



Lippo Di Benivieni, *Saint Jean*

Dossier pédagogique

LES TEXTES FONDATEURS
Ancien Testament
Nouveau Testament

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



Dossier réalisé
en 2006

SOMMAIRE

DE LA PAROLE A L'IMAGE, par Bernadette Blond > 4

- Les œuvres religieuses dans l'histoire
- La religion par l'image > 6
 - . " Au commencement était le verbe... "
 - . Images de la divinité
 - . L'image transmet le dogme
- Le Nouveau Testament, source sans cesse renouvelée > 8
 - . La vie du Christ selon les Evangiles
 - . La Vierge, toujours présente...
 - . Les saints, des origines à la Contre-Réforme...
- Propositions / Réflexions générales > 11

DE L'IMAGE A L'ŒUVRE, par Andrée Chapalain > 13

- La dimension artistique des peintures religieuses
- Pourquoi " ça " et pas autre chose ?
- La peinture nous en dit long > 14
- Questionnaire : l'observation plastique et le langage de l'œuvre > 15

NOTICES DES PEINTURES (19 œuvres) > 18

- . Lippo di Benivieni, *Saint Jean*
- . Maître de la Miséricorde, *Vierge à l'Enfant avec quatre saints*
- . Marteen van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*
- . Quentin Varin, *Les Noces de Cana*
- . Georges Lallemant, *La Sainte Famille*
- . Alexandre Keirinckx, *La Création de l'homme*
- . Pietro Novelli, *Sainte Catherine*
- . Gerrit Van Honthorst, *Le Reniement de saint Pierre*
- . Georges de La Tour, *Le Nouveau-né*
- . Jacob Jordaens, *Le Christ en croix*
- . Matthias Stomer, *Saint Jean l'évangéliste*
- . Eustache Le Sueur, *Agar et Ismaël secourus par l'ange*
- . Philippe De Champaigne, *La Madeleine pénitente*
- . Girolamo Scaglia, *Madeleine repentante*
- . Luca Giordano, *Le Martyre de saint Laurent*
- . Charles Le Brun, *Descente de croix*
- . Noël Coypel, *La Résurrection du Christ*
- . Jean-Jacques Lagrenée, *La chute des idoles et le repos pendant la fuite en Egypte*
- . Léon Cogniet, *Scène du massacre des Innocents*

DE LA PAROLE A L'IMAGE

Les œuvres religieuses dans l'histoire

Les collections du musée des beaux-arts de Rennes sont très riches en œuvres d'inspiration religieuse. Elles sont à la fois des **références pour comprendre les textes fondateurs** contenus dans la **Bible** et des **repères** pour mieux connaître l'**histoire de la peinture**.

Les Primitifs italiens sont à ce titre, doublement intéressants :



> Le *Saint Jean* de **Lippo di Benivieni** et la *Vierge à l'Enfant avec quatre saints* du **Maître de la miséricorde** sont des tableaux qui suivent les traditions picturales de **l'Orient byzantin**, la **parenté avec les icônes** est manifeste autant sur la forme que sur le fond : **Saint Jean l'Évangéliste** y est peint sous **les traits d'un homme mûr avec une longue barbe grise**, alors qu'en **Occident** il a **l'apparence d'un jeune homme**. Comme en Orient, la **forme triangulaire** du tableau évoque la **divinité** et le **fond or est le symbole de l'espace divin**.

> Le second est une réalisation plus complexe où les allusions sont multiples : **la Vierge est « en majesté »**, elle **représente l'Église**, ses couleurs (**bleu et rouge**) nous rappellent sa qualité **d'élue de Dieu**, mais aussi **son appartenance au genre humain**. L'Enfant Jésus tient en main un **chardonneret**, signe de son futur **sacrifice** (l'oiseau aime les graines du chardon porteur d'épines). Les **saints** sont identifiables par les **attributs** qu'ils ont en mains : **palme du martyr, épée du citoyen romain, clefs du Royaume des cieux, croix en X du supplicié**. La conformité aux codes est irréprochable, mais des éléments d'individualisation sont visibles (visages des saints, répartition des signes distinctifs, etc.).

Saint Luc peignant la Vierge n'est plus un **tableau de dévotion**, par cette œuvre maniériste, **Marteen Van Heemskerck** évoque davantage la **culture humaniste** d'un peintre du XVI^{ème} siècle que le respect scrupuleux du dogme. L'artiste met bien au premier plan tout ce qui se rapporte à **l'évangéliste (le taureau, le livre saint)**, mais il accorde la même importance à **la palette et aux flacons** qui évoquent **le patronage du saint sur les peintres et les médecins**. Les personnages de la **Vierge et de l'Enfant** montrent les sources d'inspiration d'Heemskerck, mais ils n'incitent pas au recueillement.



A partir de la Renaissance, la proximité avec l'humanité est perçue comme un atout par **l'Église de la Contre-Réforme** qui prend en compte les reproches formulés par les Protestants. Le *Christ en croix* de **Jacob Jordaens** s'élève sur l'horizon pour nous rappeler que le **sacrifice** n'est que le **prélude à la résurrection**. Les personnages qui l'entourent sont les acteurs d'une mise en scène où la **Vierge** qui est désormais la « **Stabat Mater** » d'une Église triomphante n'est plus la mère éplorée mais celle qui **est associée au destin de son fils**.

Après le **Concile de Trente** (1545-1563), le **culte des saints** est détaché de tout soupçon d'idolâtrie ou de voisinage dangereux avec la superstition et les commandes religieuses sont exécutées sans la moindre ambiguïté quant au **message** qu'elles doivent contenir.



> *Saint Jean l'évangéliste* de **Matthias Stomer** rassemble tous les « signes » distinctifs du jeune compagnon le plus proche du Christ pendant ses derniers instants : ses gestes et la coupe peuvent être une allusion à **la Cène**, un **aigle** est à ses côtés, et les **deux livres** rappellent ses principaux écrits.



> Dans cet ordre d'idées, la *Magdeleine pénitente* (1657) de **Philippe de Champaigne** est quelquefois présentée comme une « **icône de dévotion** » parce qu'elle nous renvoie au rôle premier des œuvres des débuts de la Chrétienté : le peintre a voulu rendre la **Grâce divine** perceptible sur le visage de la sainte en montrant **sa joie d'être pardonnée**. Tous les objets qui l'entourent évoquent de **façon limpide** sa vie antérieure et **la mission** que le Christ lui a confiée, l'artiste comme souvent, suit les textes de très près.



> *Le Martyre de saint Laurent* de **Luca Giordano** est lui aussi un tableau destiné à montrer aux fidèles un exemple de ce qu'est le véritable attachement à la foi.

Les allusions peuvent être beaucoup plus subtiles dans ce XVII^{ème} siècle porté au **mysticisme** : *Le Nouveau-né* de **Georges de La Tour** a été perçu très souvent comme une **Nativité**, **rien ne l'atteste** avec certitude, mais **rien ne le contredit** formellement. L'œuvre est d'abord une représentation exceptionnelle d'un **nourrisson dans son sommeil**, veillé par deux femmes. **La lumière et la composition du tableau** en font toute sa richesse, et elles incitent à **la méditation**, autant, sinon davantage que le sujet lui-même.



La peinture religieuse n'est pas « emportée » par la tourmente révolutionnaire, **le romantisme** y retrouve des propos qui lui conviennent. *La Scène du massacre des Innocents* de **Léon Cogniet** est inspirée du **Nouveau Testament**, elle relate un **épisode de la petite enfance du Christ** (pour éviter d'être détrôné, le roi Hérode fait tuer les enfants de moins de deux ans), mais elle appartient à ce registre de moments propices à une **théâtralisation** où le **sentiment de terreur** est partagé. **Le texte sacré** (Mt 2, 16-18, 13-15) **n'est plus qu'un prétexte**.

