



# Mes 50 tableaux préférés



## Préface

Depuis longtemps j'ai rêvé partager ma passion pour l'art en choisissant de présenter quelques tableaux, parmi mes préférés. Enfin après une longue gestation intérieure je me suis mis à l'ouvrage. La visite de plusieurs expositions cet été fut l'origine dynamisant de ce projet.

C'était à l'occasion de mes 50 ans que cette idée avait jaillit. Je me disais que je choisirais 25 tableaux. Aujourd'hui en faisant les recherches j'arrive à 52... c'est juste mon âge !

Conçu pour chaque tableau en 4 pages, il peut être imprimé à part pour être emporté.

Une brève présentation de l'artiste, une courte présentation de l'œuvre et un coup de cœur personnel donnent toute la place à la reproduction du tableau et à la contemple-action personnelle. A la fois observation de l'image, identification des personnages et analyse, mais aussi et surtout joie des couleurs, des formes, et des scènes, pour entrer dans le dépassement spirituel que suscite toute œuvre d'art.

Les tableaux choisis sont de loin pas tous des représentations religieuses, mais tous d'une manière ou d'une autre nous invitent à la louange du créateur, à la reconnaissance de l'Artiste originel et à la célébration de l'unité, de la beauté, de la bonté et de la vérité. Tous nous invitent ainsi à la prière et à la contemplation. Ainsi je proposerai pour certaines œuvres un texte biblique comme méditation, ainsi qu'une musique qui me paraît appropriée pour soutenir l'atmosphère de l'œuvre.

## Table des matières - tableaux et artistes

- **Mosaïques - art byzantin**
- 1. **Duccio di Buoninsegna 1255-1260 -1318/19) p 5**
- 2. **Giotto di Bondone 1267 - 1337 p 9**
- 3. **Lorenzetti Pietro 1280 -1348) p 17**
- 4. **Fra Angelico (1395-1455) p 21**
- 5. **Rogier van der Weyden 1399/1400-1464 p 25**
- 6. **De Vinci Léonard 1452-1519 p 29**
- 7. Michelange 1475-1564 p 33
- 8. Raphaël 1483-1520 37
- 9. **Bruegel Pieter l'ancien 1525/1530 - 1569 p 41**
- 10. El Greco 1541 - 1614 p41
- 11. **Le Caravage (1571-1610 p 45**
- 12. **Rubens, Peter Paul 1577 - 1640 p 49**
- 13. **La Tour Georges (de) 1593-1652 p 57**
- 14. Rembrandt 1606-1669 p 61
- 15. **Vermeer, Johannes 1632 - 1675 p 65**
- 16. Goya, Francisco 1746 - 1828 p 69
- 17. **Courbet Gustave 1819-1877 p 73**
- 18. Pissarro Camille 1830-1903
- 19. Manet 1832-1883
- 20. Degas 1834-1917
- 21. Cézanne 1839-1906
- 22. Monet 1840-1926
- 23. Renoir 1841-1919
- 24. Rousseau Henri, dit le Douanier 1844-1910
- 25. Gauguin 1848-1903
- 26. **Van Gogh 1853-1890 p 79**
- 27. **Hodler Ferdinand (1853 1918) P 78**
- 28. Klimt Gustav (1862-1918
- 29. Kandinsky 1866-1944
- 30. Bonnard Pierre 1867-1947
- 31. Matisse 1869-1954
- 32. Mondrian 1872-1944
- 33. Klee 1879-1940
- 34. Dali 1881-1973
- 35. Léger 1881-1955
- 36. Picasso 1881-1973
- 37. Braque 1882-1963
- 38. Modigliani 1884-1920
- 39. Delaunay Robert 1885-1941
- 40. Chagall 1889-1985
- 41. Mirò 1893-1983
- 42. Vasarely Victor (1908-1997
- 43. Hans Erni 1909-....
- 44. Hundertwasser 1928-2000
- 45. Warhol 1928-1987
- 46. Aebischer Yoki (Emile) 1922-....
- 47. Cottet Charles 1924-1987
- 48. Niquille Armand , né le 30 mars 1912 à Fribourg, mort le 17 décembre 1996 à Fribourg, est un peintre suisse.
- 49. Rime Jacques 1951-....

- 50. Cesa Jacques 1945-...
- 51. Dorthe Marcel
- 52. Biolley Jacques



J'ai découvert la Maestà en visitant Sienne et j'ai tout de suite été saisi par sa beauté, mais j'ai mis beaucoup de temps à découvrir le tournant de cette œuvre (début de la perspective et du volume des personnages) et la profondeur de son message (joie et souffrance, Gloire et Passion).

**Duccio di Buoninsegna** (Sienne vers 1255-1260 - vers 1318-1319) fut en son temps le plus grand peintre siennois ; son importance se mesure même à l'échelle européenne. On considère généralement que son influence fut déterminante dans l'évolution du style gothique international ; elle s'exerça en particulier sur Simone Martini et les deux frères Ambrogio et Pietro Lorenzetti. Duccio se place dans l'évolution de la peinture byzantine sans perspective (en 2 dimension) et sans expression et sentiments dans les visages (appelant à dépasser l'image pour entrer dans le « mystère » et les personnes à la peinture gothique avec perspective (3 dimensions) et un rendu des visages et des personnes exprimant leurs sentiments. Il est dans la suite de Cimabue qui avait amorcé le changement et précède Giotto qui l'a dépassé.

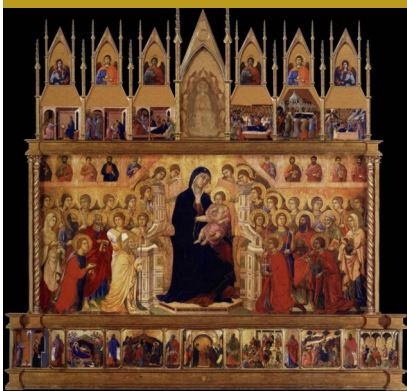
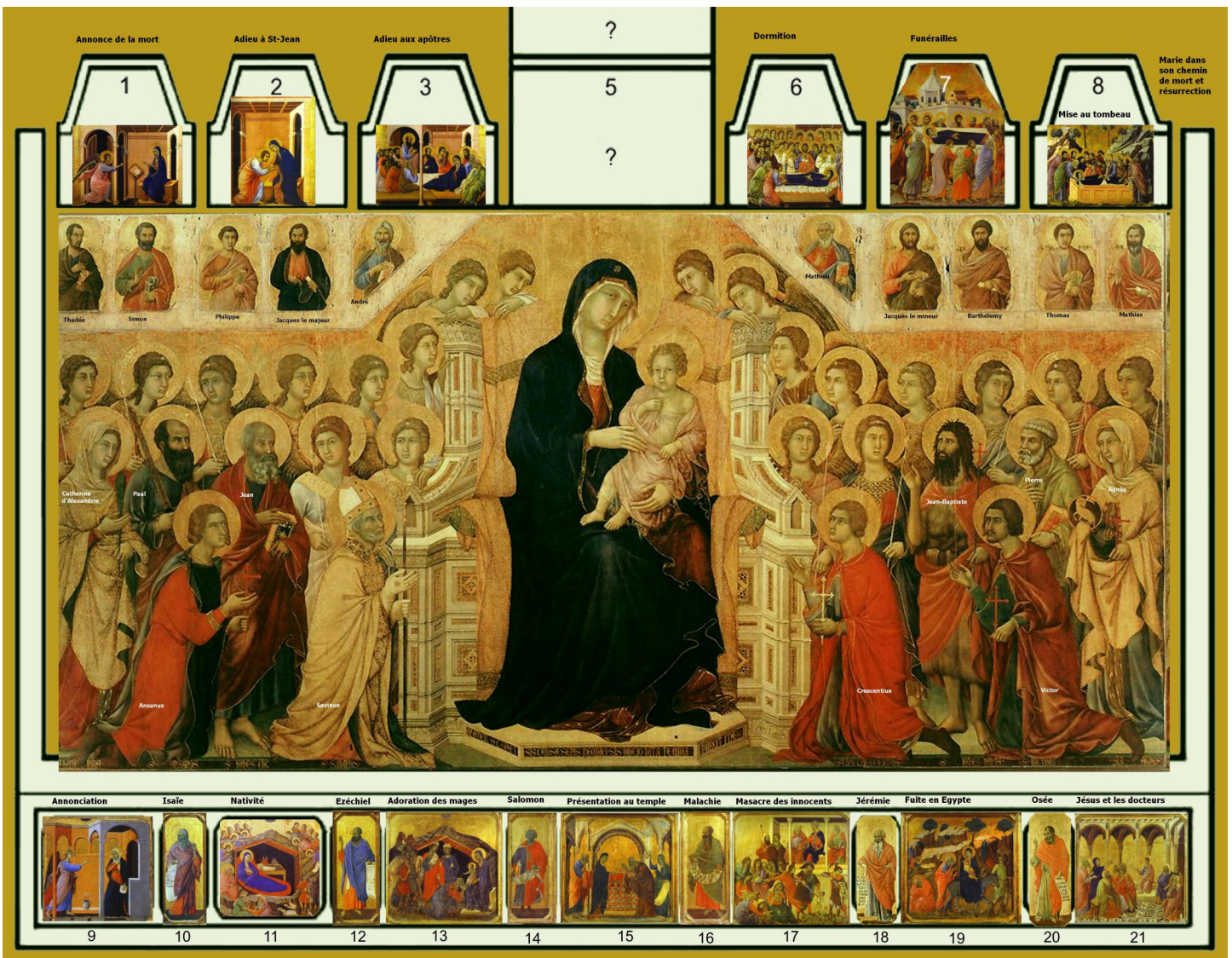
La fameuse **Maestà** (1308-1311) peinte pour la cathédrale de Sienne se trouve aujourd'hui au musée à côté de la cathédrale de Sienne. La Maestà est une composition grandiose peinte des deux côtés, que les vicissitudes historiques ont privée de son cadre et de quelques parties secondaires. Ce remarquable polyptyque, salué comme un chef-d'oeuvre et comme le symbole même de la cité de Sienne, constitue un jalon essentiel dans l'évolution de la peinture, issue de la tradition byzantine, vers un art visuel plus descriptif.

*La Maestà nous fait entrer dans la joie de la Gloire de Dieu à travers la plus merveilleuse de ses créatures : Marie et dans la profondeur de l'Amour de Dieu par Jésus-Christ dans sa passion. C'est une invitation à nous réjouir et nous préparer à la Gloire du Paradis, la pleine communion à Dieu à travers la passion de notre vie quotidienne. Joie et souffrance, Gloire et passion sont comme les deux revers d'un même mystère : Dieu qui divinise l'homme en humanisant sa présence par l'Incarnation (nativité) et la Rédemption (mort - résurrection) de Jésus-Christ. Beau programme de vie en vérité !*



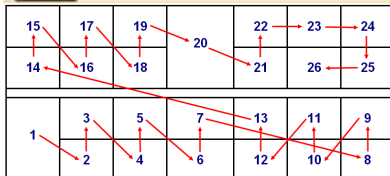
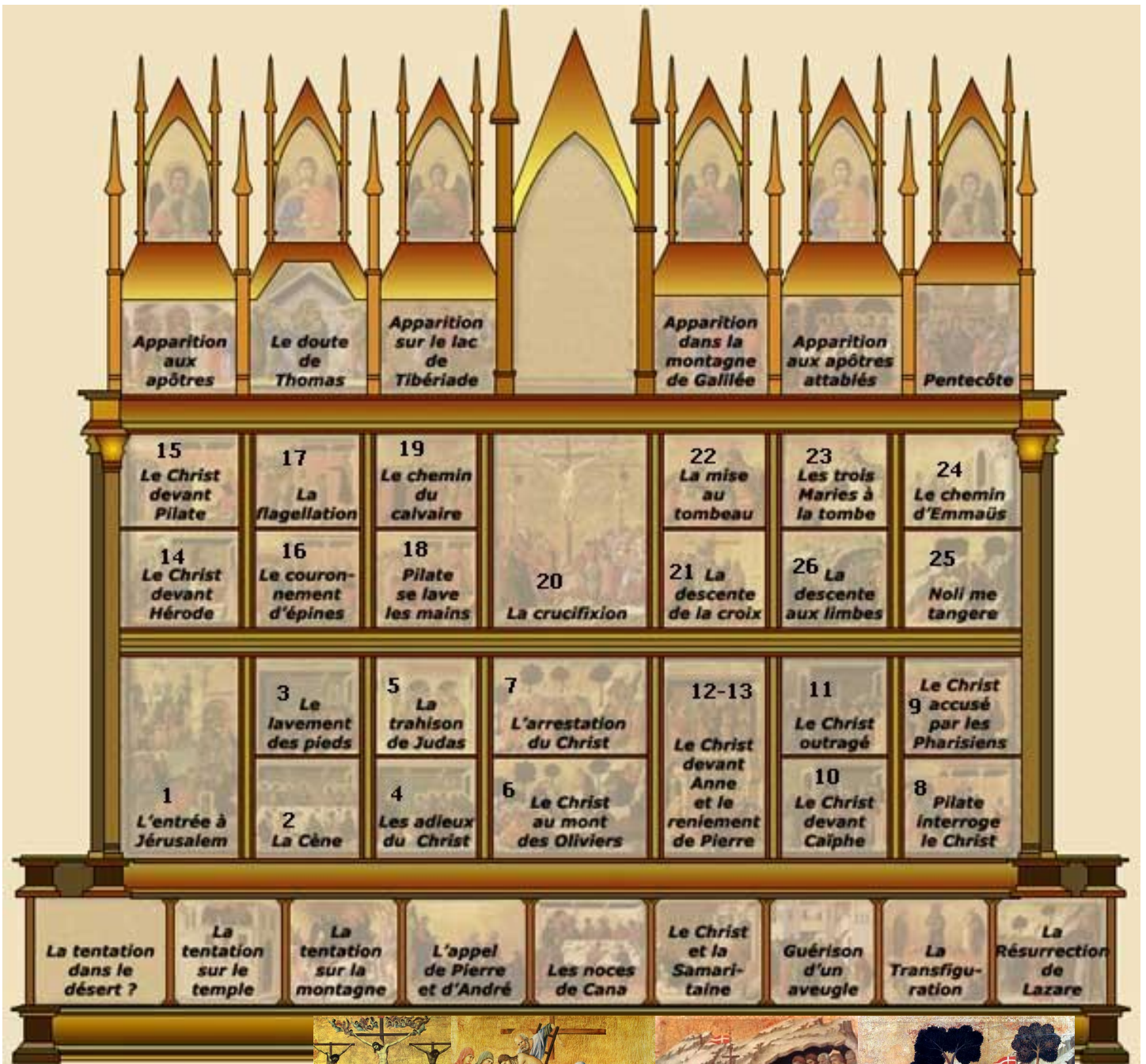
Le devant de cette grande œuvre (5m x 5m) représente dans son panneau central la Vierge en « majesté » (d'où le nom de maestà) (214 x 412 cm) et au revers la passion du Christ.





Dans sa forme originale, la Maestà occupe l'ensemble du panneau principal face à la foule. Au-dessus et en-dessous de ce panneau central, l'artiste a peint des scènes de la vie du Christ et la Vierge, et de petits portraits de saints. La plupart de ces petites scènes étaient uniquement visibles à l'officiant.

Au dos du panneau principal, Duccio a réalisé vingt-six scènes de la Passion du Christ, elles aussi encadrées au-dessus et au-dessous par de petits panneaux représentant des scènes de la vie du Christ. Alors que la façade principale de l'œuvre est une icône destinée à la pieuse contemplation de la foule, le cycle narratif de la face arrière pourrait avoir été une sorte de commentaire de l'Écriture, visible uniquement à ceux, privilégiés, qui se trouvaient dans le chœur et le déambulatoire.



