-uns : au plafond, peintures contenues dans des caissons de bois dorés/ aux murs, moulures dorées en bois et en stuc/ panneautage de marbre/ lambris/ bas-reliefs en bronze/ tapisseries/ entre les deux des corniches saillantes moulurées...
Pensez-vous que, dans ce contexte, la peinture et l'ornement rivalisent ou se complètent ? Quel est l'objectif de cet assemblage ?
7. La Renaissance met en avant l'individu et ses prouesses : s'agit-il des mêmes personnages qu'au Moyen Âge ?

3 Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste

Gian Francesco Barbieri, dit Guerchin

(Cento, 1591 - Bologne, 1666)

1637

Huile sur toile

139 x 175 cm

Dépôt du Musée du Louvre, 1955

Il s'agit d'un épisode de la Bible (Nouveau Testament) : Hérode vit avec Hérodiad, la femme de son frère Philippe, ce que critique Jean-Baptiste qui est alors emprisonné. À l'occasion de l'anniversaire d'Hérode, Salomé, la fille d'Hérodiad, danse pour lui et, pour la remercier, Hérode lui promet (avec serment) de lui donner ce qu'elle demandera. Sur les instigations de sa mère, Salomé demande la tête de Jean-Baptiste sur un plat, ce que, à contre-cœur, Hérode lui accorde. Guerchin peint ce tableau pour enseigner comment la femme séductrice peut engendrer le mal.



1. Quel moment de l'histoire le peintre a-t-il choisi de montrer ?
2. Que se passe-t-il dans cette scène ?
3. Que pensez-vous de l'expression de Salomé recevant la tête ?
4. Où se passe cette scène ? (Donnez des indices). À quoi reconnaissez-vous le bourreau ? Qu'éprouve-t-il à votre avis ?
5. Quelle expression se dégage du visage de Jean-Baptiste ?
6. Nommez les couleurs du vêtement de Salomé. Cette douce harmonie vous semble-t-elle en accord avec le personnage ?

4 La Femme adultère

Ulrich Loth

(?, vers 1600 - ?, vers 1662)

XVII^{ème} siècle

Huile sur toile

143,3 x 202,3 cm

Collection de la Couronne de Bavière

Scène extraite de la Bible, épisode connu pour les répliques célèbres [notamment "*Que celui d'entre vous qui n'a jamais péché lui jette la première pierre.*" (Évangile de Jean 8 1-11)], le peintre parvient à faire de la femme le personnage central de la scène, alors que les Écritures racontent comment les prêtres veulent mettre le Christ en difficulté.

Cette assemblée de personnages semble avoir déjà jugé la femme alors que Jésus lui pardonne... en y posant des conditions.



1. Le personnage central : identifiez la personne ; décrivez-la en prenant soin de souligner son appartenance aux humbles.
2. La "foule" à son égard : repérez comment les visages et les gestes expriment la condamnation de la femme adultère.
3. Le personnage de Jésus : en quoi son visage se distingue-t-il des autres ? Quel sentiment exprime-t-il ?
4. Comment le peintre a-t-il signifié la proximité de Jésus et de la femme adultère ?
5. Que pouvait ressentir le spectateur du tableau vis-à-vis de la femme adultère ?
6. Le message contenu dans le tableau serait-il, selon vous :
 - les pécheurs doivent être condamnés sans pitiéou
 - les pécheurs peuvent obtenir le pardon s'ils font pénitence

5 Le Nouveau-né

Georges de La Tour

(Vic-sur-Seille, 1593 - Lunéville (?), 1652)

Huile sur toile

76 x 91 cm

Saisie révolutionnaire, 1794

Comme soustraites à leur environnement et à leur époque, les deux femmes concentrent toute leur attention (et celle du spectateur) sur le nouveau-né. Ce tableau silencieux du peintre lorrain (alors que cette région souffre des violences, famines et pestes durant la Guerre de Trente Ans, 1618-1648), par la disposition des personnages, l'atmosphère créée par la lumière (notamment), dépasse la simple représentation des trois personnages : la dimension spirituelle ne peut échapper au spectateur.