La religion par l'image

. " Au commencement était le Verbe... "

« **Au commencement était le Verbe...** » dit la Genèse et le Livre de l'Exode **interdit** de représenter la face de Dieu.

C'est ainsi que la **Révélation** a enraciné la tradition juive dans la **parole toute-puissante** et l'absence d'images. Les Chrétiens ne s'écartent pas de ces préceptes, dans un premier temps. **Le rejet du visible** au II^{ème} siècle est exprimé par les **Pères de l'Eglise** et les premiers théologiens comme **Tertullien** dans un registre proche de la haine. **Ils craignent d'être accusés d'idolâtrie** et ils veulent préserver la trace de l'invisible dans le mystère divin.

C'est la question de l'**Incarnation**, de la **double nature du Christ** (Dieu et homme) qui les met sur la voie d'une nouvelle réflexion, la **Beauté** étant d'essence divine, elle **exprime obligatoirement le divin**, l'art humain peut donc assurer une double vocation : **émouvoir et enseigner**, puisqu'il combine le **besoin de signes de reconnaissance** et la **transmission des vérités de la foi** pour ceux qui ne peuvent pas lire ou entendre directement le message divin. **L'Ancien Testament** et à plus forte raison le **Nouveau Testament** deviennent alors une source quasi inépuisable de thèmes que les artistes peuvent développer, en puisant dans les versions officielles que sont la **Bible des Septante** et la **Vulgate**, ou encore dans les **textes apocryphes** parce qu'il recèlent une part de **merveilleux** plus évidente.

. Images de la divinité

Toutefois, la **confusion entre l'image** que conçoivent les théologiens et les **idoles des religions polythéistes** ne doit pas s'instaurer, le **miracle de la Parole qui devient Corps doit disparaître**. L'épisode de **la face du Christ** qui **s'imprègne** sur le voile de Véronique (**vera icona**) pendant la montée au Calvaire devient le support légendaire du passage à l'image. De ce moment fondateur découle aussi l'idée d'**icônes** (images) qui seraient **acheiropoïètes** (« non faites de main d'homme »), afin de maintenir dans l'esprit du fidèle l'idée d'une relation d'humilité entre le créé et son Créateur et non une relation d'égalité, **l'homme n'est qu'une image** (une icône) de son Dieu.

. L'image transmet le dogme

A partir du VI^{ème} siècle, la pratique n'est plus contestée, le pape Grégoire le Grand ayant décrété que : « **L'image est l'écriture des illettrés** », donc un moyen de connaissance et l'histoire du Christianisme montre que la concordance entre **les deux aspirations** (reconnaître et transmettre) a connu **peu de ruptures**, en dépit des souvenirs violents et douloureux qu'elles ont laissés.

On pense en priorité à celle du VIII^{ème} siècle qui a bouleversé l'Orient byzantin : la « **Grande Querelle iconoclaste** » qui a fait rage pendant de nombreuses années quand les icônes sont devenues **objets d'adoration**. Elle a eu pour effet durable de redéfinir le statut véritable de l'image qui ne doit être rien d'autre qu'**un support de dévotion**.

Pendant tout le Moyen-Age, le décor des églises et des cathédrales fixe en Occident les **corpus iconographiques**. Ils s'enrichissent de **représentations animales ou d'objets** qui permettent aux fidèles de décrypter les scènes ou d'identifier rapidement les personnages de

l'Ancien ou du Nouveau Testament. Leur profusion et la magnificence déployés dans ce domaine par les artistes à qui les prélats passent commande font resurgir les **risques de superstition ou d'impiété**, le goût du Beau l'emportant sur la dévotion.

La **Réforme** est la deuxième période de **remise en cause**, c'est l'Occident qui connaît cette fois une période de **destruction massive** des **images religieuses** ; les représentations de la **Vierge et des Saints** étant perçues comme des moyens de détourner les fidèles d'une piété véritable. Le **Concile de Trente**, en réitérant les principes intangibles du dogme catholique, **clarifie** (codifie ?) pour longtemps les rapports entre la théologie et les arts. Désormais, on privilégie les récits de l'Ancien Testament qui préfigurent la venue et le sacrifice du Christ, sa **vie et son message** (les Paraboles), le **rôle éminent de la Vierge** que les Protestants contestent et le **culte des Saints** qui ont favorisé la propagation de la foi ou qui ont mené une vie exemplaire pour l'ensemble des fidèles. C'est le retour à l'enseignement et à l'émotion dispensés par les œuvres d'art.



Les collections du musée des beaux-arts de Rennes concernent peu l'Ancien Testament, si ce n'est le livre de la Genèse, 1-26-31 et 2-5-24 pour *La Création de l'homme* et 16-7-15 et 21-8-21 pour *Agar et Ismaël*.



Alexandre Keirinckx, *La Création de l'homme*

Eustache Le Sueur, *Agar et Ismaël secourus par l'ange*

Le Nouveau Testament, source sans cesse renouvelée

Les **quatre Evangiles** (Matthieu, Marc, Luc et Jean) constituent le socle de référence, mais ce sont les **Actes des Apôtres** qui fournissent les informations sur les premiers temps des prédications. Les **Epîtres** les complètent et l'**Apocalypse** de Jean décrit une vision saisissante de fin du monde.

. La vie du Christ selon les Evangiles

La Sainte Enfance est un sujet très répandu, mais tout n'y suscite pas le même intérêt : la **Nativité** est un moment peu développé par **Luc** et **Matthieu**. Dès le IV^{ème} siècle, les artistes l'énoncent avec une multitude d'indices (le lieu, les personnages...) ou ils la suggèrent avec subtilité (*Le Nouveau-né* de Georges de La Tour). La venue des **Rois Mages** ou le **massacre des Innocents**, dont les récits sont très imprégnés de spectaculaire et d'intensité dramatique permettent une multitude d'interprétations jusqu'au XIX^{ème} siècle, fondées davantage sur la tradition que sur les indications assez ténues données par Matthieu (Mt 2, 16-18, 13-15) (*Scène du massacre des Innocents* de Léon Cogniet).



Jean-Jacques Lagrenée
La chute des idoles et le repos pendant la fuite en Egypte



L'image de la **Sainte Famille** est déclinée en abondance, elle donne aux artistes des occasions d'exprimer leur sens **du pittoresque** ou leur perception de **l'amour maternel**.

Georges Lallemand, *La Sainte Famille*

Parfois, c'est l'évocation plus large du **Christ et des saints** que les œuvres associent à la petite enfance : la *Vierge à l'Enfant avec quatre saints* du Maître de la Miséricorde annonce le sacrifice du Christ, prélude à la vie éternelle et rappelle le rôle d'**intercesseurs** des personnages qui l'entourent.

Les représentations les plus nombreuses concernent **la vie publique** de Jésus. Le **message divin s'y dévoile** : les **paraboles** et les **miracles**, les Noces de Cana (Jean, 2, 1-11) offrent aux peintres des occasions de manifester leur capacité à **transposer le merveilleux** ou à mettre en avant leurs **savoir-faire**.



Quentin Varin, *Les Noces de Cana*



Les épisodes de la **Passion** et de la **Crucifixion** sont signalés par les quatre textes d'origine, ils mobilisent toutes les ressources de talents confirmés : *Le Reniement de saint Pierre* de Van Honthorst provoque une intense émotion et le *Christ au jardin des oliviers* de Philippe de Champaigne, par la « lecture littérale » (Mt 26, 36-46, Mc 14, 32-42, Lc 22, 40-46) qu'il propose conduit le spectateur à vivre de près les derniers moments du Christ. Jésus sur la Croix et plus encore, comme dans l'œuvre de Charles Le Brun, la **Descente de Croix** « donnent à voir » l'étendue du sacrifice et imposent avec force l'idée du rachat des péchés des hommes annoncée à plusieurs reprises par les Evangiles. Pour la



Résurrection, la découverte du tombeau vide, relatée à quatre reprises, Noël Coypel imagine une apparition miraculeuse (*La Résurrection du Christ*).