## 2. Giotto



*Giovanni Dupré, Florence, Les offices 1845.*

Giotto di Bondone ou Ambrogio di Bondone (Vespignano ou Romignano, 1267 - Florence, le 8 janvier 1337) est un peintre, un sculpteur et un architecte italien du Trecento, dont les œuvres sont à l'origine du renouveau de la peinture occidentale. C'est l'influence de sa peinture qui va provoquer le vaste mouvement de la Renaissance à partir du siècle suivant.

En cette fin du Moyen Âge, Giotto est le premier artiste dont la pensée et la nouvelle vision du monde aidèrent à construire ce mouvement, l'humanisme, qui place l'homme à la place centrale de l'univers et le rend maître de son propre destin.

Les fresques que Giotto a peintes à Florence (église Santa Croce de Florence), à Assise (basilique Saint-François d'Assise) et à Padoue (chapelle des Scrovegni dans l'église de l'Arena de Padoue) figurent parmi les sommets de l'art chrétien.

Son influence sur les générations d'artistes qui le suivirent est immense à tel point qu'on a pu parler d'« écoles giottesques » à propos de certaines écoles de peinture regroupant des peintres dont l'œuvre a été marquée par celle du maître toscan. En 1400 Cennino Cennini a écrit que « Giotto traduit l'art de la peinture du grec au latin ».

Giotto di Bondone naît en 1266 dans le village de Vespignano, près de Florence. Son père, Bondone, est un petit paysan. Giorgio Vasari, l'un des premiers biographes de Giotto, raconte comment Cimabue, le célèbre maître florentin, découvre les talents de Giotto : voyant un jour le jeune garçon de 12 ans esquisser une des chèvres de son père sur un rocher plat, il fut tellement impressionné par son talent qu'il persuade le père de laisser Giotto devenir son élève. Une autre version veut que Giotto, alors en apprentissage chez un marchand de laine à Florence, fréquentait l'atelier de Cimabue avec tant de passion qu'il fut finalement autorisé à étudier la peinture.

Les premiers travaux attribués à Giotto sont une série de fresques sur la vie de saint François dans l'église à Assise. Puis en 1305 et 1306 il réalise l'extraordinaire série de fresques de la chapelle de l'Arena à Padoue. A Rome, Naples et Florence, Giotto exécute les commandes des princes et des ecclésiastiques de haut rang : ainsi il décore les chapelles Peruzzi et Bardi chapelles de l'église Santa Croce à Florence.

En 1334 la ville de Florence Giotto l'honore du titre de « Magnus Magister » (Grand Maître), et le nomme « Campomaestro », architecte de la ville et directeur de travaux publics. Il conçoit et réalise le célèbre Campanile du Dôme, mais décède en 1337, avant la fin des travaux.

Esprit très cultivé, Giotto menait une vie simple et ordinaire, avec un tempérament agréable et gai. Marié à Ciuta du Lapo du Pena, il a laissé six enfants à sa mort. L'aîné, Francesco, sera inscrit en 1311 dans la compagnie des peintres à Florence. Contrairement à beaucoup de ses collègues artistes, il est économe de son argent et fait fortune. Il était en termes familiers avec le pape, et le roi de Naples Robert l'appelait son bon ami.





## La Vierge de tous les saints

La 'Vierge de tous les saints, en italien *Maestà di Ognissanti*, est peinte entre 1305 et 1310 . Elle a des dimensions monumentales de 325 cm x 204 cm. Elle est conservée à la Galerie des Offices de Florence, et exposée dans la même salle que deux autres *Maestà* de référence : la *Maestà di Santa Trinita* de Cimabue et la *Madone Rucellai* de Duccio.

Les proportions et les contenus sont conformes aux habitudes picturales des *Maestà* : fond d'or, composition centrale de la Vierge portant l'Enfant, assise sur un trône dans une pose hiératique, anges et apôtres entourant le groupe.

Mais contrairement aux œuvres plus anciennes, les personnages latéraux ne sont pas placés les uns au-dessus des autres. Ils ne sont pas aplatis et ils possèdent chacun une physionomie propre. Ils sont placés dans une perspective que la construction du trône et du baldaquin, précise, avec un point de fuite central.

Ce tableau annonce clairement le mouvement de la pré-Renaissance des primitifs italiens, qui, tout en validant les principes fondamentaux de la peinture byzantine (sujet, symbolisation des personnages sacrés, iconographie, symbolique des couleurs), commence à élaborer une autre peinture, en humanisant la représentation des personnages, leur individualisation, l'introduction d'une représentation cohérente et réaliste du décor (perspective formelle du trône, détails architecturaux, plans de placement des personnages). Comme les autres artistes de son époque, Giotto n'avait aucune connaissance technique ni de l'anatomie, ni de la perspective. Pourtant, ce qu'il possédait était infiniment plus important que les compétences techniques des artistes qui le suivront : une maîtrise de l'émotion humaine, un sens aigu de la vie humaine, grâce auxquels il saura dépeindre tous les sentiments en émotions de l'âme humaine. Tous les artistes, jusqu'à l'époque contemporaine,

s'inspireront de Giotto : en lui, ils trouvent une approche directe de l'expérience humaine, celle qui reste valable à travers le temps...

**L'église supérieure d'Assise** (basilique St François), avec sa nef unique et ses hautes fenêtres gothiques, dégage une atmosphère lumineuse et festive. Le décor à fresque des voûtes d'ogives et des murs de la nef s'est étendu sur plusieurs décennies. L'ensemble du programme décoratif est une véritable bible picturale. Appelé par Fra Giovanni di Mure, général des Franciscains Giotto y peindra **la vie de saint François** (1182 – 1226), dans la dernière décennie du XIII<sup>e</sup> siècle. Premier ouvrage authentique propices à apprécier la force et sa liberté d'inspiration.

*Songe du pape : François porte l'Eglise*

*Approbation de la règle par le pape Honorius III*

*Devant le sultan : épreuve du feu*

*Prêche au oiseaux*

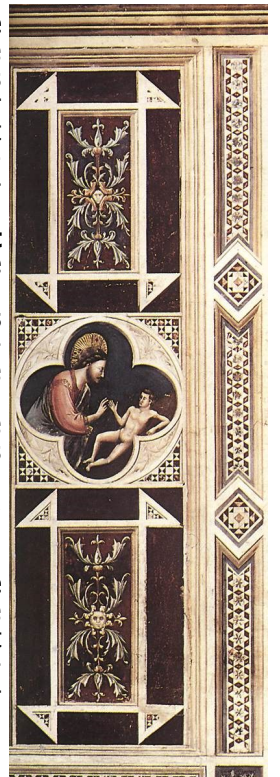
*Stigmate de S. François à la Verna*

*Mort, vérification des stigmates*





Cette **chapelle de l'Arena** (qui occupe le site d'une arène romaine), a été construite par Enrico Scrovegni en expiation pour les péchés de son père, un redoutable usurier mentionné par Dante. Les travaux débutent en 1303 et les fresques de Giotto sont généralement datées de 1305-1306. Elles couvrent tout au long de l'intérieur de l'édifice : le mur ouest présente un « **Jugement dernier** » ; sur l'arche du chœur figure l'Annonciation ; sur les murs nord et sud, sur trois registres sont représentées des scènes de la vie de la Vierge et de ses parents, Anne et Joachim, des événements de la Passion du Christ, inspirés de la « Légende dorée » (1264) de Jacques de Voragine, mais aussi la personnification des vices et des vertus (une bande en imitation de marbre avec sept figures allégoriques), les premières grisailles de l'histoire de la peinture occidentale... Ses personnages, peints environ à l'échelle 1/2, révèlent un sens complètement neuf de la dimension, de la présence physique, et de la représentation des événements du sacré, dégageant un sentiment d'intensité mo-

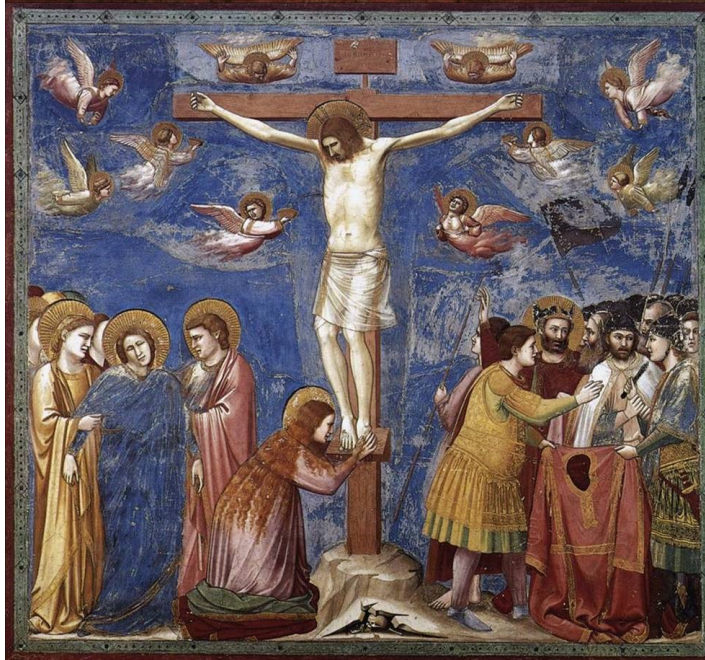


*Chapelle Arena intérieur - décor : création d'Adam  
Nativité - Présentation au Temple*



rale et humaine plus que de la splendeur divine. Délaissant le sentiment de la transcendance toute byzantine, Giotto privilégie l'expérience personnelle, et le sentiment humain. Il va au cœur de l'histoire divine mais l'exprime avec des gestes et des expressions qu'il puise dans l'observation de l'humanité et qu'il exprime avec sa conviction personnelle.

*Cana - Entrée à Jérusalem - Crucifixion - Lamentation sur Jésus descendu de croix*





Sur les voûtes, c'est un ciel bleu étoilé avec en son centre deux médaillons, l'un du Christ, l'autre de la Vierge, eux-mêmes entourés chacun de quatre médaillons plus petits.

*A gauche la voûte avec son magnifique ciel étoilé et la Vierge*

*A droite l'allégorie des Vertus, la justice*

*Ci-dessous à gauche le jugement dernier*

*Ci-dessous à gauche l'apparition de Jésus ressuscité à Marie-Madeleine : ne me touche pas*



Vers 1310 Giotto retourne à **Assise** pour exécuter dans **l'église inférieure** (basilique St François) le cycle de la vie de d'enfance de Jésus (10 scènes de la Nativité au retour à Jérusalem) dans le transept nord, formant avec le cycle de la passion - résurrection de Simone Martini dans le transept sud les 2 mystères préféré et vécu de St François : **l'incarnation** et la Rédemption.

Ce qui est magnifique dans ces fresques c'est d'abord le ciel bleu et bien sûr la beauté et la profondeur des personnages, particulièrement dans leurs relations, leurs gestes et leurs visages.

*Adoration des mages*

*Visitation - Nativité*

*Présentation de Jésus au Temple*

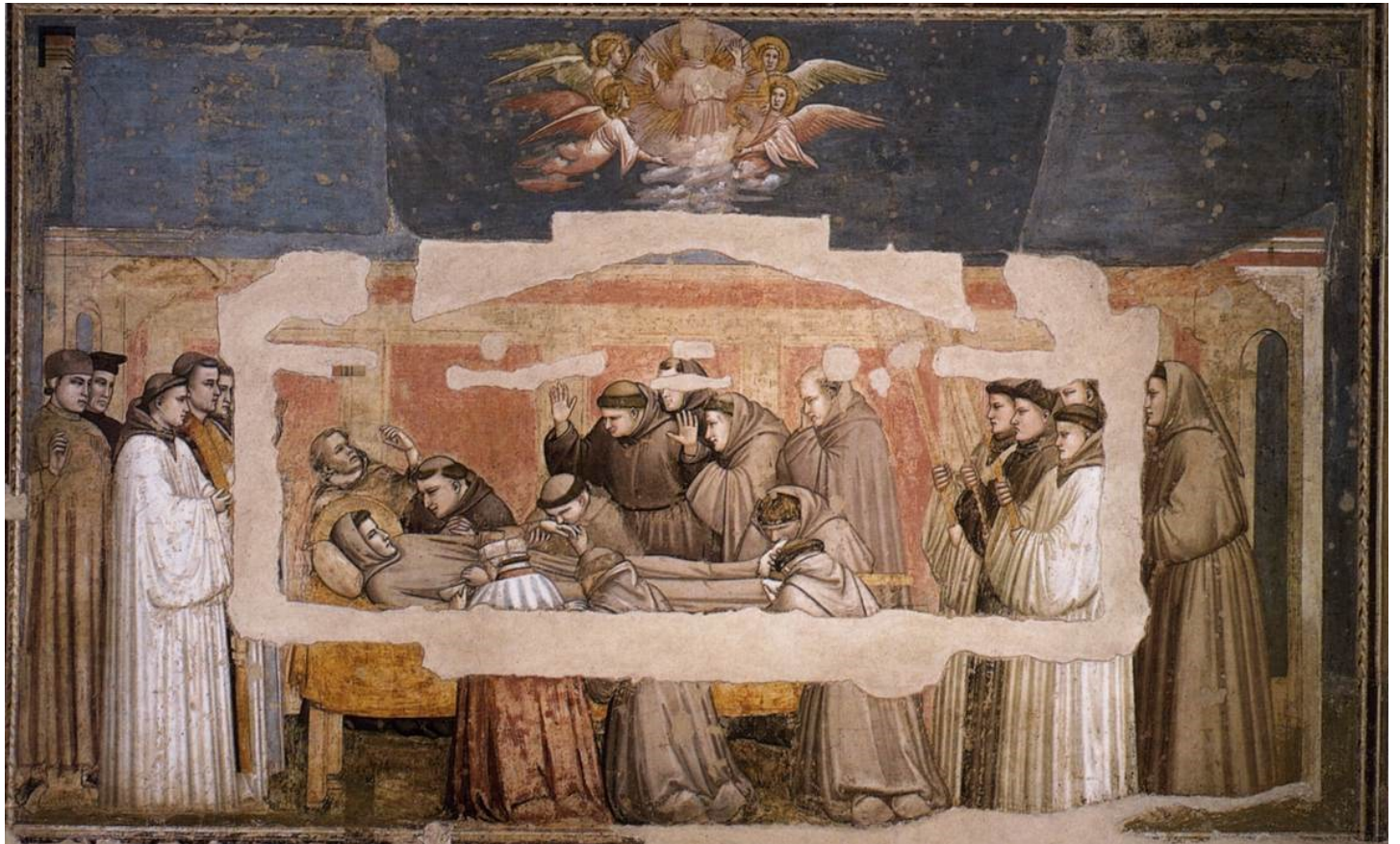


A Santa Croce de Florence, Giotto décore à fresque quatre chapelles. Seules deux en subsistent : la chapelle Bardi et la chapelle Peruzzi (vie S. Jean baptiste et S. Jean), sa voisine, les deux datant probablement des années 1320. Les fresques sont plus ou moins bien conservées (elles ont été blanchies au XVIIIè siècle), mais certaines de la chapelle Bardi sur la vie de saint François restent profondément impressionnantes.



Chapelle Peruzzi :  
Ascension de Saint - Jean

Chapelle Bardi : Approbation de la règle de S. François par le pape - Mort et ascension de S. François



# 3. Lorenzetti



Pietro Lorenzetti ou Pietro Laurati[1] ( Sienne, v. 1280 - Sienne, 1348) est un peintre siennois du XIVe siècle. Lorenzetti a été actif entre 1306 et 1345 environ. Il a été influencé par Giovanni Pisano et Giotto et a travaillé aux côtés de Simone Martini à Assise. Avec son frère Ambrogio Lorenzetti, il a contribué à introduire le naturalisme dans l'art siennois, quittant les attributs byzantins de cette époque, avec Giotto et leurs suivants Bernardo Daddi et Maso di Banco.