1. La scène représentée met en présence trois personnages, dont deux cadrés à mi-corps : qu'est-ce qui a retenu l'attention du peintre à votre avis ?
2. Dans ce tableau, y a-t-il une action précise ? Justifiez votre réponse.
3. Commentez l'aspect (vêtements), la position, l'expression, le regard des personnages ainsi que l'environnement.
4. Repérez la (ou les) source(s) de lumière, sa qualité et sa diffusion. Commentez le terme "clair-obscur" et dites pourquoi il convient à cette œuvre.
5. Dégagez quelques formes géométriques simples qui scandent ou rythment la composition. (ex. : triangles, cercles...)
6. L'économie de couleurs a pour effet de rendre plus intense celles qui dominent ; précisez-les. Pourquoi le choix du rouge pour le vêtement de la mère selon vous ?
7. Si l'on considère que les personnages sont représentés à l'échelle 1, on peut penser que le spectateur est invité à partager ce moment d'intimité ; où et comment doit-il se tenir, à votre avis ?

6 Madeleine pénitente

Philippe de Champaigne

(Bruxelles, 1602 - Paris, 1674)

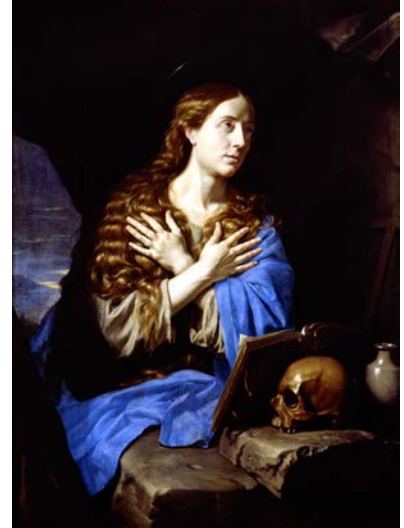
1657

Huile sur toile

128 cm x 96 cm

Envoi de l'État, 1801

Madeleine est représentée dans sa grotte, (après avoir côtoyé le Christ pendant trois ans, elle aurait vécu en ermite en Provence - grotte de Sainte Baume - pendant trente ans). Philippe de Champaigne représente la sainte en respectant les codes : la chevelure, les mains, l'isolement, les larmes, l'auréole (à peine perceptible)... Mais il parvient surtout à peindre la ferveur religieuse, et Madeleine peut alors incarner la croyante exemplaire.



1. Qu'est ce qui est visible dans cette œuvre ? Qu'est ce qui est invisible, suggéré, hors-champ ?
2. Décrivez le personnage : où se trouve-t-il ? Sa posture, les mains, direction du regard...
3. Remarquez comment l'environnement exprime le renoncement au monde.
4. Décrivez avec précision le visage ; que vous semble ressentir Madeleine ?
5. Le XVII^{ème} siècle correspond à une reconquête des âmes par l'Église (organisée depuis le Concile de Trente) mais aussi à l'expression de la foi vécue par les fidèles : pourquoi l'Église choisit-elle ce personnage précisément ? Quel exemple, à votre avis, pouvait-elle donner aux fidèles de l'époque ?

7 Crucifixion

Jacob Jordaens

(Anvers, 1593 - Anvers, 1678)

1620

Huile sur bois

237 x171 cm

Envoi de l'État, 1801

Scène religieuse, la crucifixion fait partie des épisodes de la vie du Christ régulièrement représentés par les peintres.

Ici, Jacob Jordaens choisit la proximité par la composition, l'attitude des personnages... Le spectateur est "invité" à se rapprocher de ce groupe... dont il est presque (ou déjà) une des composantes puisque saint Jean l'interpelle du regard.



1. Quatre personnages s'imposent d'emblée dans cette scène qui est conforme aux prescriptions du Concile de Trente quant à la représentation de la Crucifixion (le Christ mort, Marie, Jean le plus jeune des apôtres et Marie Madeleine) ; nommez-les. Précisez leur aspect, leur expression, leur regard.
2. Quel effet produit sur le spectateur le regard de certains d'entre eux ?
3. Pourquoi, à votre avis, le peintre semble ignorer tout arrière-plan tandis qu'il place les personnages devant, au premier plan ?
4. Ce tableau met-il l'accent davantage sur l'espoir (de la résurrection) ou sur le désespoir (de la mort) ? Justifiez.