. *La Vierge, toujours présente...*

Si la représentation de Dieu a posé problème dans les temps anciens, celle de **la Vierge** a toujours paru aller de soi, son **humanité** décrite par Matthieu et Luc rend l'opération plus aisée à concevoir et à matérialiser, elle n'est pas l'indicible du mystère divin. Elle est, selon la tradition, la **première « image » (icône) peinte par saint Luc**. La portée de l'événement est considérable, il établit **une hiérarchie parmi les proches du Christ** et la caution de l'Évangéliste légitime toutes les œuvres à venir. Les peintres de tous les temps s'en réclament : Van Heemskerck (*Saint Luc peignant la Vierge*) intègre tous les éléments iconographiques classiques et introduit dans le décor des allusions aux découvertes scientifiques de son époque. Quand la Vierge est le personnage principal, la scène est toujours liée à la vie du Christ : l'**Annonciation** est au cœur d'œuvres magnifiques depuis les origines jusqu'aux tableaux du Quattrocento et après. Les plus grands comme Léonard de Vinci l'ont sublimée. Marie tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux apparaît fréquemment, les particuliers demandent leur portrait à ses côtés (*La Vierge au chancelier Rolin* de Van Eyck en est un exemple). Ils souhaitent être au plus près de **la Vierge de Miséricorde dont ils espèrent l'intercession**.



La Renaissance la voit souvent en Piéta tenant le corps du Christ descendu de la Croix et c'est la figure de **Mater Dolorosa** qui semble dominer. Le Concile de Trente et la Contre-Réforme imposent une autre vision : à la Vierge explorée succède la **Stabat Mater** (*Le Christ en croix*, Jacob Jordaens) **consciente du destin de son fils** et associée à son triomphe quand elle s'élève dans le ciel lors de l'Assomption.

. *Les saints, des origines à la Contre-Réforme...*

Ils sont nombreux dans les collections d'art religieux. Leurs « portraits » sont des stéréotypes et ce sont leurs **attributs** qui permettent de les identifier. Les textes donnent des précisions que les peintres concrétisent : c'est ainsi que *Saint Jean-Baptiste dans le désert* est vêtu par Philippe de Champaigne d'une peau de chameau et que **saint Laurent**, quand il n'est pas distingué par la **palme des martyrs**, est allongé sur le gril de son supplice.

Les Apôtres qui ont transmis le message divin et les Évangélistes qui l'ont écrit...

Après la rencontre avec **Jean-Baptiste** proche du Christ et en quelque sorte son initiateur à cause du **Baptême** qu'il lui prodigue, Pierre et les autres disciples l'accompagnent dans tous ses déplacements en Terre Sainte. On les présente réunis en collège autour du Christ. Les Évangélistes (Matthieu, Marc, Luc, Jean) exposent la **mission qu'Il attribue à Pierre**, clairement désigné comme le futur chef de l'Église, les **clefs du Royaume** lui sont promises. À partir de là, elles deviennent l'un de ses attributs caractéristiques. Les textes le présentent aussi comme celui qui renie le Christ. Le moment où tout bascule est mis en évidence par Van Honthorst (*Le Reniement de saint Pierre*).

Les Évangélistes sont reconnaissables par **les livres et les stylets** qu'ils ont en main, mais surtout par les " figures " qui les accompagnent. Elles sont déterminées par les points sur lesquels insiste chacun d'eux : la **figure humaine** pour **Matthieu** qui évoque beaucoup l'**Incarnation**, le **bœuf** ou le **taureau** pour **Luc** qui développe l'idée de sacrifice de

Rédemption, le **lion de Marc** pour la **Résurrection** et l'**aigle de Jean** pour l'**Ascension**. Jean bénéficie par ailleurs d'un traitement particulier, il apparaît sous les traits d'un vieillard dans la tradition orientale (cf. *Saint Jean* de Lippo di Benivieni) et sous l'aspect d'un jeune homme en Occident (cf. *Saint Jean* de Matthias Stomer).

Le personnage de Madeleine, très populaire au Moyen-Age est très contesté par la suite. Elle a été conservée par le Concile de Trente parce qu'elle est l'une des premières personnes à voir le Christ après sa Résurrection et qu'elle se rattache à l'idée de **Pénitence**, sacrement que les Protestants récusent (*La Madeleine pénitente* de Philippe de Champaigne).

Les saints martyrs...

Il n'est pas douteux que l'aspect spectaculaire de la dernière phase de leur existence ait été la raison essentielle du choix des artistes, car il n'existe aucune certitude quant aux méthodes de leurs supplices, gril ou roue dentée (*Le Martyre de saint Laurent* de Luca Giordano) mais ils évoquent **des attitudes édifiantes** comme le **don aux pauvres pour saint Laurent** ou le **mariage mystique pour Catherine d'Alexandrie...**

Pietro Novelli, *Sainte Catherine*



Propositions

Réflexions générales :

- . La peinture religieuse est-elle destinée à un public très large ? L'influence de la religion est-elle importante dans la société ?
- . Les artistes sont-ils vraiment libres d'interpréter les textes sacrés ?
- . Quand peut-on dire qu'un tableau est une interprétation littérale d'un texte sacré ?
- . Dans l'histoire de la peinture française, comment expliquez-vous la raréfaction des tableaux religieux après la Révolution ?
- . Quelle est la religion concernée par cette collection d'œuvres ?

A partir des œuvres sélectionnées dans ce dossier :

La représentation du divin (*Vierge à l'Enfant avec quatre saints, Le Nouveau-né*) :



- > Comment le Royaume de Dieu est-il évoqué ?
- > Comment la place de la Vierge et son rôle sont-ils perceptibles ?

L'enfance du Christ :



- > Pourquoi les peintres présentent-ils si souvent le Christ dans ses premiers mois ?
- > L'émotion provoquée par la Scène du massacre des Innocents n'est pas seulement liée à l'évocation du texte sacré, pourquoi ?



Pourquoi *Le Nouveau-né* de Georges de La Tour est-il souvent présenté comme une Nativité ? Pourquoi n'est-ce pas une certitude ?

Le sacrifice du Christ :



- > Montrez que *Le Christ en croix* de Jacob Jordaens est destiné à convaincre les fidèles que le Christ s'est sacrifié pour toute l'humanité.

Les saints :



> Pourquoi les Evangélistes sont-ils les plus présents dans la peinture religieuse ?



> Pourquoi *La Madeleine pénitente* est-elle spécifiquement une œuvre de la Contre-Réforme ?

> Pourquoi *Le Martyre de saint Laurent* a-t-il une valeur d'exemple dans le contexte de la Contre-Réforme ?

DE L'IMAGE A L'ŒUVRE

La dimension artistique des peintures religieuses

Il ne s'agit pas ici d'images ordinaires ou encore de messages destinés à un public visé, suivant un code établi. Certes, 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 réelle du dieu incarné ». Ces œuvres ne se limitent néanmoins pas à leur iconographie religieuse, car sinon elles retourneraient dans les églises, d'où elles sont majoritairement issues ; n'ayant plus rien à « dire » en dehors de leur époque et de leur sphère d'influence.

Le musée n'a pas seulement pour mission de conserver les trésors du passé, reliques fragiles d'un patrimoine (il doit les faire connaître au plus grand nombre). Le musée a pour mission de faire « vivre » ces œuvres, c'est à dire de leur faire jouer pleinement leur rôle en terme d'« événement artistique », capable de produire du sens et de l'émotion auprès de publics et de générations nouvelles. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : une œuvre d'art ne s'achève pas avec son époque, elle est active au delà de celle-ci parce que capable de diffuser un message universel.