Il est probablement mort de la peste avec son frère en 1348.

À partir de 1310 à 1320 il participe à la décoration de la Basilique inférieure d'Assise. Avec Martini et d'autres peintres florentins de la l'école de Giotto. En particulier, il a travaillé dans le transept sud au service du cardinal Napoleone Orsini. Des scènes ornés de fresques Passion du Christ. Ce qui prouve qu'il a développé un style figuratif propre qui synthétisait l'art siennois et le langage de Giotto.

**L'Arrivée du Christ à Jérusalem**, son chef-d'œuvre, une des fresques de l'église inférieure de la basilique Saint-François d'Assise.

Un exemple emblématique est la scène « **Dernière Cène** », construit autour d'une table sous une magnifique loggia hexagonale (qui ressemble à la chaire de la cathédrale de Sienne de Nicola Pisano) Il démontre l'assimilation des techniques de la perspective pour les bâtiments provenant du

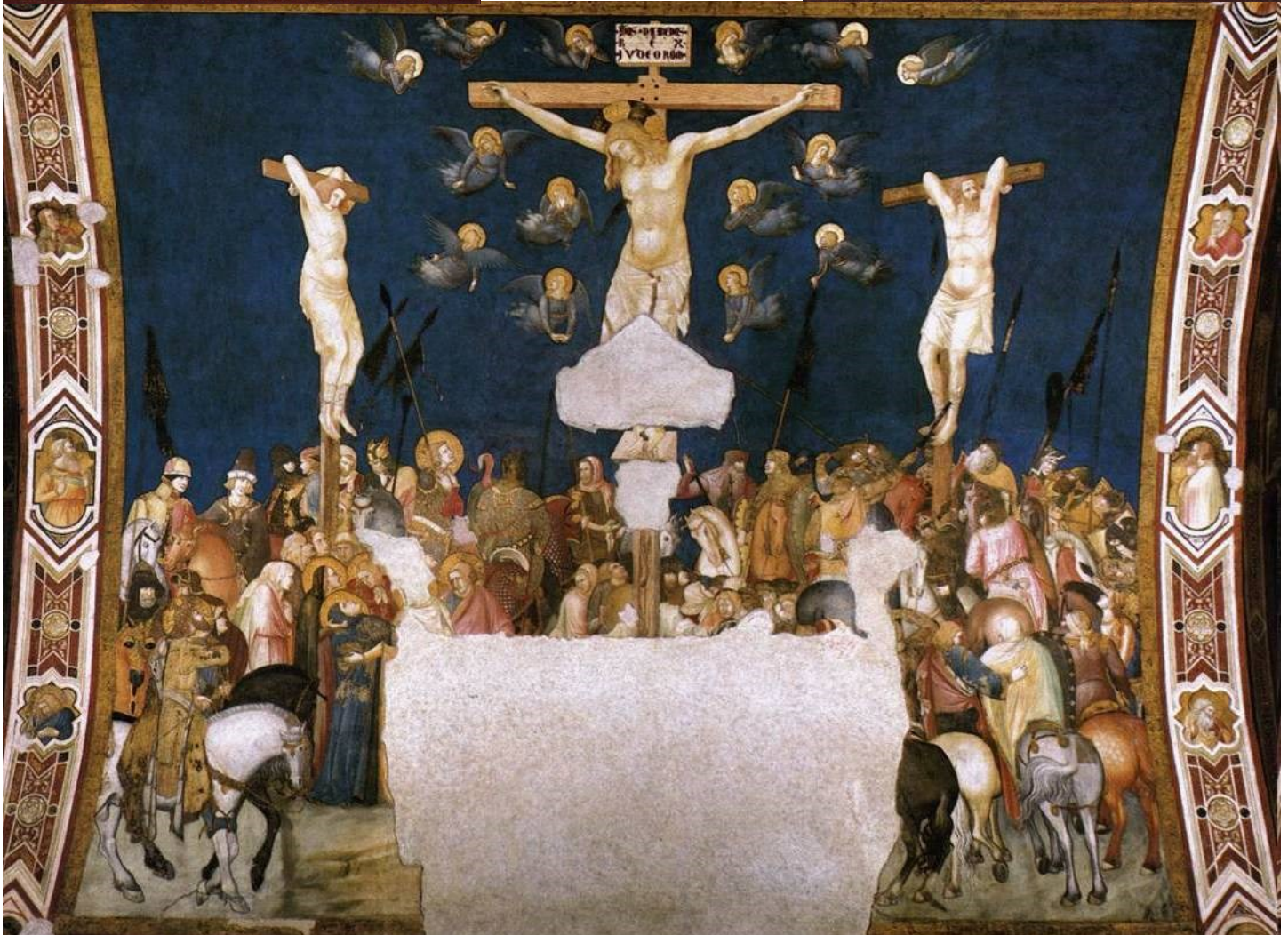


vertueux Giotto. Mais encore plus surprenant, c'est la vision de la pièce étroite des serviteurs gauche, un quart de la taille de la fresque est en fait occupée par la cuisine adjacente, où la nourriture est cuite sur un fourneau et deux serviteurs lavent la vaisselle et jettent les restes. Au fond on reconnaît le mobilier spécial (une pelle à charbon, des étagères avec des plats) et au premier plan il ya un chat qui se chauffe au feu et un chien se régale des restes de l'assiette. Aucun successeur de Giotto n'aurait probablement représenté un tel détail si quotidien qu'il était considéré comme n'étant pas digne de figuré dans une scène religieuse. La curiosité de Lorenzetti est attiré par ce détail minutieux, qui donne à la réalité encore plus d'humanité.





*Arrestation de Jésus - Flagellation -  
Jésus porte la croix -  
Crucifixion*





*Mise au tombeau de Jésus avec les visages de Marie-Madeleine embrasant Jésus, Joseph d'Arimathie, Marie, Jean, Nicodème, les 2 autres Marie*

*Les stigmates de S. François et frère Léon qui écrit le récit*

## 4. Fra Angelico



Guido di Pietro, en religion Fra Giovanni, dit Fra Angelico (Le Frère des Anges) ou parfois le peintre des Anges (Vicchio di Mugello, vers 1395[1] - Rome, 18 février 1455) est un peintre du Quattrocento de qui Vasari disait qu'il avait un « talent rare et parfait ». Il était connu de ses contemporains comme Fra Giovanni da Fiesole, dans les Vies écrite avant 1555, il était déjà connu comme Giovanni Fra Angelico (Le Frère Giovanni l'angélique. Religieux dominicain, il a cherché à associer les principes picturaux de la Renaissance - constructions en perspective et représentation de la figure humaine - avec les vieilles valeurs médiévales de l'art : sa fonction didactique et la valeur mystique de la lumière.

### Présentation au Temple

La scène, comme la peinture autre cycle, est fixée en fonction d'un sentiment de calme, que de toile de fond souligne isoler les principaux chiffres et d'éviter toute distraction que l'esprit loin de la limite de la scène. Trouve l'autel milieu où il brûle la flamme avant que le prêtre Siméon tenant tendrement Jésus Notre-Dame du petit profil, si semblable à celle de Transfiguration, Tend les bras à son fils, tandis que derrière elle se trouve Saint-Joseph avec un panier d'offrandes. La niche donne clairement l'impression d'ouvrir le mur illusoire et son arc, ornée de coquillages, des miroirs de la forme de l'arc de la voûte de la cellule, une continuité spatiale entre l'architecture architecture réelle et peinte. Les parties participant à la scène Pierre Martyr et Heures Villana Deux saints liés à



En face de l'escalier, il y a la très belle fresque de la «Annonciation, Datés entre 1440 et 1450 sur l'une des œuvres les plus célèbres du maître et l'un des meilleurs résultats jamais obtenus sur ce sujet. Le peintre a utilisé le précieux azurite (bleu) et également mis des insertions en or. Remarquable est la monumentalité des figures, isolées dans la perspective clé de la colonnade, avec un fort sens de la spiritualité calme.

Angelico a peint ce même thème dans d'autres œuvres célèbres: une à Musée du Prado, une à Cortona et une à San Giovanni Valdarno.

Vue d'ensemble et le style [modification]

L'Annonciation est fixée sur une véranda donnant sur une cour, comme le retable Annonciation sur les 1430 années (Prado Annonciation, Cortona et San Giovanni Valdarno), qui donne sur un jardin entouré d'une clôture (une allusion à l'Hortus conclusus qui symbolise la virginité de Marie) au-delà duquel on voit un bosquet de cyprès. L'architecture est plus que jamais mise à un style simple de la Renaissance, avec le point de fuite dans le même portique et des colonnes plus massives qu'à l'habitude. Le cadre est nu et essentiel, comme la pièce qui s'ouvre à l'arrière d'une vierge. La décoration seule est donnée par les capitales, fait avec un fort accent sur la lumière, et sont à la fois ionique et corinthien: un appel à l'ordre architectural généré par Leon Battista Alberti. Dans ses œuvres, dont certaines ont établi un lien avec les œuvres de la vie comme la fresque romaine Saint-Etienne reçoit le diaconat.

Un élément novateur est la disposition des acteurs le long d'une «diagonale, participant ainsi de façon plus efficace dans

l'espace, et de reprendre les travaux plus tôt, comme l'Annonciation de la cellule 3L'humble geste de Marie, oscillant entre esoggezione acceptation, et la sobriété de l'Ange, qui répond au geste de Marie, avec une position similaire des armes dans la soumission. Les mots sont peints dell'Annunciazione bas près de la base de la colonne centrale, plus ou moins à l'œil du spectateur. Juste en dessous, l'épaisseur de l'étape, est une incitation à la prière: Virginis INTACTAE Veneris CMU PORTES FIGURAM PRETEREUNDO SILEATUR NE CAVE AVE («Quand vous passez la figure de la Vierge intacte, veillez à ne pas oublier de dire l'Ave Maria»).

Christ bafoué, Angelico, avec la Vierge (la main d'un collaborateur) et San Domenico.

La scène est parmi les plus célèbres du cycle, Merci pour la brièveté extraordinaire avec laquelle elle a traité l'événement sacré. Derrière les Vierge et Saint Dominique, Presque comme une projection de leurs réflexions, est dans une composition triangulaire, la figure centrale de Christ, Assis sur un siège qui a une forme rectangulaire simple placé sur une marche de pierre blanche. Si le siège ressemble à un trône, mais il n'est même pas s'en tenir que le Christ tient

dans sa main est une parodie d'un sceptre et la boule de globe d'or jaune. Le fond vert du rideau rectangulaire fait ressortir le noyau de la scène, où ils sont des symboles de son passage à tabac des souffrances, des mains qui gifle, personnages louches qui rient son chapeau, puis, crachant sur lui. En dépit de la couronne d'épines et de la bande (note de l'effet significatif qui est perçu les yeux fermés et le nez) Le Christ maintient un calme imperturbable et semble en fait un roi dans sa majesté.

Ce type d'iconographie peut être trouvé plus tôt dans le XIVe siècle, mais ici, le préféré angélique à souligner le récit de la scène plutôt que violent. La scène, après tout transmettre un sentiment de calme, ce qui accentue la plaque de fond isoler le personnage principal et d'éviter toute distraction que l'esprit loin de la limite de la scène. L'extrême simplicité de la composition et la couleur qui n'augmente pas la clarté de la scène, sans donner effet à la maîtrise rare, que la profondeur disponible sur plusieurs niveaux ou subtile diversité chromatique des petits, mais varié, que chez les Blancs. Le vêtement du Christ, par exemple, il est traité avec la plus grande sécurité des données volumétriques, qui le fait ressembler à la draperie d'une statue de marbre.

Voici la figure contemplative de la Vierge et saint Dominique, qui n'est pas directement impliqué dans la scène, mais servent plutôt à la visionneuse. Ce dernier, dans la lecture silencieuse, a été le modèle pour les moines, qui a suggéré l'attitude à prendre.

Les figures sont simplifiés et allégés, les couleurs douces et à l'extérieur. Dans de tels contextes, la forte plasticité forme et la couleur, provenant de Masaccio, D'entraver, crée un sentiment de



profonde abstraction. Les gestes sont inspirés par une société diverse et naturel, qui sera retrouvé plus tard dans les fresques de la résidence romaine de peinture (Chapelle Niccoline dans Vatican). Certains attribuent la Vierge dans les mains d'un employé.



Cette fresque se trouve dans le couloir entre la cellule 24 et 25. Elle représente la Vierge et l'Enfant trônant entourée de saints Dominique, Côme et Damien, Marc, l'évangéliste Jean, Thomas d'Aquin, Laurent et Pierre Martyr. A été peint après 1450 (Donc, c'est un travail de maturité artiste fin des années) et se mélange: un endroit frais et sec



# 5. Rogier van der Weyden

**Roger de la Pasture** est né à Tournai, dans le comté de Flandre, vers 1399. La Flandre fait alors partie des Pays-Bas bourguignons. Il se marie vers 1426 et entre dans l'atelier de Robert Campin, à Tournai, l'année suivante. Il a alors un âge plus avancé que la plupart des apprentis (il approche en effet de la trentaine). Il obtient sa maîtrise dans la Guilde de Tournai en 1432.

En 1435, « Maître Roger » devient le peintre officiel de la cité de Bruxelles, où il s'est installé. C'est à ce moment là que son nom (Roger de la Pasture) est changé en flamand (**Rogier van der Weyden**). Il travaille notamment pour la cour de Philippe le Bon, puissant duc de Bourgogne et grand mécène, pour lequel il fera des portraits. Ses premières œuvres reflètent l'influence de son maître (Robert Campin), mais il s'en affranchit en introduisant davantage de réalisme et d'émotion dans l'expression de ses personnages, véritables êtres de chair et de sang. Il a été fortement influencé par son confrère plus âgé que lui, Jan van Eyck, grâce auquel il apprend à exploiter les ressources d'un nouveau moyen: la peinture à l'huile. Il devient bientôt le peintre flamand le plus recherché de son époque, après van Eyck.

Son succès s'explique par le fait que, tout en adoptant de nouvelles techniques, il conserve les règles traditionnelles de la composition. Ainsi la Descente de Croix, peinte vers 1435, présente les figures sur un fond neutre. Le corps du Christ est au centre de la composition, tourné vers le spectateur. À gauche, la Vierge, dans un drapé d'un bleu profond, s'affaisse parallèlement au corps de son fils. Les autres personnages ont un visage calme aux traits réalistes.

Van der Weyden exécute de grandes compositions dramatiques pour les membres de la puissante cour de Bourgogne. Il crée notamment l'admirable Jugement dernier (v. 1445-1449), retable unique en son genre, composé de 15 panneaux commandés par le chancelier Nicolas Rolin pour les Hospices de sa ville de Beaune (cet immense polyptyque de 2,25 m de haut et de

*La Descente de Croix, ca 1435 (Madrid, musée du Prado)*

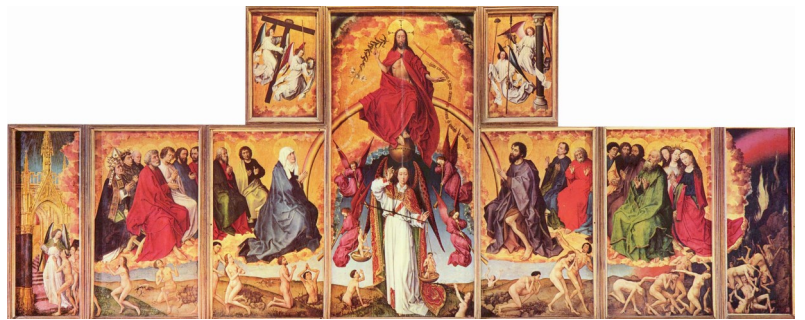




5,46 m de long s'y trouve toujours). À côté de ses œuvres à caractère religieux, van der Weyden réalise de magnifiques portraits de nobles et de riches négociants de la ville. Il réalise aussi des enluminures (en particulier pour les Chroniques de Hainaut de Jean Wauquelin, pour la bibliothèque de Philippe le Bon). Vers 1450, année du Jubilé, van der Weyden voyage en Italie, très vraisemblablement à Rome et à Florence. Il s'inspire de Fra Angelico et apprend de nouvelles techniques mises au point par les peintres italiens. Pendant cette période, il travaille pour la famille d'Este et ses portraits, notamment celui de Francesco d'Este, vont contribuer à l'essor de la peinture à l'huile en Italie à la fin du XVe siècle.