8 La Marche à la mort - Les Âges de la femme

Anonyme français

d'après Hans Baldung Grien

XVI^{ème} siècle

Huile sur toile

90 x 75 cm

Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Quelques personnages incarnent les différents âges de la vie qui se termine par la mort. Peint au XVI^{ème} siècle d'après une œuvre de Hans Baldung, (peintre, dessinateur, graveur allemand, élève de Dürer, humaniste qui se tourne vers la Réforme), le tableau présente de manière brutale l'inéluctable déchéance physique qui précède la mort... mais l'espoir de la résurrection n'est pas absent.

René d'Anjou (1409-1480) est peut-être le commanditaire de cette œuvre qui porte en haut du tableau une inscription. Les thèmes macabres ne sont pas rares aux XV^{ème}-XVI^{ème} siècles et René d'Anjou les appréciait particulièrement. Ce tableau est une copie d'un fragment manquant aux "Sept âges de la femme" du musée de Leipzig.



1. Relevez tout ce qui correspond à la mort des humains. Comment interpréter le paysage ? Comment interpréter la nudité des personnages ? Pourquoi parler d'une "marche à la mort" ?
2. Une partie du tableau étant manquante, situez les différents âges de la femme ; comment le peintre met-il en évidence le vieillissement ? Que signifie la présence du crucifix ?
3. Que penser de la représentation de la mort (seule vue de face) ?
4. La mort conduit la personne âgée à la tombe ; que remarque-t-on au fond de cette tombe ? Comment l'interpréter ?
5. La palette du peintre : que pensez-vous du choix des couleurs ?

9 La Rencontre d'Abraham et de Melchisédech

Laurent de La Hyre

(Paris, 1606 - Paris, 1656)

vers 1630

Huile sur cuivre

63 x 62 cm

Achat, 1973

Répondant à l'appel de Dieu, Abraham a quitté son pays en Mésopotamie pour aller vers une terre promise, le pays de Canaan ; il rencontre Melchisédech, le roi de Salem (c'est à dire la future Jerusalem).

Melchisédech apparaît ici vêtu tel un grand prêtre alors qu'Abraham porte le costume du chef de guerre ; pour les Chrétiens, Melchisédech est devenu la figure de Jésus-Christ (et cette rencontre, la préfiguration de la Cène), ce qui explique la fréquence de ce récit certes très mineur, mais dans lequel on retrouve l'idée médiévale de la prééminence de ceux qui prient sur ceux qui combattent.



1. Le support de cuivre (extrêmement rare en peinture) présente une surface différente du grain de toile ; comment le perçoit-on ?
2. En quoi la forme trilobée du cadre détermine-t-elle les postures des figures représentées ?
3. Le peintre veut signifier la présence divine sans la figurer : comment l'a-t-il représentée ?
4. Comment est signifiée la supériorité de Melchisédech sur Abraham ?

10 Descente de croix

Charles Le Brun

(Paris, 1619 - Paris, 1690)

1688

Huile sur toile

545 x 329 cm

Envoi de l'État, 1811

Fondateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture et Premier peintre du Roi, Charles Le Brun réalise ce tableau, commandé par Villeroy pour la chapelle de sa famille au couvent des Carmélites de Lyon, entre 1679 et 1684 ; Louvois l'acquiert afin de le placer à la chapelle du château de Versailles.

Inspiré par Rubens, mais marqué par un sentiment plus contenu du pathétique, le tableau connaît un immense succès à la cour de Louis XIV ; sans doute parce que Le Brun donne à la scène grandeur et universalité.



1. Comparez la structure générale de ce tableau avec celui de Jordaens : complexité/mouvement/verticalité...
2. Nommez différentes parties, différentes actions, différents groupes dans ce tableau ?
3. De quelle façon est distribuée la lumière dans la composition ?
4. Quelle est l'importance de l'élément textile ici ? (Repérez ses différents usages et ses différentes couleurs).
5. Remarquez la place particulière de la Vierge dans le tableau. Montrez que le personnage reste digne dans la douleur.
6. L'enseignement dispensé par l'Académie des Beaux-Arts préconise l'application des têtes et mains d'expression dans la peinture. Repérez dans ce tableau deux personnages exprimant dans le registre de la douleur deux expressions différentes (par l'attitude, le visage, les mains...).