L'art religieux exposé au musée n'est pas seulement objet de connaissance d'une époque ou d'une religion, gardons-nous d'en faire une Bible illustrée ! Certes l'observation d'indices nous permet de comprendre la genèse d'une œuvre et le contexte qui détermine sa production ; ceci est essentiel à ce que nous pouvons appeler le **décodage**.

La « **rencontre** », elle, se produit différemment et nous pouvons espérer que toute visite d'écoliers au musée soit l'occasion de cette expérience : parce que les œuvres religieuses touchent à la souffrance, au sacré, à l'espoir, au dépassement de soi, à la détresse ou à la méditation, c'est à dire à la condition humaine en général et ceci, quand bien même un dogme ou une chapelle en revendiquerait la paternité. Nul ne peut dire ou décrire l'impact que produit par exemple un tableau du Trecento italien : est-ce la frontalité d'une *Maestà* (Majesté) impassible enchâssée dans l'or d'un autel en bois qui nous renvoie à notre propre finitude ou bien est-ce la présence et le mystère que dégagent ces figures, pareilles à des sentinelles et dont momentanément nous allons croiser le regard sans savoir qui des deux va découvrir l'autre ?

Il y a des images ou des tableaux sans prétention qui se limitent à ce qu'ils sont et puis il y a ceux qui disent autre chose qu'eux-mêmes. Plus qu'un sens déterminé, c'est une multitude de sens qu'ils génèrent : la puissance de l'œuvre se mesure à la grandeur ou à la profondeur du monde qui s'ouvre avec elle. Une œuvre d'art, active cinq siècles après sa création est celle qui probablement entrera en résonance, avec non pas notre degré de savoir, mais avec la part la plus intime de chacun d'entre nous, empruntant de ce fait des voies plus mystérieuses. C'est probablement ici que se situe « l'artistique »...

Pourquoi « ça » et pas autre chose ?

« le tableau est produit comme un monde » Paul Klee

La puissance d'expression d'une œuvre est indissociable du choix plastique réalisé par l'artiste ; ce **choix** (qui détermine souvent la qualité d'une œuvre) appartient à un **code de représentations** en vigueur à une époque précise. Il en est l'expression la plus aboutie, la plus « efficace », donnant ainsi à l'œuvre sa **puissance d'être**. Il peut aussi marquer les limites de ce code dans une rupture plus ou moins consommée, annonciatrice de changement.

Pour mieux comprendre le langage de la peinture, voici un parcours qui permet de comparer des œuvres dont l'iconographie est proche, mais dont le message diffère.

La peinture nous en dit long...

Quelques généralités sur les trois grandes périodes de l'art religieux représenté au musée des beaux-arts de Rennes.

- ❑ *Au Moyen-Age, le divin ne peut être confondu avec la réalité terrestre ; celui-ci s'exprime avec **plus d'abstraction** (schématisation, rigidité, monumentalité, mise à distance des figures sacrées...)*
- ❑ *A la Renaissance, c'est plutôt le **réalisme** qui modèle les figures et ceci conformément à l'esprit humaniste, proche des réalités terrestres perçues comme un reflet divin. Aimables certes, mais perfectibles, d'où le souci constant d'**idéalisation**.*
- ❑ *La Contre-Réforme catholique et son vaste programme décoratif développe une stratégie d'enseignement et de séduction à l'égard d'un fidèle parfois en proie au doute ou à la tentation de l'hérésie. Il s'agit dès lors de s'assurer son âme et le chemin du cœur semble le plus direct : le tableau joue l'**émotion** et la **proximité** quitte à transgresser le modèle idéal, plaçant le fidèle au cœur du drame. L'émotion certes, mais parfois aussi l'**éblouissement** : Trompe l'œil, perspectives vertigineuses, somptuosité des couleurs et des matériaux accompagnent dans un autre registre les envolées célestes.*

QUESTIONNAIRE : l'observation plastique et le langage de l'œuvre



1. Un « Primitif » italien : *Vierge à l'enfant avec quatre saints* du Maître de la Miséricorde. *Des tendances opposées apparaissent dans le traitement des figures : l'influence de Giotto pousse les peintres à observer la réalité de manière plus fidèle.*

- ❑ Notez quelles sont les figures les plus **réalistes**. Qui échappe à ce traitement et pourquoi à votre avis ?
- ❑ Quelle est la **hiérarchie** de ces personnages dans l'église ? ceci peut-il éclairer la réponse précédente ?
- ❑ A partir d'un croquis du tableau, dégagez la **symétrie** et la **verticalité** de la composition. Cette mise en espace est caractéristique du moyen âge. Quelle **conception du monde** se dégage ici ? (pensez à des réalisations du Moyen-Age dans d'autres domaines).



2. *Saint Luc peignant la Vierge* de Marteen Van Heemskerck est un emboîtement d'espaces diversement éclairés.

- ❑ **Nommez** ceux ci (lieux, personnages, activités) ; du moins essayez de les cerner.
- ❑ En quoi l'espace de Heemskerck est-il fondamentalement **différent** de celui des Primitifs ?
- ❑ Les « Saintes Conversations » (cf. *La Vierge au Chancelier Rolin* de J. Van Eyck) et autres mises en scènes évoquant un dialogue avec la divinité sont **commodes et flatteuses** pour faire valoir quoi et qui à votre avis ?



3. *Le Nouveau-né* de Georges de La Tour a une origine religieuse incertaine (peut-être un tableau d'autel) ; on peut y voir par extension de sens, une Nativité. *Débarrassé de toute anecdote, la composition révèle une charpente presque géométrique.*

- ❑ Relevez les **lignes** et les **volumes** articulés entre eux (cylindre, pyramide, emboîtement de figures simples)
- ❑ Montrez que cette **sobriété** est peut être nécessaire pour rassembler (les fidèles) sur « une » question fondamentale de la foi chrétienne. Un message plus universel peut-il se dégager de l'œuvre, sans rapport avec la religion ?
- ❑ Quels éléments du tableau contribuent à l'impression (mêlée) de **sérénité**, de **vitalité** et de **fragilité** ?



4. Si on considère que ces trois œuvres « déclinent » le sujet de la Vierge à l'Enfant, on s'aperçoit que l'effet produit est à chaque fois différent. Pour retrouver le rapport qu'entretenait initialement le fidèle avec la divinité, on peut se référer au code de représentation de chacune de ces œuvres (Moyen-Age, Renaissance, Contre-Réforme catholique)

- Comparez les trois couples « mère- enfant » et leur mise en scène du point de vue plastique et spatial : posture, taille, regards et tirez en des indices pour évaluer les sentiments générés (respect, crainte, dévotion, admiration, intimité...). Observez bien à chaque fois comment la composition **intègre ou non** le spectateur.



5. *Le Christ en croix* de Jordaens abolit ici le temps et l'espace puisque le fidèle (ou le spectateur) est plongé au cœur du drame.

- Comment le peintre réduit-il l'espace entre le tableau et l'observateur ; comment crée-t-il de la tension (échelle des figures, jeu des regards...) ; quel(s) sentiment(s) le tableau suscite-t-il ? (de manière générale ou dans le contexte de la foi)



6. *Scène du massacre des Innocents* de Léon Cogniet, *Le Christ en croix* de Jordaens, *Le Nouveau-né* de La Tour, montrent tous trois de manière différente, une scène où la mère et l'enfant entretiennent des rapports fusionnels. (mais alors que dans le Massacre, l'enfant est soustrait au regard, dans les deux autres, l'enfant révélé au monde, accomplit son destin)

- Par quels moyens **plastiques et lumineux**, le rapport fusionnel entre une mère et son enfant est-il exprimé ?