Portrait de Philippe le Bon ca 1450



La Descente de Croix, ca 1435 (Madrid, musée du Prado)

Après avoir exécuté des portraits de Philippe le Bon, van der Weyden réalise des portraits pour le fils de ce dernier, Charles le Téméraire. Son art exprime un sentiment religieux intense, voire pathétique ou bouleversant (comme dans son chef-d'œuvre, la célèbre Descente de croix de 1435), rendu avec une plénitude sculpturale. Ses tonalités sont saturées, mais souvent claires. Grâce à la perfection de sa technique, Rogier van der Weyden a joui d'une notoriété internationale de son vivant. Son style raffiné et empli d'émotion influença profondément de très nombreux peintres flamands et étrangers, en particulier allemands.

J'ai admiré ce tryptique des 7 sacrements il y a déjà fort longtemps en 1982-83 lorsque j'étais à l'IET (Institut d'études théologiques, le théologat des jésuites) à Bruxelles. Cette peinture est un magnifique résumé de toute la théologie catholique des sacrements, comme incarnation dans l'aujourd'hui de l'œuvre de salut du Christ, dans les différentes étapes de notre vie.

Le **tryptique des 7 sacrements** de Rogier van der Weyden, est la commande de l'évêque de Tournai (Belgique) : Jean Chevrot (1437 - 1460 ), dont les armoiries sont représentées au-dessus des arcades surmontant chaque panneau. Il représente au centre la Crucifixion, le sacrifice sanglant du Christ, au milieu d'une église de style gothique tardif. Probablement cette église est une libre interprétation de la collégiale Ste Gudule à Bruxelles ( actuelle cathédrale Saint-Michel) dont les murs lumineux éclairent la profession de foi du commanditaire. Derrière, au jubé, à l'autel, un prêtre consacre l'hostie. Sur les deux volets latéraux, les six autres sacrements entourent l'événement central. Par la limitation du nombre de personnages et une représentation stylisée du bâtiment et de son mobilier, le peintre atteint un certain degré d'abstraction.

Tout sacrement est célébration du mystère de Pâques, Jésus-Christ mort est ressuscité; Roger a mis au centre la croix du Christ et Marie, saint Jean et les 3 maries éplorées au pied de la croix. Représenté à une échelle beaucoup plus grande, ils expriment le caractère intemporel et surnaturel de la crucifixion : l'Eglise mystique. Le sacrement est l'incarnation de ce mystère dans le quotidien du chrétien dans son pèlerinage terrestre. Cette incarnation est bien rendue à la fois par l'église gothique et l'époque flamande des personnages et le déroulement des 7 sacrements dans le déambulatoire des 2 nefs latérales illustrant toutes les étapes de la vie du chrétien.

Depuis le baptême, entrée dans l'Eglise, à gauche en-bas, au sacrement de l'eucharistie au centre, en passant par la confirmation conférée par l'évêque ( ici le commanditaire: Jean Chevrot) et le sacrement de la réconciliation, ce sont les 3 sacrements de l'initiation chrétienne qui sont représentés, tel que célébré au 15e s. Ainsi pour le pardon il n'y a pas encore de confessionnel. Puis le choix de vie : l'ordination pour les prêtres et le mariage pour les couples, tous deux signes de l'Amour de Dieu. Enfin le sacrement de l'onction des malades à l'époque conféré au seuil de la mort en enduisant la main avec un pinceau trempé de l'huile des malades. Ce parcours traverse toute l'Eglise au cœur du monde dans un mouvement qui trouve son centre dans l'Eucharistie.

Au-dessus de chaque célébration un ange de couleur uniforme donne par son symbolisme et le texte de la banderole le sens de chaque sacrement. Le baptême : blanc de l'aube, l'habit du baptisé (Rm 6,3). La confirmation : jaune intelligence et jugement, mais aussi couleur liturgique or des grandes fêtes (sentences de Pierre Lombard 4,7). Le pardon : rouge de l'amour et du pardon du Christ (Hb 9,14). L'eucharistie : vert de l'espérance et de la croissance, couleur du temps liturgique ordinaire (de sacramentis de St Ambroise 4,4...14-17). L'ordre : violet de la constance et de la conver-

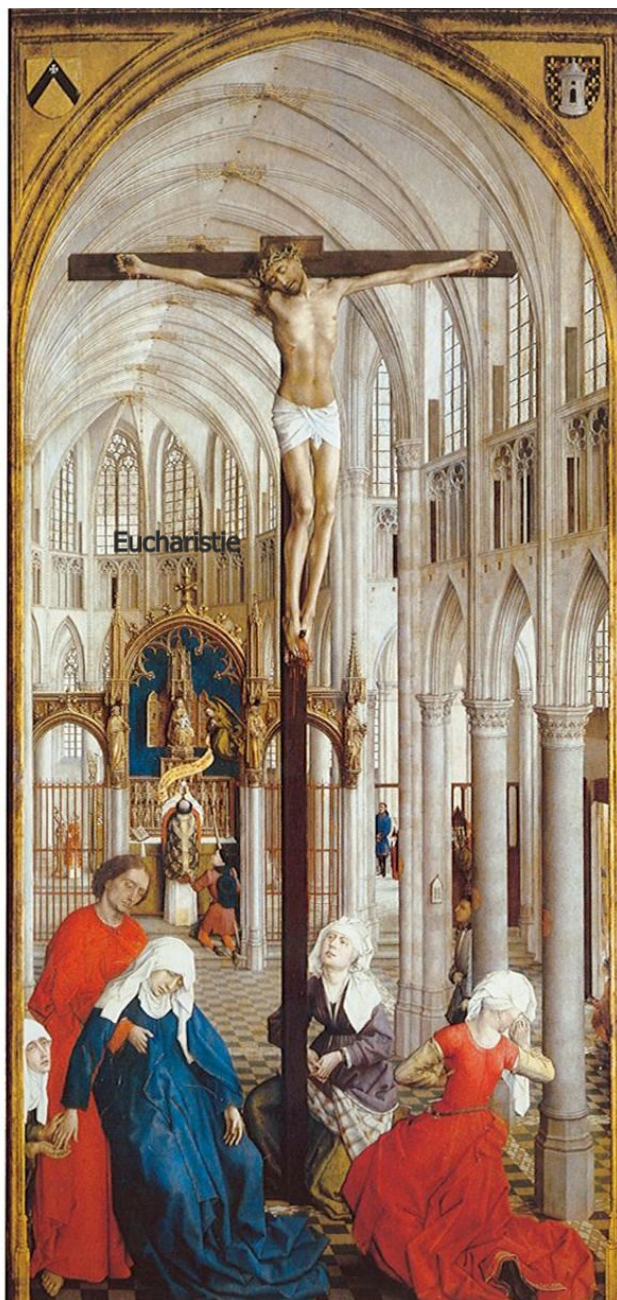
Le **tryptique des 7 sacrements** de Rogier van der Weyden, est la commande de l'évêque de Tournai (Belgique) : Jean Chevrot (1437 - 1460 ), dont les armoiries sont représentées au-dessus des arcades surmontant chaque panneau. Il représente au centre la Crucifixion, le sacrifice sanglant du Christ, au milieu d'une église de style gothique tardif. Probablement cette église est une libre interprétation de la collégiale Ste Gudule à Bruxelles ( actuelle cathédrale Saint-Michel) dont les murs lumineux éclairent la profession de foi du commanditaire. Derrière, au jubé, à l'autel, un prêtre consacre l'hostie. Sur les deux volets latéraux, les six autres sacrements entourent l'événement central. Par la limitation du nombre de personnages et une représentation stylisée du bâtiment et de son mobilier, le peintre atteint un certain degré d'abstraction.

Tout sacrement est célébration du mystère de Pâques, Jésus-Christ mort est ressuscité; Roger a mis au centre la croix du Christ et Marie, saint Jean et les 3 maries éplorées au pied de la croix. Représenté à une échelle beaucoup plus grande, ils expriment le caractère intemporel et surnaturel de la crucifixion : l'Eglise mystique. Le sacrement est l'incarnation de ce mystère dans le quotidien du chrétien dans son pèlerinage terrestre. Cette incarnation est bien rendue à la fois par l'église gothique et l'époque flamande des personnages et le déroulement des 7 sacrements dans le déambulatoire des 2 nefs latérales illustrant toutes les étapes de la vie du chrétien.

Depuis le baptême, entrée dans l'Eglise, à gauche en-bas, au sacrement de l'eucharistie au centre, en passant par la confirmation conférée par l'évêque ( ici le commanditaire: Jean Chevrot) et le sacrement de la réconciliation, ce sont les 3 sacrements de l'initiation chrétienne qui sont représentés, tel que célébré au 15e s. Ainsi pour le pardon il n'y a pas encore de confessionnel. Puis le choix de vie : l'ordination pour les prêtres et le mariage pour les couples, tous deux signes de l'Amour de Dieu. Enfin le sacrement de l'onction des malades à l'époque conféré au seuil de la mort en enduisant la main avec un pinceau trempé de l'huile des malades. Ce parcours traverse toute l'Eglise au cœur du monde dans un mouvement qui trouve son centre dans l'Eucharistie.

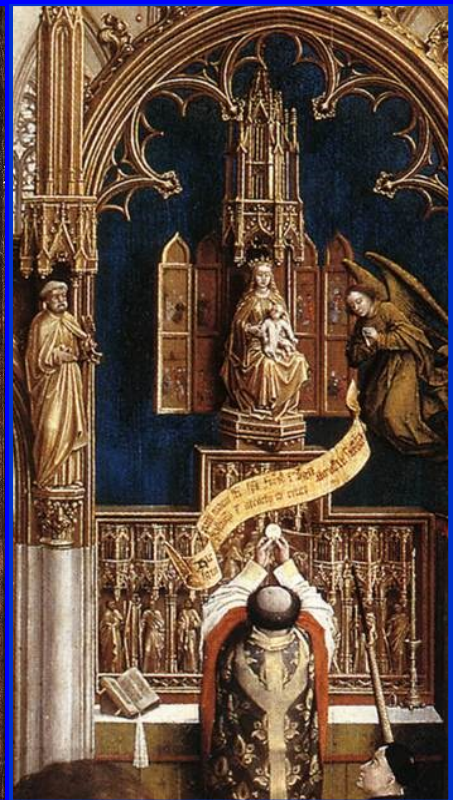
Au-dessus de chaque célébration un ange de couleur uniforme donne par son symbolisme et le texte de la banderole le sens de chaque sacrement. Le baptême : blanc de l'aube, l'habit du baptisé (Rm 6,3). La confirmation : jaune intelligence et jugement, mais aussi couleur liturgique or des grandes fêtes (sentences de Pierre Lombard 4,7). Le pardon : rouge de l'amour et du pardon du Christ (Hb 9,14). L'eucharistie : vert de l'espérance et de la croissance, couleur du temps liturgique ordinaire (de sacramentis de St Ambroise 4,4...14-17). L'ordre : violet de la constance et de la conver-

sion (Hb 9,15). Le mariage :  
bleu profond de la fidélité  
(Ex 4,25). L'onction de ma-  
lades : noir du deuil et de la  
mort (Jn 5,14).





Ci-dessus les détails de 6 sacrements et ci-joint ceux de l'eucharistie permettent bien de comprendre les célébrations de l'époque. Ci-dessous les trois anges de l'ordre (violet) du mariage (bleu profond), de l'onction des malades (noir) avec leur banderole en latin.



# 6. Léonard de Vinci



Autoportrait de Léonard de Vinci fait entre 1512 et 1515, 33 × 21,6 cm, bibliothèque royale de Turin.

Léonard de Vinci (Leonardo di ser Piero da Vinci), né à Vinci le 15 avril 1452 et mort à Amboise le 2 mai 1519, est un peintre italien et un homme d'esprit universel, à la fois artiste, scientifique, ingénieur, inventeur, anatomiste, peintre, sculpteur, architecte, urbaniste, botaniste, musicien, poète, philosophe et écrivain.

Après son enfance à Vinci, Léonard est élève auprès du célèbre peintre et sculpteur florentin Andrea del Verrocchio. Ses premiers travaux importants sont réalisés au service du duc Ludovic Sforza à Milan. Il œuvre ensuite à Rome, Bologne et Venise et passe les dernières années de sa vie en France, à l'invitation du roi François 1<sup>er</sup>.

Léonard de Vinci est souvent décrit comme l'archétype et le symbole de l'homme de la Renaissance, un génie universel et un philosophe humaniste dont la curiosité infinie est seulement égalée par la force d'invention. Il est considéré comme un des plus grands peintres de tous les temps et peut-être la personne la plus talentueuse dans le plus grand nombre de domaines différents ayant jamais vécu.

C'est d'abord comme peintre que Léonard de Vinci est reconnu. Deux de ses œuvres, La Joconde et La Cène, sont des peintures très célèbres, souvent copiées et parodiées, et son dessin de l'Homme de Vitruve est également repris dans de nombreux travaux dérivés. Seules une quinzaine d'œuvres sont parvenues jusqu'à nous ; ce petit nombre est dû à ses expérimentations constantes et parfois désastreuses de nouvelles techniques et à son désir de perfection qui

lui donnait d'attendre de finir ses tableaux. Néanmoins, ces quelques œuvres, jointes à ses carnets, qui contiennent des dessins, des diagrammes scientifiques et des réflexions sur la nature de la peinture, sont un legs aux générations suivantes d'artistes seulement égalé par Michel-Ange.

Comme ingénieur et inventeur, Léonard développe des idées très en avance sur son temps, depuis l'hélicoptère, le char de combat, le sous-marin jusqu'à l'automobile. Très peu de ses projets sont construits, ou même seulement réalisables de son vivant, mais certaines de ses plus petites inventions comme une machine pour mesurer la limite élastique d'un câble entrent dans le monde de la manufacture. En tant que scientifique, Léonard de Vinci a beaucoup fait progresser la connaissance dans les domaines de l'anatomie, du génie civil, de l'optique et de l'hydrodynamique.

*L'Annonciation* est un tableau de Léonard de Vinci exposé à la Galerie des Offices de Florence. Il représente l'Ange Gabriel saluant la Vierge Marie et l'interrompant dans sa lecture de la Bible pour lui annoncer qu'elle est destinée à donner naissance au fils de Dieu. C'est une œuvre de jeunesse de Léonard de Vinci que l'on date des années 1473-1475.

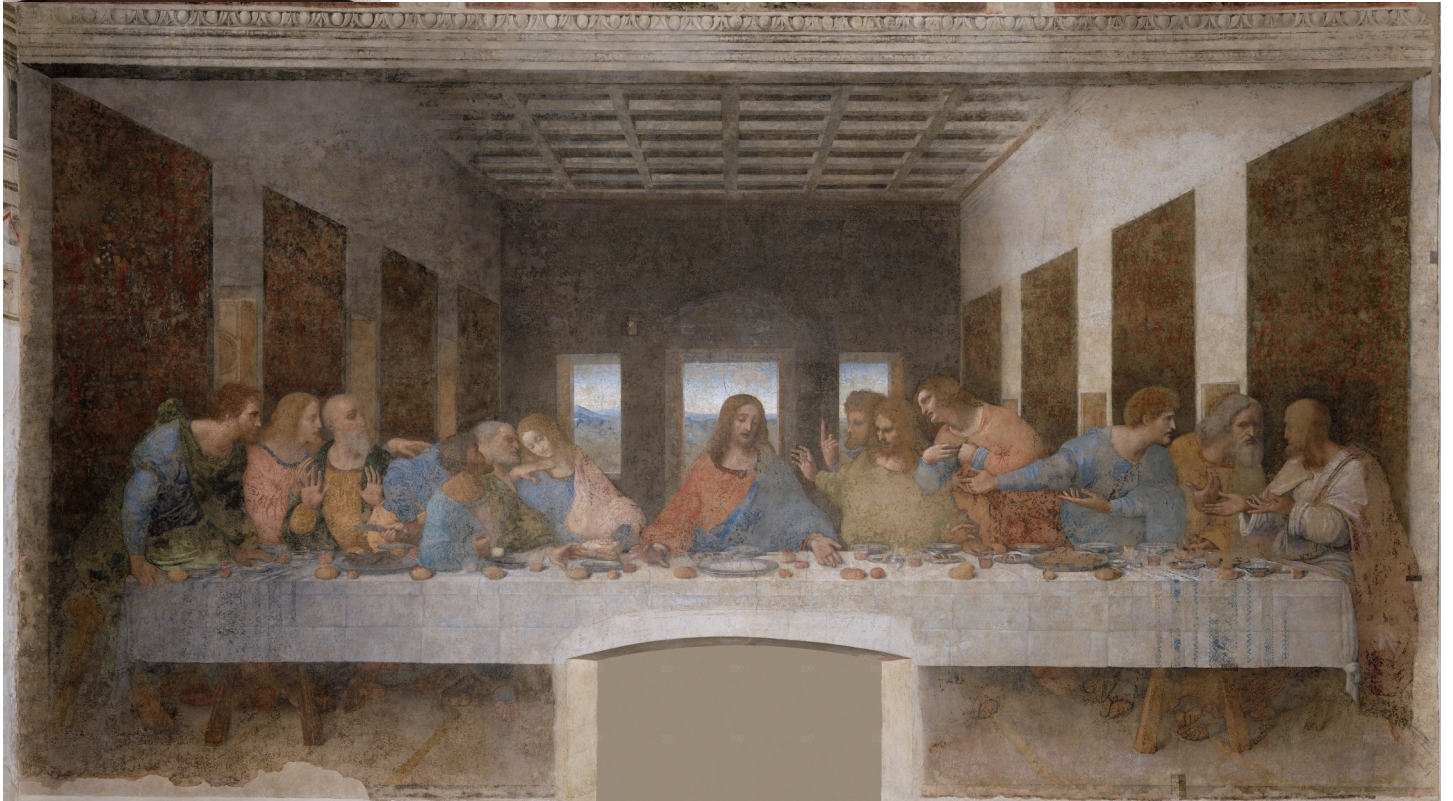




La Cène (en italien Il Cenacolo) de Léonard de Vinci est une fresque à la détrempe (tempera ), de 460 cm sur 880 cm, réalisée de 1494 à 1498 pour le réfectoire du couvent dominicain de Santa Maria delle Grazie à Milan.

Grâce à une copie contemporaine de la Cène, nous pouvons identifier chacun des personnages. Il s'agit, de gauche à droite, de Barthélemy, Jacques le Mineur, André, Judas, Pierre, Jean, Jésus, Thomas, Jacques le Majeur, Philippe, Matthieu, Thaddée et Simon.

Léonard a d'abord étendu (sans doute en une seule fois) sur le mur l'inconato (l'élément préparatoire qui va protéger les pigments) composé de 30 % de sable fluvial, et 70 % de quartz. Il a dessiné directement dessus le dessin préparatoire au pinceau avec de la terre rouge (la sinopia) . Il a ensuite appliqué un enduit (composé chimiquement de carbonate de calcium et de magnésium). Puis il a appliqué comme il le faisait pour ses tableaux une fine préparation blanche, exaltant la luminosité des couleurs grâce à sa base blanche (l'imprimatura). Il a ensuite peint à sec « probablement en émulsionnant des huiles avec des œufs. Les liants sont cependant difficiles à identifier, la pellicule de pei-



ture étant saturée par différents matériaux.» Cette technique propre à Léonard a rendu la fresque dès le début très fragile et a demandé plusieurs restaurations.

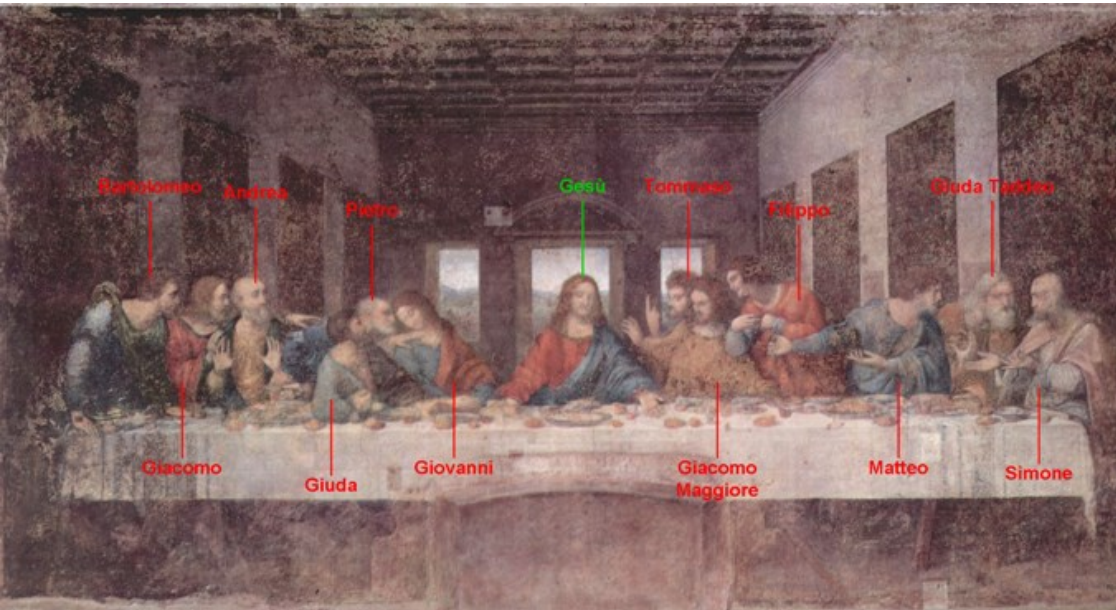
La perspective de la fresque prolonge la salle réelle du réfectoire par le trompe-l'œil du plafond à caissons et des murs latéraux recouverts de tapisseries.

Une série d'incisions encore visibles a servi à Léonard de Vinci pour tracer les lignes de fuite de la perspective. Un trou au niveau de la tempe droite du Christ correspond au point de fuite principal. Ainsi, le Christ occupe-t-il une position centrale à la fois par rapport aux apôtres, mais aussi par rapport au mur du fond de la fresque, comme un second tableau dans le premier. Les apôtres eux-mêmes sont répartis symétriquement par rapport au Christ, en quatre groupes de trois, mais les groupes sont dissymétriques entre eux, donnant ainsi de l'animation à la scène.

Une grille de perspective très géométrique et régulière que Léonard abandonne ensuite comme principe de construction de ses tableaux. Il en exploite les limites dans ce tableau : la table et les apôtres semblent être peints en avant du plan

du début de la perspective (cadre et bordure peinte dépassée par un des apôtres, sur la droite, donc par l'ensemble de la table et des convives).

On considère que la fresque de Léonard illustre la parole prononcée par le Christ, « En vérité, je vous le dis, l'un de vous me livrera », et les réactions de chacun des apôtres. Léonard recommandait dans ses écrits de peindre « les figures de telle sorte que le spectateur lise facilement leurs pensées au travers de leurs mouvements ». A cet égard, la Cène est une illustration magistrale de cette théorie des « mouvements de l'âme » (motti dell'anima), saint Thomas sceptique tendant l'index, saint Philippe, se levant pour protester de son innocence, saint Barthélemy, indigné, appuyant les mains sur la table... ».



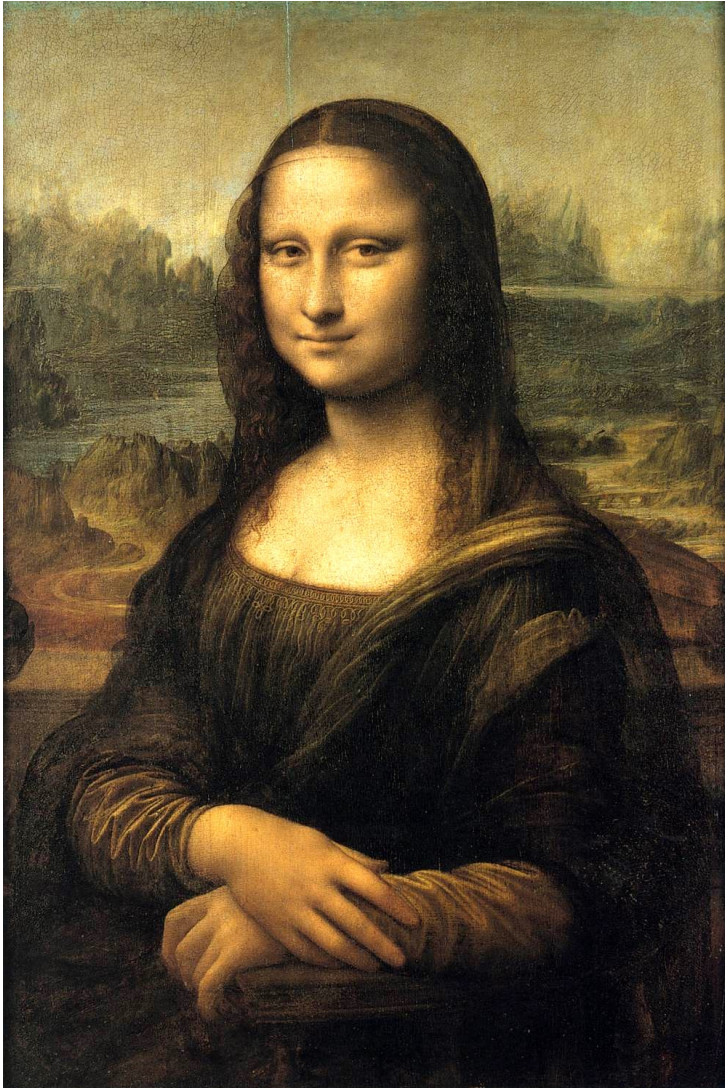
On a pu aussi lire la fresque à la lumière des théories de Léonard sur l'acoustique, illustrant alors « la propagation des ondes sonores qui atteignent et touchent » chacun des apôtres.

Le geste du Christ condense deux moments, celui de la trahison de Judas — il semble désigner de sa main droite le plat de Judas — et celui de l'institution du sacrement de l'eucharistie, capitale pour les dominicains — il ouvre ses bras vers le vin et le calice. Saint Jacques le mineur se tourne vers André, isolant ainsi la figure du Christ. Giulia Bologna

jugé que cet écart « donne une aura de paix » au Christ ; Daniel Arasse y voit le symbole « de la différence entre la double nature, nature humaine et divine du Christ, et celle, seulement humaine de son disciple favori ». Le visage du Christ est d'autant plus mis en valeur qu'il ressort sur le paysage et le ciel clair sur lesquels s'ouvre la porte du fond.

Contrairement à toute la tradition, Judas n'est pas mis à l'écart ni représenté de dos. Il est assis de profil, un peu en recul, touchant la bourse contenant l'argent de sa trahison. Enrica Crespino y voit une demande explicite des Dominicains. « L'ordre avait fait du libre arbitre un thème fondamental de sa prédication, et c'est probablement pour illustrer la position des dominicains en la matière que Judas est représenté de la même façon que ses compagnons : comme un homme qui pouvait choisir entre le bien et le mal et qui a choisi le mal ». Il reste cependant dans l'ombre. La diagonale de lumière qui vient de la gauche touche les apôtres, mais l'évite.

La Cène devint vite « un véritable recueil de modèles pour certains artistes, qui créèrent leur propres compositions à partir d'éléments tirés de l'exemple de Léonard de Vinci », en particulier, Philippe pour le Portrait d'un jeune homme de Giorgione, et le Jugement de Salomon de Sebastiano del Piombo, Judas pour le Repas d'Emmaüs du Titien.



La Joconde, ou Portrait de Mona Lisa, est un tableau de Léonard de Vinci, réalisé entre 1503 et 1506 qui représente un buste, probablement celui de la florentine Mona Lisa del Giocondo. Cette peinture à l'huile sur panneau de bois de peuplier de 77 x 53 cm est exposée au musée du Louvre à Paris. La Joconde est l'un des rares tableaux attribués de façon certaine à Léonard de Vinci.

La Joconde est devenue un tableau éminemment célèbre car, depuis sa réalisation, nombre d'artistes l'ont prise comme référence. Elle constitue en effet l'aboutissement des recherches du XVe siècle sur la représentation du portrait. À l'époque romantique, les artistes ont été fascinés par l'énigme de La Joconde et ont contribué à développer le mythe qui l'entoure, en faisant de ce tableau l'une des œuvres d'art les plus célèbres du monde, si ce n'est la plus célèbre.

La Joconde est le portrait d'une jeune femme, sur fond d'un paysage montagneux aux horizons lointains et brumeux.

La femme porte une robe et, sur la tête un voile noir transparent. On remarque que totalement épilée, conformément à la mode de l'époque, elle ne présente ni cils, ni sourcils. Elle est assise sur un fauteuil dont on aperçoit le dossier à droite du tableau. Ses mains sont croisées, posées sur un bras du fauteuil. Elle se trouve probablement dans une loggia : on peut voir un parapet juste derrière elle au premier tiers du tableau, ainsi que l'amorce de la base renflée d'une colonne sur la gauche. À l'arrière plan se trouve un paysage montagneux dans lequel se détachent un chemin sinueux et une rivière qu'enjambe un pont de pierre. On peut remarquer une cassure de la ligne d'horizon. La tête de La Joconde sépare le tableau en deux parties dans lesquelles l'horizon ne se trouve pas au même niveau.

La source de lumière provient essentiellement de la gauche du tableau. En italien, giocondo signifie « heureux, serein ». Léonard était sûrement conscient qu'il peignait non seulement le portrait d'une femme, mais aussi le portrait d'une expression. La Joconde constitue réellement le portrait de l'idée de sérénité. Selon certains, La Joconde est aussi l'expression de la féminité, voire de la maternité,

car elle semble apparaître comme tenant un enfant dans ses bras.

Daniel Arasse nous apprend dans un de ses ouvrages que le pont, qui figure dans le paysage, est le symbole du temps qui passe.

Le sourire de La Joconde constitue un des éléments énigmatiques du tableau, qui a contribué au développement du mythe. Son sourire apparaît comme suspendu, prêt à s'éteindre. Ce sourire est remarquable puisque il est l'un des premiers dans l'histoire de la peinture.

Tout en donnant l'impression de suivre le spectateur des yeux, le regard de Mona Lisa fixe un point situé au-delà du spectateur, légèrement à sa gauche, provoquant ainsi une mise en profondeur du dialogue entre l'œuvre et le spectateur.



La biographie de Pieter Bruegel l'ancien est extrêmement lacunaire et en l'absence de sources écrites, les historiens en sont souvent réduits aux hypothèses. On sait que Bruegel est mort en 1569, « medio aetatis flore » (dans la fleur de l'âge) donc entre 35 et 45 ans. Il pourrait être né entre 1525 et 1530, ce qui en fait un contemporain de Philippe II d'Espagne. Selon Carel van Mander (Vide supra : « Fortune Critique ») il serait né près de Breda mais les historiens modernes soupçonnent une confusion possible entre Breda, ville du Brabant septentrional, sur le territoire hollandais et l'actuelle Bree (ou Breede, Brida ou Breda en latin) dans le Limbourg (Belgique) campinois.