7. Les saints ne sont pas tous exemplaires et le peintre sait évoquer leurs vertus et leurs faiblesses passagères. C'est par le corps, dans ses postures, ses gestes, son effacement ou au contraire sa mise en valeur qu'ils enseignent leur histoire à ceux qui ont besoin de savoir ou d'être édifiés. La leçon est souvent claire et sans ambiguïté : on peut véritablement parler d'une « **rhétorique du corps** ».

- Allez à la recherche de quelques uns de ces exemples (édifiants) dans les collections d'œuvres du XVIIe siècle et commentez les. Aidez vous pour cela des cartels placés auprès des œuvres.

8. « Fiat lux » ! (que la lumière soit !). *l'art religieux doit exprimer le divin, c'est à dire une présence invisible : la matérialité désignant ou figurant l'immatériel... couleurs, non couleurs, pigments particuliers, mises en espace, figurations, abstractions (...), sont les outils et le langage du peintre.*

Citez quelques propositions qui ont retenu ici votre attention.

NOTICES DES PEINTURES



Lippo DI BENIVIENI (Connu à Florence de 1296 à 1327)
Saint Jean

Tempera sur bois
78 x 48 cm
Legs de Paul Lucas, 1894

La totalité des peintures de Primitifs italiens du musée provient du legs exceptionnel du commandant Paul Lucas. Les circonstances dans lesquelles cet officier du Génie a constitué sa collection de très haute qualité, restée à l'abri des faux qui avaient envahi le marché à la fin du XIXe siècle, sont mystérieuses. Il se peut qu'il ait acquis en Corse des œuvres de la fameuse collection du cardinal Fesch, dispersées précisément pendant son séjour dans l'île au cours des années 1840.

Parmi les sept tableaux du legs figurent deux éléments d'un polyptyque de Lippo di Benivieni, représentant saint Jean et saint Pierre. Cet artiste appartient à la génération immédiatement postérieure à celle de Giotto, dont les innovations ne sont encore que très partiellement répercutées dans la peinture florentine. Le saint Jean représenté ici à mi-corps, avec une touche de naturalisme et de souplesse, prouve une connaissance des principes nouveaux. Cependant le fond d'or, la forme du panneau et le faciès figé de l'évangéliste dénotent un attachement à la manière archaïque.

Les contradictions décelables dans l'art de Lippo di Benivieni ont amené les historiens à des divergences sur son caractère purement florentin, certains y ayant observé des influences siennoises, en particulier celle de Duccio di Buoninsegna.



MAITRE DE LA MISÉRICORDE (Actif à Florence dans le 3e quart du XIVe siècle)

Vierge à l'Enfant avec quatre saints

Vers 1370-1375

Tempera sur bois

87 x 50 cm

Legs de Paul Lucas, 1894

Actif à Florence dans le dernier quart du XIVe siècle, le Maître de la Miséricorde n'a pas encore livré le secret de son identité. Cette mystérieuse personnalité se devine à travers une cinquantaine d'œuvres, où seuls d'infimes indices, comme le traitement des visages ou la répétition de certains motifs décoratifs, viennent confirmer la présence d'une même main. C'est la *Madone de la Miséricorde*, conservée à la Galleria dell'Accademia de Florence, qui lui a donné son nom. Une hypothèse propose de voir en lui Giovanni Gaddi, frère aîné d'Agnolo. Probablement destiné à la dévotion privée, ce panneau rassemble dans un même espace la Vierge à l'Enfant et les quatre saints, souvent placés sur des panneaux latéraux. La Vierge, au visage empreint d'une grande spiritualité, porte l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci tient un chardonneret, petit oiseau se nourrissant d'épines, au front taché de sang, et donc symbole de la Passion du Christ. Les quatre saints, Pierre, Paul, Laurent et André, assurent pour les fidèles le rôle d'intercesseurs auprès de Dieu.

Cette œuvre reste attachée à la spiritualité médiévale par le fond d'or, symbole de l'espace divin, les visages hiératiques de la Vierge et de l'Enfant, la perspective hiérarchique, qui donne à ces deux personnages une échelle démesurée. Mais on y retrouve la trace du renouveau pictural initié par Giotto, en particulier dans le traitement des saints. Leurs visages, individualisés et empreints de douceur, révèlent un sentiment religieux plus proche de l'humain qui s'épanouira à la Renaissance.



Marteen VAN HEEMSKERCK (Heemskerck, 1498 - Haarlem, 1574)
Saint Luc peignant la Vierge
Vers 1545

Huile sur bois
205,5 x 143,5 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Si Marteen van Heemskerck adopte dans ses premières compositions la manière de son maître Scorel, sa formation n'est véritablement achevée qu'après son voyage en Italie en 1536. La statuaire antique et Michel-Ange, qui ont ébloui son séjour romain, sont salués alors dans son oeuvre par un hommage éclatant.

Probablement réalisée aux alentours de 1545, à une époque où Heemskerck est doyen de la guilde des peintres de Haarlem, *Saint Luc peignant la Vierge* se présente comme une oeuvre manifeste, véritable synthèse des diverses influences qui ont façonné son art. Ce thème, fréquent dans les pays du Nord, est l'emblème des corporations de peintres. Mais quand saint Luc emprunte comme ici les traits de l'artiste, l'oeuvre devient le lieu où s'exprime la vision qu'il a de son métier.

Tableau à clés et à énigmes, où chaque élément iconographique apporte une parcelle de sens à la composition d'ensemble, ce *Saint Luc* multiplie les références à l'Antiquité (sculptures romaines, ouvrages grecs de médecine), mais aussi à Michel-Ange (la tête de l'Enfant Jésus est directement empruntée au *Tondo Doni*), sans abandonner pour autant un parti traditionnel (le boeuf, la noix et le perroquet). Mais la profonde originalité de cette oeuvre réside sans doute dans l'équilibre trouvé entre tous ces éléments symboliques, qui affirment l'humanisme du peintre, en vertu du savoir scientifique qui assoit désormais la peinture au rang des arts libéraux. Et l'évocation de l'anatomie prend ici valeur de profession de foi si l'on se souvient que les planches de l'ouvrage déposé aux pieds de la Vierge sont l'oeuvre de Vésale, un savant condamné par l'Eglise pour avoir disséqué des cadavres. Position délicate en ces temps de débats religieux qui aboutissent aux affrontements douloureux de la Réforme.



Quentin VARIN (Beauvais, vers 1570 - Paris, 1634)

Les Noces de Cana

Vers 1618-1620

Huile sur toile

310 x 259 cm

Envoi de l'Etat, 1811

Ce tableau fit autrefois partie d'un retable monumental à colonnes, commandé à Varin en 1618 pour l'église Saint-Gervais et Saint-Protais. L'ensemble fut détruit lors de la Révolution, à l'exception du tableau qui est envoyé en 1793 au dépôt provisoire des Petits Augustins. A cette époque, Alexandre Lenoir l'attribua à Jean Cousin, et c'est sous cette attribution qu'il fut expédié au musée de Rennes en 1811. En 1967, Bernard de Montgolfier remit en lumière les écrits de Sauval, qui en 1655 le mentionnait comme étant de Varin.

Les Noces de Cana constituent le premier miracle de la vie du Christ. Jean l'Évangéliste raconte qu'au cours d'une noce à Cana, le Christ transforma six jarres d'eau en vin. Ce récit est l'occasion pour Quentin Varin de peindre un banquet fastueux dans un palais magnifique, aux motifs décoratifs extraits du répertoire italien. Le Christ et la Vierge, situés au premier plan, sont encadrés par les serveurs. Celui de gauche sert le vin de façon démonstrative, afin d'accentuer la réalité du miracle. La composition est assez factice, l'artiste ordonnant autour d'une grande oblique, de gauche à droite, toute une série d'éléments hétérogènes. Le tableau est aujourd'hui considéré comme une œuvre capitale pour l'art français du XVII^e siècle. Il marque la fin du maniérisme, contrarié par un réalisme d'origine nordique et par des recherches annonçant le classicisme: lisibilité, rhétorique des gestes et des expressions. Varin fut le premier maître de Poussin et s'impose comme l'une des principales figures ouvrant le « Grand Siècle ».



Georges LALLEMANT (Nancy ?, vers 1575 - Paris, 1636)
La Sainte Famille

Huile sur toile
115 x 94 cm
Acquis en 1989

Largement oublié de nos jours, Lallemand a dominé la scène artistique parisienne pendant vingt ans. Son succès durera jusqu'à sa mort, les commandes de tableaux d'autel affluant malgré la concurrence du baroque importé d'Italie par Vouet en 1627. Entièrement fidèle au maniérisme, il a formé paradoxalement dans son atelier de grands peintres classiques: Champaigne, La Hyre ou Poussin. Il représente donc le trait d'union entre deux esthétiques, même si cette *Sainte Famille* montre bien son attachement à la première. Le costume extravagant de la Vierge, avec sa coiffe "bohémienne", accentue l'impression d'étrangeté qui se dégage des visages. La mise en page est serrée, les proportions sont arbitraires et les drapés envahissants. Cette persistance d'un style bientôt voué au mépris de la nouvelle génération a suscité un regain d'intérêt depuis quelques années et Lallemand commence à être mieux connu, en dépit de l'extrême rareté de ses oeuvres conservées. Sa présence à Rennes permet de reconstituer un panorama très complet de la première moitié du XVIIe siècle.



Alexandre KEIRINCKX (Anvers, 1600 – Amsterdam, 1652)

La Création de l'homme

Huile sur cuivre

13,5 x 18 cm

Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Comme tant d'autres de sa génération, cet artiste est marqué à ses débuts par la forte personnalité de Gilles van Coninxloo, peintre d'esprit maniériste qui introduit dans l'art du paysage la poésie de ses forêts enchantées. Keirinckx garde le même principe de trois tons. Un premier plan sombre est dominé par les bruns, un plan intermédiaire par des verts riches de variétés. Enfin, un fond bleuté qui éclaircit la composition..

Le thème de la Création, surtout fréquent dans la première moitié du siècle, fournit un schéma commode pour faire figurer toutes sortes d'espèces animales au milieu d'une nature de paradis.

Plus tard, Keirinckx adoptera des rythmes plus calmes qui le rapprochent de paysagistes comme Paul Bril. A la fin du XVIIe siècle, le paysage connaît dans les pays septentrionaux une évolution importante. La manière de le représenter à vol d'oiseau, selon un principe développé par Joachim Patinir, est conservée durant tout le XVIIe siècle puis progressivement abandonnée..



Pietro NOVELLI (Monreale, 1603 - Palerme, 1647)
Sainte Catherine

Huile sur toile
107 x 82 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Le tableau est resté longtemps parmi les anonymes français du XVII^e siècle, purgatoire qui avait le mérite de le débarrasser d'une incompréhensible attribution à Claude Vignon. Dernièrement, son coloris lumineux, la franchise du modelé des drapés, ont fait penser à Charles Mellin, rival de Poussin à Rome. Les recherches en cours sur cet artiste ont toutefois exclu l'hypothèse et suggéré un auteur italien: Pietro Novelli, dit Il Monrealese.

Figure dominante du Seicento en Sicile, Novelli développe un style généreux et sensuel qui doit beaucoup à Van Dyck, en contact avec Palerme dans les années 1620. La sainte, appuyée sur l'instrument de son martyre, la roue dentée, possède une monumentalité classique malgré la profusion baroque des vêtements. Le tableau est représentatif de la synthèse complexe que réalise l'art de Novelli, dans lequel le caravagisme joue un rôle essentiel: on en retrouve ici les contrastes et la matière épaisse.

Novelli est rare dans les musées français. Le musée de Caen possède un des ses chefs-d'œuvre, *Apollon et Marsyas*.



Gerrit Van HONTHORST (Utrecht 1590 - Utrecht 1656)
Le Reniement de saint Pierre

Huile sur toile
150 x 197 cm
Dépôt du musée du Louvre, 1876

La puissance expressive de la lumière, explorée par Caravage, prend avec Gerrit van Honthorst et ses éclairages à la bougie une dimension plus théâtrale. L'influence de Caravage, que Honthorst n'a pu connaître qu'à travers ses disciples, se manifeste aussi par un cadrage à mi-corps, une lisibilité immédiate des sentiments, et un réalisme des personnages qui brouille les frontières entre scène religieuse et scène de genre.

Le reniement de saint Pierre est un sujet qui trouve dans la Contre-Réforme triomphante un succès paradoxal. Illustrant l'émotion du vieil homme, sa trahison du Christ après son arrestation, ce thème met le fidèle face à la dimension humaine du saint dans une épreuve de sa foi. Dans cette oeuvre qui date des années italiennes de Honthorst, vers 1620, la lueur des deux bougies organise le récit en deux tableaux séparés. Mais l'accent de lumière, qui dessine avec brutalité l'émotion des personnages, donne le rôle principal à saint Pierre et à la servante qui l'interpelle en disant « Vous étiez aussi avec Jésus de Nazareth. » Les mouvements, les regards, tout converge vers ce moment ultime et pathétique où le vieil homme, d'un geste de la main et d'un regard apeuré, nie son appartenance au cercle des disciples et par là renie sa foi.



Georges De LA TOUR (Vic-sur-Seille, 1593 - Lunéville?, 1652)
Le Nouveau-né

Huile sur toile
76 x 91 cm
Saisie révolutionnaire, 1794

Parmi la trentaine d'œuvres connues de Georges de La Tour, *Le Nouveau-né*, saisi à la Révolution chez un émigré rennais qui n'a pu être identifié jusqu'ici, est sans conteste l'une des plus célèbres.

Longtemps attribuée aux frères Le Nain, ce n'est qu'en 1915 que le critique d'art allemand Hermann Voss la confronte à deux autres tableaux et l'attribue à La Tour. Les historiens d'art redécouvrent alors le peintre de Lunéville.

La scène, d'une extrême simplicité technique et iconographique, s'inscrit par son clair-obscur, ses tons chauds et son cadre serré, dans la tradition caravagesque. Comme dans tous ses tableaux nocturnes, La Tour recherche les formes rondes et lisses. Les deux silhouettes immobiles se découpent à la lueur d'une bougie. La flamme que le personnage de gauche dissimule au spectateur renvoie une douce lumière sur le visage de l'enfant. De même, le visage de ces deux femmes, à peine éclairé, est empreint de sérénité. Leur regard se pose avec tendresse sur le petit être qui vient de naître, premier « vrai » bébé de l'histoire de la peinture. Par cette scène somme toute ordinaire, l'artiste témoigne du caractère sacré de la vie à travers le temps. *Le Nouveau-né* est en ce sens une œuvre d'une extraordinaire humanité. Nombreux sont les critiques qui ont vu dans cette femme tenant l'enfant emmaillotté Marie et l'Enfant Jésus. Cette ambiguïté est sans doute à même de guider le spectateur vers une véritable méditation.



Jacob JORDAENS (Anvers, 1593 - Anvers, 1678)
Le Christ en croix

Huile sur bois
237 x 171 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Au moment où il peint ce tableau, dans les années 1620, Jordaens est le plus proche collaborateur de Rubens. Cependant l'œuvre montre assez qu'il n'est pas un simple élève consciencieux mais un artiste déjà maître de son style. Son originalité et sa verve truculente lui assureront très vite un énorme succès à Anvers dont il sera le plus grand peintre à partir des années 1640, après les morts rapprochées de Rubens et de Van Dyck.