La première date connue avec certitude est 1551, lorsque le nom de Peeter Brueghels apparaît dans les liggeren (registres) de la Guilde de Saint-Luc à Anvers où il a été reçu comme maître. Il fut l'élève de Pieter Coecke van Aelst, artiste cultivé, doyen de la guilde des artistes, à la fois peintre et architecte. En 1552, il fit un voyage en Italie, poussant jusqu'à Rome où il est possible qu'il ait travaillé avec le miniaturiste Giulio Clovio. Le Port de Naples, le décor de La Chute d'Icare et du Suicide de Saül ainsi que quelques dessins témoignent de son périple.

Entre 1555 et 1563, il est établi à Anvers et travaille pour l'éditeur Jérôme Cock, réalisant des dessins préliminaires pour des séries d'estampes. A partir de 1559, il simplifie son patronyme, signant ses œuvres Bruegel. A Anvers, il fréquente un cercle d'artistes et d'érudits humanistes notamment le mécène Nicolas Jonghelinck qui possédait seize de ses œuvres. On sait qu'il fut l'ami d'Abraham Ortelius qui écrivit quelques lignes émouvantes à sa mémoire. Il fréquente volontiers les noces paysannes auxquelles il se fait inviter comme « parent ou compatriote » des époux.

En 1562 il s'installe à Bruxelles (où l'on peut toujours voir sa maison de la rue Haute) et c'est à l'église Notre Dame de la Chapelle qu'il épouse en 1563 "Mayken cocks" (sic), fille de son maître Pieter Coecke van Aelst.

En 1564 naît le premier de ses fils, Pieter Bruegel le Jeune, dit Bruegel d'Enfer. La situation politique et religieuse en Flandres se dégrade. En 1567 le Duc d'Albe entreprend une campagne de répression sanglante contre les rebelles, et c'est l'année même de l'exécution des comtes d'Egmont et de Horn que naît en 1568 son second fils, Jan, dit Bruegel de Velours. Il semble certain que Bruegel l'Ancien ait reçu la protection du gouverneur des Pays-Bas espagnols, Perrenot de Granvelle, collectionneur de ses œuvres. Il meurt en 1569 et est enseveli à Notre Dame de la Chapelle à Bruxelles.

On ignore tout de la personnalité du peintre, en dehors de ces quelques lignes de van Mander :



*La chute d'Icare, 1558 (Musées royaux des beaux-arts, Bruxelles)*



« C'était un homme tranquille, sage, et discret ; mais en compagnie, il était amusant et il aimait faire peur aux gens ou à ses apprentis avec des histoires de fantômes et mille autres diableries. »

Le peintre est en rupture avec ses prédécesseurs ou avec le goût italien de ce XVI<sup>e</sup> siècle. En faisant la jonction entre le Moyen Âge et la Renaissance, il dépasse l'art des Primitifs flamands et s'affranchit de celui des Italiens; l'unité de ses compositions, son talent narratif et son intérêt pour les « genres mineurs » en font un artiste inclassable dans l'histoire de l'art. Certains historiens se sont attachés à établir un lien entre Jérôme Bosch et Bruegel, unis par une tradition figurative. Bosch représente la fin du Moyen Âge, il est le dernier « primitif » et Bruegel commence un nouveau siècle, une ère moderne qui s'ouvre à la découverte de l'homme et du monde. L'œuvre de Bosch veut inspirer une terreur dévote, totalement absente de celle de Bruegel. Pour Jérôme le monde n'est qu'un « rêve de Dieu » ou une tromperie du Diable ; la Nature est une tentation nuisible. Pour Peeter, l'action humaine prend au contraire toute sa valeur : joies ou défis au destin, l'homme doit tenter l'aventure malgré les menaces.

Contrairement aux peintres de la Renaissance, Bruegel n'a pas représenté de nu et ne s'est que fort peu intéressé au portrait. Ses personnages ronds sont très éloignés de la glorification des corps bien proportionnés. Dans ses tableaux dominés par la vie populaire, le peintre montre des paysans tels qu'ils sont dans leurs activités et divertissements. Pour la première fois dans l'histoire de la peinture, la classe rurale est humanisée dans une vision objective. Les têtes s'alignent et l'on sent l'artiste sensible aux émotions et aux faiblesses.

Même les scènes bibliques de Bruegel se situent pour la plupart dans un village et la description de la place publique qui fourmille de monde prend plus de place que le thème (cf l'adoration des mages). Au XVI<sup>e</sup> siècle, en effet, la rue et la place étaient des lieux de rendez-vous et de divertissements : jeux d'hiver, carnaval, procession et kermesse, danses ou rites campagnards, tout était prétexte aux réjouissances et le peintre a su raconter ces rassemblements que Philippe II, d'ailleurs, voudra interdire.

Pour les stoïciens, le monde est une construction bien ordonnée dans laquelle l'homme occupe une place précise et accepte son destin. Cette conception s'exprime dans la série Les Mois qui montre l'union profonde des êtres vivants soumis aux cycles naturels. En revanche, dans d'autres toiles, Bruegel semble craindre l'orgueil et la rébellion de l'homme contre l'ordre de la création (c'est Nemrod et sa folle entreprise, Icare et son rêve ou encore la punition des Anges rebelles). La joie peut cohabiter avec le danger si l'homme se soumet à la fatalité et s'intègre



*L'Adoration des mages, 1564, National Gallery Londres*

dans la symphonie des éléments naturels.



*Aout, la moisson, 1565, Metropolitan New-York*

J'apprécie particulièrement Bruegel à la fois pour la beauté de ses représentations d'ensemble et la précision des détails, qui incarne et épouse la vie quotidienne sans exaltation et enjolivure. Pieter nous donne à voir le quotidien dans toute sa profondeur et son réalisme.

**Le Repas de noce** est une peinture de 1567 ou 1568 décrivant la vie quotidienne de paysans au cours d'un repas. La peinture présente un repas dans une salle bondée qui est une grange. Cela symbolise la communion, le partage. Certain l'ont interprété comme une figuration des noces de Cana (Jn 2,1 ss).

Les couleurs sont chaudes (rouges) pour les casquettes et les hauts des porteurs ainsi que du musicien contrebassé par un fond de la salle jaune, terne. La lumière vient d'abord des serveurs puis des galettes dans un prolongement tout au long de la table jusqu'à la sortie de la maison. Ces couleurs expriment la vitalité et la divinité, toute approprié à l'événement : les noces.

Les lignes du tableau convergent vers la sortie de la salle, où un attroupement s'est formé. la profondeur est formée par la chaise, le plat en bois, le banc, la table, les poutres, le panneau en bois, le portail d'entrée. Le vide est aussi présent entre les cruches et le banc. le tableau est formé de 4 plans : Le remplisseur de cruche et l'enfant, les porteurs et le serveur, l'attroupement sur le banc et les musiciens, le fond de la salle.

L'excès est montré par la quantité des plats sur la table et des cruches vides au premier plan. Le contraste se fait par la mariée, qui préfère ne pas toucher au plat. Elle symbolise la contenance. L'aspect convivial est souligné par l'enfant avec un chapeau rouge et, avec un pain, la main à la bouche et la femme qui tend une cruche. Globalement la joie est

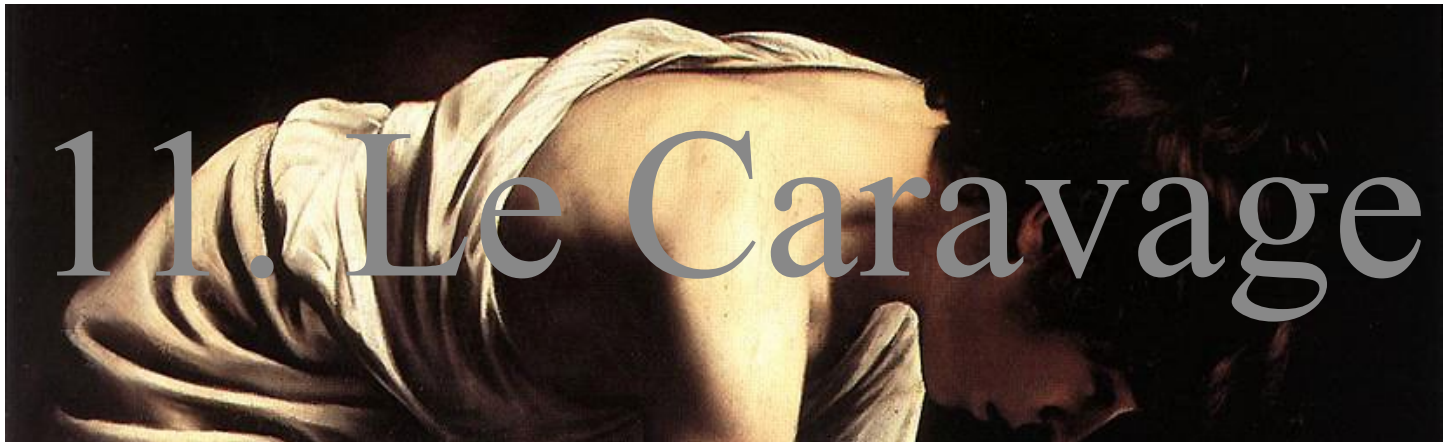


*Pieter Bruegel l'Ancien, 1568, Huile sur bois, 124 × 164 cm, Kunsthistorisches Museum de Vienne*



peu exprimée malgré les 2 joueurs de cornemuse. Un moine (avec la capuche) franciscain est en discussion avec une homme barbu, un intellectuel, probablement Breugel lui-même. La décoration est des plus dépouillée, le râteau et les 2 gerbes de blé signifie la ganrge. La mariée est repérable à la couronne sur sa tête. Tous les détails nous montrent la vie quotidienne des paysans.





# 11. Le Caravage

**Michelangelo Merisi da Caravaggio**, dit Le Caravage, est un peintre italien né le 29 septembre 1571 à Milan et mort le 18 juillet 1610 à Porto Ercole. Son œuvre puissante et novatrice révolutionna la peinture du 17<sup>e</sup> siècle par son caractère naturaliste, son réalisme parfois brutal, sa sensualité troublante et son emploi de la technique du clair-obscur qui influença nombre de grands peintres après lui.

Par ailleurs il mena une vie dissolue, riche en scandales provoqués par son caractère violent et bagarreur – allant jusqu'à tuer lors d'une querelle –, sa fréquentation habituelle des bas-fonds et des tavernes, ainsi que sa sexualité scandaleuse pour l'époque, lui attira de nombreux ennuis avec la justice, l'Église et le pouvoir.

Il a trouvé, dans son art, une sorte de « rédemption à toutes ses turpitudes » (origine du clair-obscur ?). L'œuvre du Caravage laisse rarement indifférent. Il a fallu attendre le début du 20<sup>e</sup> siècle pour que soient reconnues l'importance de l'œuvre du Caravage et l'étendue de son influence sur l'art pictural des siècles qui le suivirent jusqu'à aujourd'hui. De nombreux peintres comme Poussin, La Tour, Vélasquez, Rubens ou Rembrandt furent largement inspirés par Le Caravage.

Sa technique dite du **clair-obscur** est largement utilisée en photographie. Dans la plupart de ses tableaux, les personnages principaux de ses scènes ou de ses portraits sont placés dans l'obscurité : une pièce sombre, un extérieur nocturne ou bien simplement un noir d'encre sans décor. Une lumière puissante et crue provenant d'un point surélevé au-dessus du tableau enveloppe les personnages à la manière d'un projecteur sur une scène de théâtre, comme un rayon de soleil qui percerait à travers une lucarne. Le cœur de la scène est particulièrement éclairé, et les contrastes saisissants ainsi produits confèrent une atmosphère dramatique et souvent mystique au tableau.

Ces contrastes de clair-obscur omniprésents dans l'œuvre du Caravage seront souvent critiqués pour leur caractère extrême considéré comme abusif. Stendhal les décrit en ces termes :

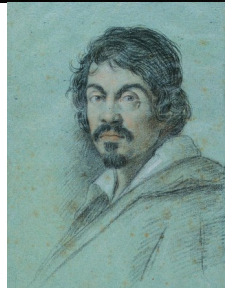
« Le Caravage, poussé par son caractère querelleur et sombre, s'adonna à représenter les objets avec très peu de lumière en chargeant terriblement les ombres, il semble que les figures habitent dans une prison éclairée par peu de lumière qui vient d'en haut. » (Stendhal, *Écoles italiennes de peinture*, Le Divan (1923)).

Hormis à ses débuts, Le Caravage produit en grande majorité des tableaux religieux, afin d'honorer des commandes du clergé. Pourtant, il fera régulièrement scandale et sera souvent prié de retourner à ses pinceaux suite au refus des toiles proposées. Deux des plus grands reproches qui lui seront toujours faits sont un souci de **réalisme** frisant le **naturalisme** avant l'heure dans l'exécution de ses figures, ainsi que le choix de ses modèles.

Plutôt que de chercher à peindre de belles figures un peu éthérées pour représenter les actes et personnages de la Bible, Le Caravage préfère choisir ses modèles parmi le peuple : prostituées, gamins des rues ou mendiants poseront souvent pour les personnages de ses tableaux, y compris les saints bibliques. Pour La Flagellation, il compose, comme une chorégraphie, des corps avec un Christ dans un mouvement d'abandon total et d'une beauté charismatique. Pour le Saint Jean-Baptiste au bélier, il montre une petite groupe au regard provocateur dans une pose lascive – il a été dit que le modèle était un de ses amants.

D'un côté l'Église dans sa contre-réforme se réjouit de se montrer sous un jour humain par contraste avec l'austérité affichée du protestantisme, de l'autre, la représentation des saints sous les traits vulgaires de vauriens sortis des bas-fonds est jugée incompatible avec les valeurs de pureté et de sainteté quasi aristocratiques.

Ce sentiment est renforcé par le choix du Caravage de peindre avec un grand souci du réalisme dans l'exécution de ses



*Le Caravage par Otavio Leoni 1621.*



*La Flagellation (vers 1607) - Huile sur toile, 390 x 260 cm - Museo Nazionale di Capodimonte, Naples*

figures : il se refuse à corriger les imperfections de ses modèles pour les rendre plus « beaux » ou plus conformes aux visions que l'Église a de ses saints. Par exemple, la première version de son Saint Matthieu et l'ange sera refusée non seulement pour la sensualité de l'ange jugée triviale, mais aussi pour la saleté des pieds du saint, minutieusement reproduite d'après modèle. Ainsi, la considération de l'Église catholique envers Le Caravage et ses tableaux oscillera d'un bout à l'autre de sa carrière entre l'accueil enthousiaste et le rejet absolu. Le peintre y trouvera ses plus grands protecteurs – comme le cardinal del Monte – ainsi que ses plus grands ennemis.

**Le corps humain** est un objet de fascination pour le Caravage, et les personnages sont au centre de ses œuvres. Il prend grand soin à le représenter dans ses moindres détails les plus réalistes – jusqu'à la blancheur blafarde de la peau d'un saint Jean-Baptiste, ou la poussière sous les pieds de saint Matthieu qui lui sera tant reproché.

Les corps du Caravage sont presque exclusivement masculins, jeunes ou vieux : on ne lui connaît pas de représentation de femmes nues. Il semble avoir une prédilection pour les corps trapus, imposants et dotés de muscles saillants : dans nombre de tableaux, les personnages semblent envahir tout

le cadre. Cette sensualité est-elle la preuve des attirances homosexuelles et pédérastiques du Caravage mais elles n'ont guère été établies avec certitude, d'autant que c'est un sujet que les chroniqueurs gênés préfèrent garder sous silence, même de nos jours – mais l'observation de son œuvre laisse peu de doutes à ce sujet. De fait il fut impliqué dans nombre d'affaires de mœurs.