Peinte pour l'église du béguinage d'Anvers où Jordaens avait deux sœurs béguines, l'œuvre somptueusement baroque s'inscrit dans la mouvance de la contre-réforme, avec sa volonté d'associer le spectateur à l'événement représenté par l'intermédiaire des personnages du premier plan, en particulier saint Jean. La lumière brutale est un écho du caravagisme, auquel Jordaens est un des Flamands les plus réceptifs. L'originalité la plus frappante réside dans la composition qui fait coïncider l'horizon avec le bord inférieur du tableau, sur lequel semblent posés les personnages. Il en résulte une monumentalité que renforcent les drapés sculpturaux aux couleurs tranchées, et que n'entame en rien le réalisme charnel propre à l'artiste.



Matthias STOMER (Amersfoort, 1600 - Sicile, après 1650)
Saint Jean l'évangéliste
vers 1633 - 1639

Huile sur toile
110 x 130 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Matthias Stomer fait partie de ces peintres hollandais italianisants, si nombreux au début du XVIIe siècle. Il suit le même itinéraire que son aîné Honthorst qu'il connut : atelier de Bloemaert puis séjour romain (1530 - 1532), assimilation du caravagisme et carrière en Italie : Naples (entre 1633 et 1640) et la Sicile vers 1641.

La présentation de ce *Saint Jean* n'est plus celle de l'évangéliste mis à l'épreuve par le prêtre du temple d'Ephèse qui lui demande de boire une coupe de poison. L'univers magique cher à la Légende Dorée du Moyen-Age cède ici la place à une représentation symbolique de la liturgie. La coupe devient calice et n'est plus surmontée d'un petit démon symbolisant le poison ; enfin saint Jean s'apprête à prononcer les paroles de l'Eucharistie et non plus à boire. A la gauche de l'Évangéliste se tient l'aigle, seul animal pouvant regarder le soleil en face. Il est attribué à saint Jean en fonction du début de son Evangile "*Au commencement était le Verbe (...) et la lumière luit dans les ténèbres*".

La violence de l'éclairage est directement issue des découvertes picturales de Caravage ; mais Stomer la rend plus artificielle, poussant dans le dépouillement de la scène à la fois très théâtrale et irréaliste, les recherches du Caravagisme vers une certaine forme d'abstraction.



Eustache LE SUEUR (Paris, 1617 - Paris, 1655)
Agar et Ismaël secourus par l'ange
Vers 1648

Huile sur toile
159 x 114 cm
Dépôt du Musée du Louvre, 1956

Répudiée par Abraham, Agar erre dans le désert avec son jeune fils Ismaël. Se résignant à mourir de soif, elle voit surgir l'ange qui lui fait découvrir un puits tout en lui annonçant la grande descendance que Dieu réserve à Ismaël.

Le Sueur a pris soin d'éviter tout débordement pathétique dans sa représentation du récit de la Genèse. Seul l'enfant, par sa couleur verdâtre, rappelle la cruauté de l'épisode. Encore son attitude suggère-t-elle plutôt un sommeil tranquille. Quant à Agar, idéalisée jusqu'à la faire ressembler à l'ange qui lui parle, elle est une de ces figures sereines et intemporelles qui apparaissent sous le pinceau de Le Sueur et de quelques autres à Paris, au milieu du XVIIe siècle, dans ce courant qu'on appelle "atticisme". Le Sueur, qui peint probablement ce tableau après son grand cycle sur l'histoire de saint Bruno, donne à l'art français, en même temps qu'un La Hyre ou un Stella, son moment le plus parfaitement classique.

La simplicité de la composition est le résultat de longues recherches. La radiographie a montré que Le Sueur, en cours d'exécution, a supprimé deux grands arbres sur la droite, tourné le visage d'Agar vers l'ange, lui-même déplacé vers le haut, et modifié plusieurs autres détails révélateurs de l'importance capitale de l'équilibre dans un tel tableau.



Philippe De CHAMPAIGNE (Bruxelles, 1602 - Paris, 1674)

La Madeleine pénitente

1657

Huile sur toile

128 x 96 cm

Envoi de l'Etat, 1801

Personnalité singulière dans l'art du XVII^e siècle, Philippe de Champaigne est sans doute le plus admirable portraitiste de son époque, habile à donner de ses modèles, et en particulier de Richelieu, une image éblouissante de vie. Si son métier flamand se laisse deviner dans le rendu précis des carnations et le goût sensuel des textures, c'est bien un certain équilibre très français, réfléchi et mesuré, qu'incarne l'art de Champaigne.

La Madeleine pénitente, datée de 1657, ainsi que son pendant *Saint Jean-Baptiste* (musée de Grenoble) ont été offerts par l'artiste au couvent de Port-Royal de Paris à l'occasion de la prise de voile de sa fille, sœur Catherine de sainte Suzanne. Cette vision de la sainte prend, en la circonstance, des accents très personnels. Par ce tableau d'une surprenante beauté, à l'émotion intense et contenue, Philippe de Champaigne salue le renoncement au monde et à ses plaisirs et la transformation spirituelle qui accompagne la conversion. Madeleine, avec sa chevelure ondulante sur les épaules, les mains aux veines saillantes croisées sur la poitrine, les yeux où perlent deux larmes délicates, s'offre avec humilité à un destin plus élevé. L'austère spiritualité janséniste imprègne cette œuvre, à un moment où les liens de Champaigne avec Port-Royal dépassent les simples relations d'opportunité.



Girolamo SCAGLIA (Lucques, vers 1620 - Lucques, 1686)

Madeleine repentante

Huile sur toile

95 x 74 cm

Acquis en 1996

Elève du plus éminent artiste de Lucques au Seicento, Pietro Paolini, Scaglia apparaît comme une personnalité originale, assez éclectique, intégrant à son art une évidente référence bolonaise. Ce tableau est d'ailleurs l'un des plus révélateurs de sa dette envers les Carrache.

La qualité de l'œuvre est impressionnante et justifie la volonté de rendre justice à un artiste absolument inconnu en France, et qui n'était jusqu'ici représenté dans aucun musée, même dans son pays d'origine. L'iconographie est particulièrement poétique : la sainte au corps puissant s'est endormie sur sa discipline, dont les extrémités sont ornées de petites étoiles métalliques, merveilleux détail où la cruauté le dispute à l'élégance. Le coffret de bijoux au premier plan évoque la probable activité de l'artiste dans l'orfèvrerie, et la technique picturale, avec ces empâtements très contrastés dénote une influence florentine. Les deux anges du second plan surgissent à peine d'une pénombre qui envahit le tableau, limitant la palette à des tons bruns. Quelques touches de rouge brisent une composition presque monochrome.

Cette peinture est celle de l'instant suspendu du sommeil, celle des gestes interrompus par la grâce d'une innocence qui viendrait tout saisir comme passerait un ange : l'artiste choisit le moment où la sainte, un sourire aux lèvres vient de s'endormir ; au-dessus d'elle, un ange s'apprête à souffler dans une bombarde mais son compagnon l'arrête avec douceur ; enfin, c'est en cet instant précis que l'objet des méditations douloureuses - la cassette aux bijoux - choit dans un éloquent silence pictural.