Ainsi, beaucoup de ses tableaux furent mis à l'index pour leur érotisme ambigu.

Le Caravage a peint majoritairement des sujets religieux et toute son œuvre montre qu'il était très croyant, d'une manière sans doute très mystique. Le Caravage semble élever son rapport au Divin et au Sacré bien au-delà du lien officiel que représente l'Église humaine. En choisissant des personnes appartenant à la « lie » du peuple – prostitués, vagabonds, mendiants, gamins des rues – comme modèle des saints personnages de la Bible, les anges ou les grandes allégories comme l'Amour ou la Miséricorde, il nous donne à comprendre que la sainteté, le sacré, le divin ne sont pas incompatible avec le quotidien, le profane, l'humain mais au contraire transformé, sublimé, divinisé.

En ne représentant dans son œuvre que des personnages mis en valeur par les jeux d'ombres et de lumière, en ignorant les paysages ou les décors souvent invisibles il renvoie chacun à ses propres ombres et lumières, péché et grâce, rédemption et gloire.

C'est le papillon d'une retraite de prêtres en 1985 à Rome, qui m'a fait découvrir ce chef d'œuvre de la vocation de Mathieu. La dualité Jésus - Pierre qui tout deux tendent leur main et tous les personnages autour de Mathieu montrent l'importance des intermédiaires. L'appel ne jaillit pas ex-nihilo mais bien à travers des personnes, des événements, des rencontres.

Dans **Le Martyre de saint Matthieu** (1599/1600), la lumière du soleil traverse le tableau pour se déverser à flot en son centre, sur le corps blanc de l'assassin et les tenues claires du saint martyr et du jeune garçon terrifié, contrastant avec les vêtements sombres des témoins disposés dans l'obscurité de ce qui semble être le chœur d'une église. Le saint écarte les bras comme pour accueillir la lumière et le martyr ; ainsi l'exécuteur, ne portant qu'un voile blanc et pur autour de la taille, semble un ange descendu du ciel dans la lumière divine pour accomplir le dessein de Dieu – plutôt qu'un assassin guidé par la main du démon. Il se pourrait même que le bourreau ne soit pas celui que l'on croit voir au premier coup d'œil. En effet, saint Matthieu est déjà blessé et un groupe de figures prend la fuite vers la gauche. Le bourreau serait alors parmi ceux-là. L'homme porterait alors secours au saint et aurait pris l'épée de la main encore ouverte de l'un des fuyards. L'homme du centre est également vêtu d'un drap comme le sont les deux figures du premier plan. Ces figures sont des fidèles venus se faire baptiser et l'un d'eux essaie de porter secours au saint.

Comme dans **la Vocation de saint Matthieu**, les protagonistes ne sont pas identifiables au premier coup d'œil. Ajoutés aux contrastes du clair-obscur, la sensualité du corps de l'assassin et les mouvements dramatiques des témoins horrifiés donnent vie au tableau : on a le sentiment que le temps n'est suspendu qu'un instant, que la scène se passe devant nos yeux et que le temps d'un clignement d'œil tout se remettra en mouvement.



*Jean-Baptiste, 1602, Huile sur toile, 129 cm x 94 cm, Musei Capitolini, Rome*

Les trois tableaux pour l'église Saint-Louis des français à Rome :

- La vocation de Mathieu , Mt 9,9 322 cm × 340 cm
- Mathieu et l'ange qui souligne l'appel divin et l'inspiration de son Evangile, 292 cm × 186 cm
- Le martyr de Mathieu avec le saint à terre au centre, 323 cm × 343 cm



Par le jeu des mains Mathieu se désigne lui-même (son cœur) et le geste de Jésus (qui ressemble à celui de Dieu créateur dans la chapelle Sixtine de Michel-Ange) est doublé de celui de Pierre. Les visages révèlent toute une mise en scène. Les deux personnages de gauche sont encore plongé dans leurs affaires, imperméable au message du Christ. Les deux jeunes de droite sont saisi par l'appel adressé à Mathieu au centre avec un chapeau noir. La fenêtre en haut à droite avec ses carreaux en croix donne comme la clé de lecture: le Christ peu reconnaissable à son visage (semblable en tout aux autres = vraiment homme) se révèle (vraiment Dieu) sur la croix. L'appel a cette double dimension horizontale humaine par les intermédiaires que sont les hommes et les événements et verticale par la présence de Dieu





entendue et reconnue. C'est lui la vraie lumière qui éclaire notre clair-obscur. L'intensité de la scène nous invite à entendre nous aussi l'appel et à y répondre en dépassant nos affaires (notre quotidien) pour se tourner vers Dieu et suivre le Christ.



# 12. Rubens Pieter-Paul

**Pierre Paul Rubens** ou **Peter Paul Rubens** en néerlandais, est un peintre baroque flamand né en 1577 et mort en 1640.

Aidé par un atelier important, Rubens produisit une œuvre considérable dans des genres divers. Il a accepté de peindre un grand nombre de portraits mais, « d'instinct plus porté aux grands travaux qu'aux petites curiosités » comme il l'écrivait lui-même, il a surtout réalisé des grands projets religieux, des peintures mythologiques, et d'importantes séries de peintures historiques. Prisé des Grands pour l'érudition et le charme de sa conversation, il mena à bien une importante mission diplomatique et a joui d'une position sociale sans égale chez les artistes de son temps.

En important le baroque naissant d'Italie à Anvers, Pierre Paul Rubens (1577-1640) a été à la base de l'important renouveau de la peinture flamande au XVIIe siècle. Ses scènes picturales dynamiques, parfois même turbulentes, nées à la fois d'une imagination fertile et d'un sens aigu du réalisme, lui vaudront bientôt une renommée internationale. Se voyant confier de nombreuses commandes de la part d'ecclésiastiques et de particuliers, il mettra également son art au service de souverains tels que les archiducs Albert et Isabelle, les rois d'Espagne Philippe III et Philippe IV, ainsi que les familles royales de France et d'Angleterre. Rubens compte indubitablement parmi les plus grands artistes de l'histoire mondiale.

Pierre Paul Rubens est né à Siegen en Westphalie, dans le Saint Empire romain germanique à 300 km d'Anvers. Son père, Jan Rubens (1530-1587) avocat protestant prospère et sa mère, Maria Pypelinckx (1537-1608) avaient quitté Anvers (Pays-Bas espagnols) pour échapper à une persécution religieuse. En 1589, deux ans après la mort de son père, Rubens et sa mère retournèrent à Anvers, où il se fit baptiser à la religion catholique. Beaucoup de ses tableaux représentent des sujets religieux.

Pierre Paul Rubens, Hélène Fourment en habit de noces, huile sur bois, vers 1630-1631, 164 × 135 cm, Munich, Alte Pinakothek

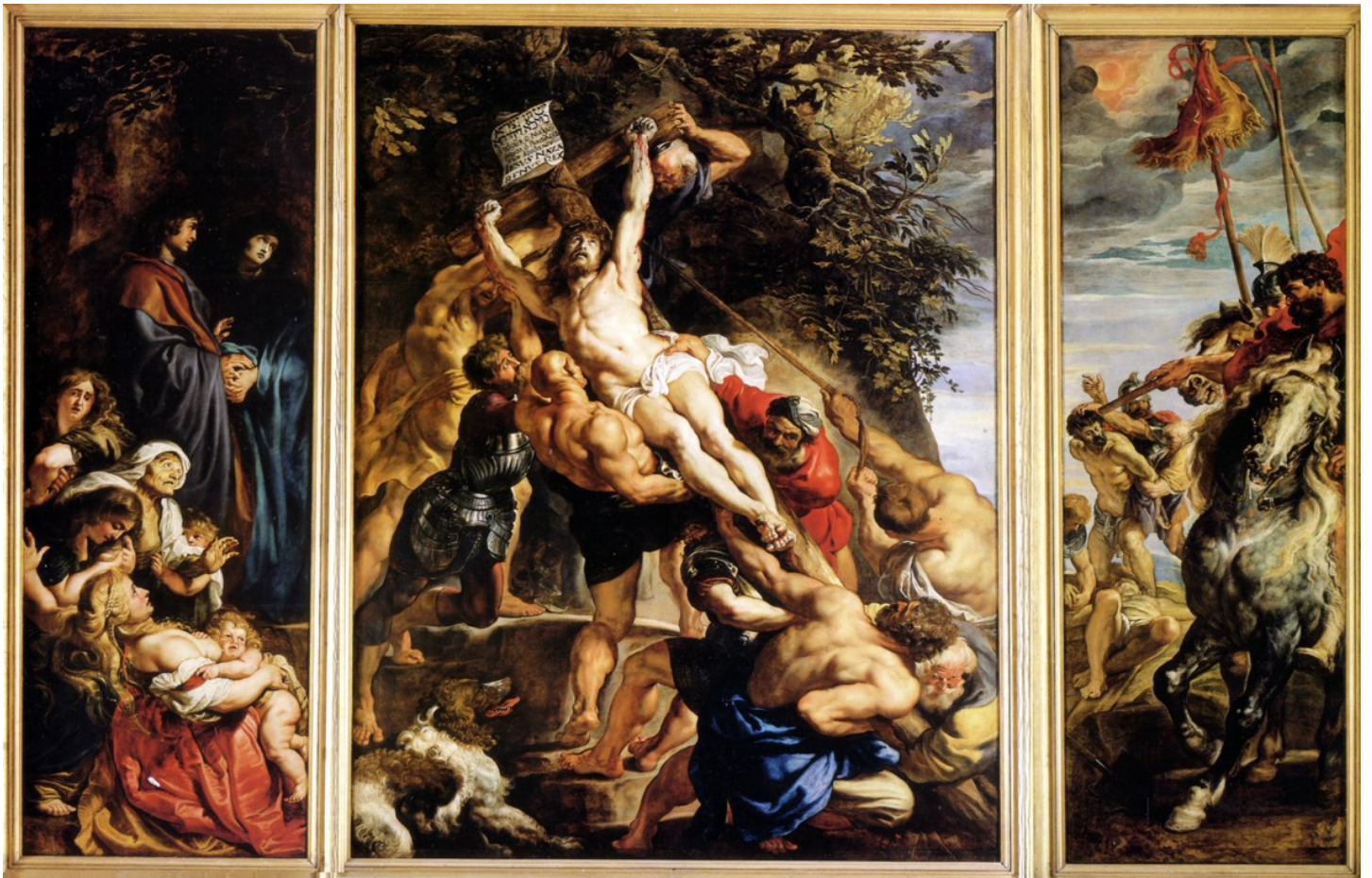
*Suite biographie p 27*

**Les 4 retables conservés à la cathédrale d'Anvers** ont retenu notre attention :

1608 : Rubens se fixe à Anvers après un séjour en Italie et reçoit l'année suivante la commande d'une peinture religieuse destinée à décorer le maître-autel de l'église Sainte-Walburge. Le sujet : l'érection de la croix, un épisode des Évangiles jusque là peu traité dans l'iconographie chrétienne.

Ce triptyque inaugure un langage nouveau, appelé à se répandre dans toute l'Europe, qualifié de **Baroque**, ce style annonce les débuts d'une ère moderne où la peinture acquiert son autonomie en même temps que l'image affirme son efficacité : elle est un instrument de conquête, une arme de persuasion pour toucher les foules. (cf contre-réforme catholique)





Rubens a réalisé cette **Erection de la Croix** en 1609-1610, lorsqu'il avait à peu près le même âge que le Christ crucifié. Jusqu'en 1794, cette œuvre colossale (panneau central : 460 x 340 cm, volets : 460 x 150 cm) faisait partie du maître-autel de l'église Sainte-Walburge, qui a par la suite été démolie. Le triptyque, enlevé par les Français, retournera à Anvers en 1815 où il occupe depuis 1816 une place centrale dans la cathédrale Notre-Dame.

Après un séjour de huit ans en Italie, Rubens introduit, en réalisant cette Erection de la Croix, l'art baroque aux Pays-Bas. Ce **chef-d'œuvre** plein de drame et de pathétisme frappe par la force tourbillonnante, le dynamisme intense qui s'en dégage. Pourtant, l'ensemble présente un aspect cohérent et harmonieux. La **composition diagonale** du panneau central, représentant **les neuf bourreaux** qui, en conjuguant leurs efforts, dressent la croix où est cloué le Christ à l'aspect pâle, est d'une beauté cruelle. Thème rarement illustré jusque-là par les artistes plastiques, l'érection de la croix a été représentée ici par Rubens de manière remarquablement expressive, presque impétueuse. L'œuvre s'inscrivait ainsi dans le regain d'assurance de l'Eglise à l'heure de la Contre-Réforme.

Le **volet de gauche** montre Jean et Marie (en haut), accompagnés de femmes pleurantes (en bas), assistant à la scène, déconcertés.

Sur le **volet de droite**, un officier romain à cheval dirige le supplice. A l'arrière-plan, deux larrons qui seront exécutés avec le Christ. L'un se fait déshabiller, alors que l'autre est déjà crucifié.

Sur le **revers des volets**, quatre saints font allusion à la destination initiale de l'œuvre. Il s'agit de saint Amand (fondateur de l'église Sainte-Walburge, selon la tradition), sainte Walburge, saint Eloi (patron des forgerons anversois, dont l'autel se trouvait à l'église Sainte-Walburge) et sainte Catherine (qui faisait l'objet d'une vénération particulière dans cette église).

*Rubens autoportrait 1628*

**Isabella Brandt**c. 1626 Oil on canvas, 86 x 62 cm Galleria degli Uffizi, Florence





Bien que cette **Descente de Croix** (1611-1614) n'ait été réalisée que quelques années après l'Erection de la Croix, elle dénote un style différent. La sérénité est plus intense, l'ordonnance plus claire, la lumière plus douce. Les postures et mouvements des figures, quant à eux, sont plus posés. Si l'ensemble présente un aspect plus classique, il n'en reste pas moins que ce triptyque est un exemple type du style baroque, par sa gracieuse grandeur, son caractère monumental (panneau central : 421 x 311 cm; volets : 421 x 153 cm), sa composition diagonale et le sens du drame et de la décoration.

Le **panneau central** figure huit personnes qui, prudemment, enlèvent le Christ inanimé de la croix : de haut en bas, deux aides anonymes; à gauche, Joseph d'Arimatee; à droite, Nicodème; en dessous, Marie étendant les bras vers son fils, et Jean, vêtu d'un habit rouge feu; tout en bas, Marie Cléophas et Marie Madeleine. Les personnages semblent s'illuminer, de manière tridimensionnelle, se détachant du fond sombre. Ensemble, ils portent le corps du Christ, allongé dans un linceul blanc – une *allusion au Corpus Christi et à l'Eucharistie*. Le « **portement** » du Christ est un thème récurrent dans ce triptyque. Le **volet de gauche** figure Marie (qui **porte** Jésus dans son ventre) enceinte visitant sa cousine Elisabeth, enceinte elle aussi, et qui mettra au monde Jean Baptiste. Les deux femmes sont accompagnées de leur époux, Joseph et Zacharie.

Le **volet de droite** montre Marie qui vient de passer le petit Jésus au grand prêtre Siméon (qui **porte** Jésus dans ses bras). Joseph est agenouillé devant lui, tenant deux pigeons sacrificiels dans les mains.