Luca GIORDANO (Naples, 1634 - Naples, 1705)

Le Martyre de saint Laurent

Huile sur toile

175 x 228 cm

Envoi de l'Etat, 1802

C'est probablement vers 1660, dans ses années de jeunesse profondément marquées par l'influence de José Ribera, que Giordano réalisa cette œuvre, où l'on retrouve le réalisme expressif, caravagesque, de son maître et qui marque toute l'école napolitaine. Refusant d'abjurer sa foi et de livrer les trésors de l'Eglise, lors de la persécution de 258, le diacre romain Laurent fut soumis au supplice du gril. Cet épisode de l'histoire sacrée, Giordano le traduit en plongeant la scène dans une profondeur ténébreuse, remplie de visages sombres, d'où surgissent les corps lumineux des trois protagonistes. On retrouve la touche rapide de l'artiste, avec ses empâtements caractéristiques sur les visages pour accentuer les luisances de la peau et sa façon de modeler les volumes des chairs en utilisant la préparation dense et brune de la toile. La composition en triangle, formée par l'allongement des bras et des jambes des personnages et la torsion des bustes, autant que l'inclinaison identique des corps, impriment une poussée, une tension vers le point culminant du tableau, le corps du supplicié prêt à être ligoté sur le gril. Et la lumière qui l'inonde semble subitement bloquer l'accomplissement du martyre, comme l'instantané d'un éclair, transformant la scène en une véritable tragédie muette.

Artiste particulièrement fécond, Giordano éprouvera toujours le besoin de retrouver le réel et de l'exprimer, comme cette oeuvre le prouve, dans une facture dense et luministe.



Charles LE BRUN (Paris, 1619 - Paris, 1690)

Descente de croix

Vers 1680

Huile sur toile

545 x 329 cm

Envoi de L'Etat, 1811

(actuellement, en cours de restauration)

Commandée vers 1679 à Charles Le Brun, premier peintre du roi et fondateur de l'Académie royale de peinture, par le maréchal de Villeroy pour la chapelle de sa famille au couvent des Carmélites de Lyon, la *Descente de croix* est acquise par Louvois en 1684 dans l'intention de la placer à la chapelle du château de Versailles.

Cette peinture monumentale situe Le Brun dans une longue tradition picturale. En effet, on perçoit à travers cette œuvre le goût de l'artiste pour la peinture flamande, et plus particulièrement, par la composition plus que par le coloris, pour Rubens et sa *Descente de croix* (1612, cathédrale d'Anvers). La toile étant destinée à la chapelle des Carmélites de Lyon, Le Brun reste très fidèle à l'histoire religieuse. En effet, la composition s'organise autour de la croix et des échelles dressées, en deux registres : six hommes, au centre desquels le sujet principal, Jésus, recevant toute la lumière; dans le bas du tableau, six femmes dont Marie, mère de Jésus, en robe bleue, qui reçoit le même rayon de lumière que son fils. On remarque la Madeleine vêtue d'un manteau jaune, figure pathétique essentielle dans l'équilibre du tableau. Le corps du Christ glisse de façon élégante et harmonieuse en une cascade lumineuse, l'effet étant renforcé par le linceul blanc. Celui-ci souligne admirablement le contraste du corps musculeux et bruni du personnage penché en avant qui le retient dans sa chute. Cette œuvre, très admirée par la cour, connut un immense succès à la fin du XVII^e siècle, et de nombreuses copies en furent exécutées.



Noël COYPEL (Paris, 1628 - Paris, 1707)
La Résurrection du Christ
1700

Huile sur toile
350 x 255 cm

Saisie révolutionnaire ; entré au musée entre 1794 et 1801

Noël Coypel est célèbre et chargé d'honneurs lorsqu'il peint en 1700 cette monumentale "Ascension du Christ" qui fut commandée par les Ferret du Tymeur pour le couvent des dominicains de Rennes.

L'iconographie est une synthèse entre plusieurs récits. L'évangile de saint Matthieu tout d'abord, qui décrit les saintes femmes surprises par l'annonce de la Résurrection, et la tradition chrétienne ensuite qui fait placer trois gardiens devant le tombeau du Christ, terrorisés par le miracle.

Pour ce sujet important, le peintre fait appel à toute sa science de compositeur. Le dessin, d'une grande précision, individualise chaque personnage qui compose la scène inscrite dans un losange. Très structuré par un florilège d'obliques et de diagonales, il met en mouvement le regard du spectateur vers la figure du Ressuscité.

Une rigueur si présente dégagerait facilement une impression de sécheresse, si la lumière et la couleur ne venaient rendre sensible la spiritualité de la scène. Les rouges-orangé, les délicats violets dans l'ombre des soldats contrastent avec les douces couleurs claires des saintes femmes et de l'Ange, baignés par la lumière divine. Hérité de la manière de Charles Le Brun son maître, l'usage que fait Coypel de la couleur est ici au service d'un souci omniprésent d'élégance voire de séduction.

L'œuvre est d'autant plus originale que tout sentiment d'intériorité religieux semble absent du thème, et que la démonstration fabuleuse de force et de puissance divines qui le remplace se met plutôt au service des talents de son auteur qu'à celui de la Divinité.



Jean-Jacques LAGRENEE (Paris, 1739 - Paris, 1821)
La chute des idoles et le repos pendant la fuite en Egypte
Vers 1775

Huile sur toile
89 x 117 cm
Acquis en 1985

Ce morceau de théologie nous apparaît sous une heureuse débauche de couleurs et de formes vivement éclairées. Derrière l'agitation gracieuse et colorée se cache cependant un sujet complexe.

Tirée d'un évangile apocryphe, l'histoire représente le moment de repos de la Sainte Famille en Egypte, alors que des anges détruisent des idoles païennes. Trait d'union entre les deux scènes, deux angelots poussent vers le Christ un agneau rétif : sauvé du sacrifice antique, il devient le symbole de la nouvelle et vraie foi.

Peintre d'histoire, Lagrenée conçoit avec un grand souci de réalité son sujet et le situe à mi-chemin entre la grâce d'un Boucher et le renouveau des formes classiques. Mais son tour de force est ailleurs : dans les plis des vêtements des anges, dans les effets de nuages et ceux, bleus et verts des végétaux, il nous convie à une démonstration en peinture de la haute richesse spirituelle de son thème par celle de fabuleux moyens plastiques.



Léon COGNIET (Paris, 1794 - Paris, 1880)
Scène du massacre des Innocents
1824

Huile sur toile
265 x 235 cm
Acquis en 1988

Cette *Scène du massacre des Innocents* est sans nul doute le chef-d'œuvre de Léon Cogniet. Exposé au fameux Salon romantique de 1824, aux côtés notamment des *Massacres de Scio* de Delacroix, le tableau de Cogniet fut l'un des plus remarquables du public et des plus commentés par la critique. En choisissant le *Massacre des Innocents*, thème si souvent repris et exploité par les artistes, Cogniet a su faire preuve d'une réelle originalité. En effet, il prend le parti de suggérer le drame plutôt que de le montrer. Afin d'échapper aux bourreaux, une mère s'est réfugiée derrière un mur au premier plan de la composition ; elle tient son enfant enveloppé dans un vêtement sombre, la main posée sur sa bouche pour l'empêcher de crier.

L'œuvre est composée en deux plans : au premier, cette mère et son enfant, masse douloureuse rééquilibrée par ce mur en ruine s'avancant en avant de la composition. Au second plan, le massacre animé dans une lumière sévère efface les formes des personnages. La femme aux yeux dilatés et sombres, aux pieds crasseux, offre la synthèse d'une beauté idéale et d'un réalisme trivial. Devant cette théâtralité violente, Cogniet ménage en quelque sorte un « suspense » face à l'issue qui ne peut être que fatale, car en effet seul le spectateur, témoin de la scène dans sa globalité, est à même de percevoir le danger qui se rapproche inexorablement. Et c'est justement cette sincérité du peintre qui fait de cette œuvre l'une des plus romantiques du Salon de 1824, mais surtout l'une des plus importantes dans la production picturale du XIXe siècle.

> Service culturel
Bernadette Blond, conseiller-relais
Andrée Chapalain, conseiller-relais

Carole Houdayer, animatrice

> Informatique documentaire
Jean-Charles Subile

> Atelier photographique
Patrick Merret

> Bibliothèque
Béatrice Lambart
Marie-Josée Tétrel