Le **revers des volets** fait allusion à la légende médiévale de **saint Christophe**, dont le nom signifie d'ailleurs 'porteur du Christ'. S'appuyant sur un bâton, Christophe doit user de toutes ses forces pour porter sur son dos l'Enfant Jésus, qui soudain pèse un poids extraordinaire. A droite, **un ermite** muni d'une lampe le guide à travers les ténèbres. Saint Christophe était le patron des arquebusiers anversois qui en 1611 avaient commandé à Rubens cette Descente de Croix destinée à orner leur autel dans la cathédrale Notre-Dame. Ceci explique la présence de ce saint et les allusions au « portement » du Christ.

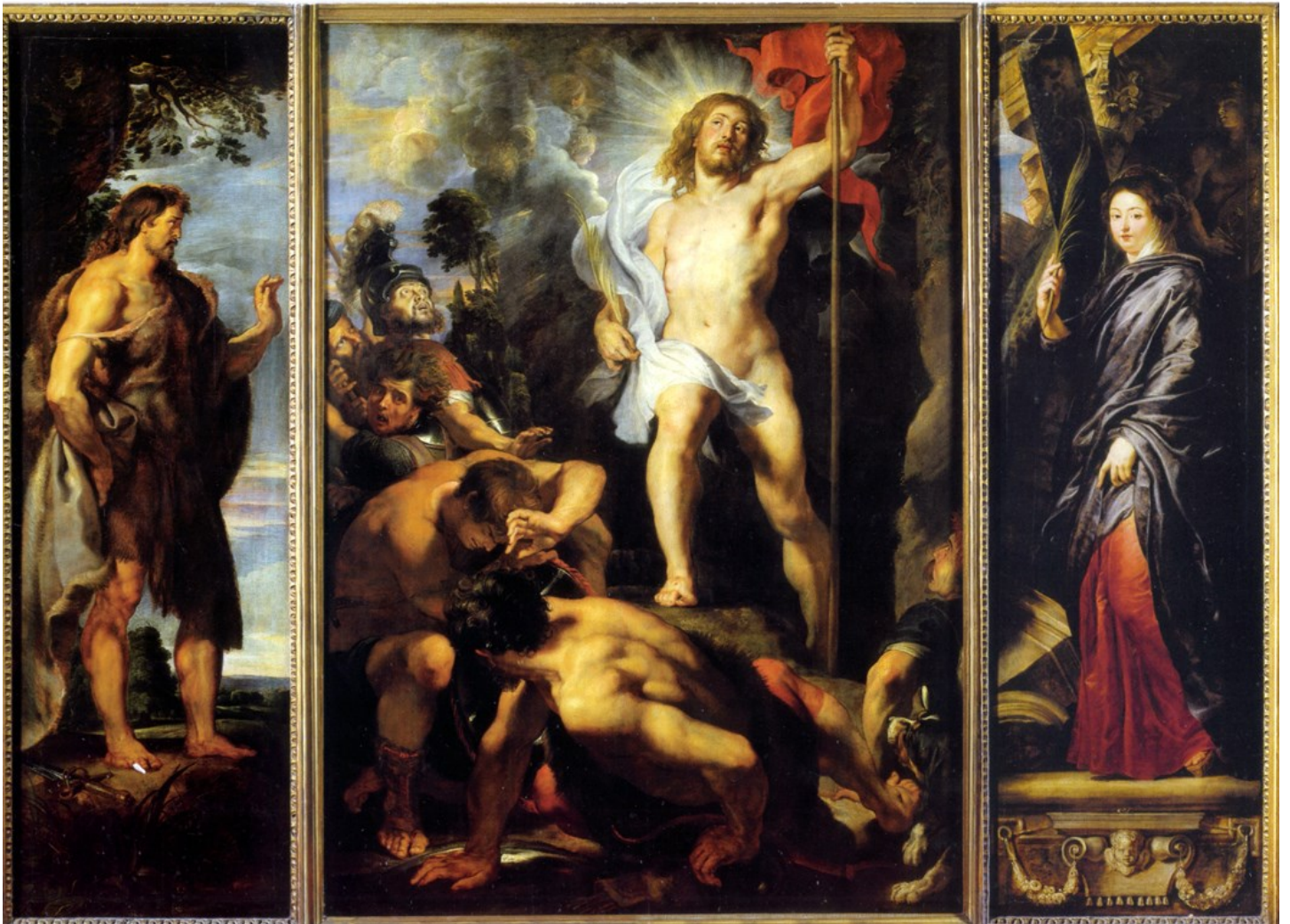
**Portrait of Helena Fourmentc.** 1630 Oil on canvas Musées Royaux des Beaux-arts, Brussels



Les quatre Evangelistes c1614 huile, 224 x 270 cm, Schloss Sanssouci, Potsdam

**Le jugement dernier**, 1617, Huilte, 606 x 460 cm, Alte Pinakothek, Munich





Ce triptyque commémoratif (panneau central : 138 x 98 cm; volets : 136 x 40 cm) a été réalisé par Rubens en 1611-1612 pour les époux Jean Moretus et Martine Plantin, membres de la célèbre famille d'imprimeurs Plantin-Moretus. Jean Moretus étant décédé en 1610, sa veuve, qui lui survivra six ans, demanda à Rubens de réaliser cette œuvre. Le panneau central montre un **Christ vigoureux et rayonnant** sortant de sa tombe rupestre, à la grande consternation des soldats reculant dans l'ombre. La tombe rupestre constituait un élément nouveau, les artistes ayant représenté la tombe du Christ jusque-là sous la forme d'un sarcophage.

**Les volets** figurent **saint Jean Baptiste** et **sainte Martine**, patrons de Jean et Martine Moretus. Saint Jean Baptiste se trouve au bord du Jourdain. L'épée par terre fait allusion à sa décapitation. Sainte Martine, quant à elle, tient une palme dans la main, symbole de son martyre. Derrière elle, des morceaux du temple du dieu de la lumière Apollon qui se serait écroulé lorsque Martine fit un signe de croix.

Pour la représentation de plusieurs personnages de ce triptyque, Rubens s'est inspiré de sculptures remontant à l'Antiquité. C'est le cas notamment du Christ et de sainte Martine, et sans doute aussi des magnifiques **anges sur le revers** des volets.

Les anges ont le dos tourné vers les deux battants d'une porte qu'ils semblent s'apprêter à ouvrir. S'agit-il de la porte menant à la vie éternelle?

Suite biographie p 21 :

Il fut marié de 1609 à 1626 à Isabella Brant, avec qui il eut trois enfants : Clara Serena, Albert et Nicolas, puis avec Hélène Fourment à partir de 1630. Ils eurent quatre enfants : Clara Johanna, François, Hélène et Pierre Paul.

À Anvers, il fut placé en apprentissage de 1589 à 1598 par quelques peintres éminents de son époque (entre autres Adam van Noort et Otto van Veen). Sur leurs conseils, il partit en Italie de 1600 à 1608 pour étudier les œuvres de la Renaissance. Il séjourne notamment à Gênes, Mantoue, Venise et Rome où il assimile les styles et copie les œuvres de Raphaël, Le Caravage, et surtout Titien dont il retient la fougue du coloris.

Il comprend le français, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le latin.

Il fut le peintre officiel de la Cour d'Albert et Isabelle, régents des Pays-Bas espagnols de 1609 à 1621, de la Cour de l'Infante Isabelle de 1621 à 1633, de la Cour du cardinal infant Ferdinand de 1636 à 1640. L'Éducation de Marie de Médicis peint de 1621 à 1625 pour le Palais du Luxembourg.

Rubens fut anobli en tant que « noble de la maison de la sérénissime infante » en 1624 par Philippe IV d'Espagne et fait chevalier par le roi Charles Ier d'Angleterre pour le récompenser de ses efforts diplomatiques à faire aboutir un traité de paix entre l'Espagne et l'Angleterre.

Isabella Brant, Florence, Uffizi

Une de ses commandes consista à peindre le plafond de la Maison des banquets au Palais de Whitehall. Mais sa plus grosse commande fut celle de 60 toiles pour le pavillon de chasse, la Torre de la Parada de Philippe IV d'Espagne, (Les métamorphoses). On peut aussi citer la décoration de la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg, cycle décoratif sur la vie de la reine de France, et veuve d'Henri IV, Marie de Médicis, peint entre 1622 et 1625.

En 1635-1636, Rubens va peindre un Jugement de Pâris, directement élaboré à partir du Jugement de Pâris de Raphaël, gravé par Raimondi. La seule différence, Rubens s'inspire de l'œuvre vue en miroir. C'est cette œuvre de Raphaël, vue en miroir, qui permettra à Picasso de peindre ses Demoiselles d'Avignon en 1907, peinture qui aurait dû porter comme titre: Le Jugement de Pâris.





### Retable de L'Assomption

Il n'y a rien de surprenant à ce que cette huile impressionnante (490 x 325 cm), ornant depuis près de quatre siècles le maître-autel, soit dédiée à la sainte patronne de la cathédrale. D'ailleurs, le fait qu'elle soit représentée au moment de son enlèvement miraculeux au ciel n'a rien d'étonnant non plus, puisqu'il s'agit d'un thème qui était particulièrement populaire au moment où Rubens a réalisé ce retable (1625-1626), même s'il ne découle pas de la tradition ecclésiastique, ni ne s'inspire de la Bible.

Portée par un nuage et des anges, **la Vierge s'élève de sa tombe** en pierre, les cheveux et les vêtements flottants, le regard plein d'espoir tourné vers le ciel. A gauche, deux anges volent à sa rencontre, apportant une couronne de roses. En bas, rassemblés autour de la tombe, les douze apôtres et les trois femmes qui, selon la légende, auraient assisté au décès de la Vierge.



# 13. Georges La Tour

Georges de La Tour, né le 19 mars 1593 à Vic-sur-Seille (actuel département de la Moselle) et mort le 30 janvier 1652 à Lunéville (actuel département de Meurthe-et-Moselle), est un peintre lorrain. Artiste au confluent des cultures nordique, italienne et française, contemporain de Jacques Callot et des frères Le Nain, La Tour est un observateur pénétrant de la réalité quotidienne. Le goût prononcé qu'il a pour les **jeux de l'ombre et de la lumière** fait de lui un des continuateurs les plus originaux du Caravage. L'acte de baptême de Georges de La Tour, conservé à la mairie de Vic-sur-Seille, indique qu'il est le fils de Jean de La Tour, boulanger. Il est le second des sept enfants de la famille. Le 2 juillet 1617, il épouse Diane Le Nerf et s'installe à Lunéville, où il commence à se faire connaître, sous le règne d'Henri II de Lorraine, admirateur du Caravage.

Son parcours, et particulièrement sa formation initiale, restent mal connus. Il quitte probablement la Lorraine et voyage à Paris puisqu'en 1639 il y reçoit le titre de peintre ordinaire du roi. Sans doute a-t-il aussi vécu à Rome où il a découvert l'œuvre de Caravage.

Les travaux de l'historien d'art allemand Hermann Voss (1884-1969) ont replacé Georges de La Tour parmi les plus grands peintres français. Très réputé à son époque, Georges de la Tour sombre ensuite dans l'oubli. Ses œuvres sont dispersées et attribuées à d'autres peintres. Il est redécouvert seulement en 1915 lorsque Hermann Voss lui attribue deux toiles du musée des Beaux-Arts de Nantes et une du musée de Rennes. Une exposition « Les Peintres de la Réalité en France au XVIIe siècle », organisée au musée de l'Orangerie de novembre 1934 à février 1935, permet au public de le découvrir. C'est la première fois que sont réunis treize des quinze tableaux alors attribués à l'artiste et c'est une révélation. Aujourd'hui une trentaine d'œuvres lui sont attribuées.

Son œuvre se caractérise par une technique du clair-obscur qui lui est propre et qui permet souvent, même aux néophytes, de reconnaître d'emblée un tableau comme étant un Georges de La Tour (ou de son école). Ses tableaux mettent fréquemment en scène des intérieurs de nuit, dans lesquels les personnages sont éclairés par la lumière éclatante d'une chandelle.

J'ai découvert Georges La Tour à travers un livre de la collection un certain regard (Ed Mame).



*Le tricheur, 1635 Huile sur toile 106 × 146 cm, Musée du Louvre*





*Le Nouveau-né, 645-1648T, Huile sur toile, 76 × 91 cm, Musée des Beaux Arts Rennes*

Ce peintre donne une touche personnelle au clair-obscur du Caravage qui rend mieux l'aspect mystique de ses œuvres religieuses. L'aspect patiné voire intemporel des visages, la nuit d'où jaillit la lumière d'une chandelle nous invitent à dépasser ce que nous voyons pour entrer dans le mystère qu'ils représentent.

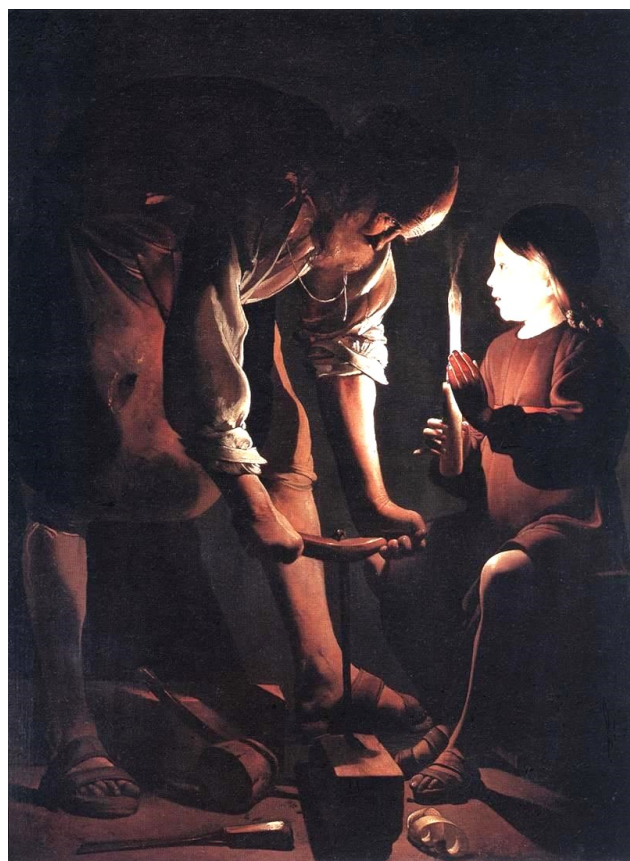
Cette toile est l'une des plus connues et l'une des plus utilisées. La scène, d'une extrême simplicité technique et iconographique, est réduite à trois personnages, deux femmes et un enfant. L'entourage est lui aussi dépouillé, il n'y a pas de décors, les personnages se détachent sur un fond sombre. Le peintre a représenté une toute jeune mère, assise, le regard tourné vers son enfant emmaillotté et dormant sur ses genoux. A leur droite, une femme plus âgée, contemple le

nouveau-né. Cette femme illumine la scène par une simple chandelle et focalise l'attention du spectateur sur cet enfant qui vient de naître, .

A première vue, la scène évoque le thème de la relation entre une mère et son enfant, de la maternité. Mais cette représentation va plus loin car c'est aussi une nativité. Malgré le titre et l'absence d'auréole, l'atmosphère recueillie et toute l'attention portée à ce petit être, nous met face à un tableau religieux représentant la Nativité. Longtemps cette œuvre a été 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 Georges de La Tour. Les historiens d'art redécouvrent alors le peintre de Lunéville.

Il a transformé le langage du naturalisme. Les plus grands chefs-d'œuvre de cet artiste lorrain sont les "nuits" de ses dernières années dont provient la toile de Rennes. La toile 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. La lumière joue un rôle important, elle est artificielle et calculée mais c'est d'elle que se dégage une unité autour de cet enfant. Comme dans toutes ses œuvres, le divin s'incarne dans le monde réel plutôt qu'exalté par une transcendance inaccessible.

Nous avons ici le 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



Joseph charpentier, 137 x 101 cm., Paris, Musée du Louvre.



une oeuvre d'une extraordinaire humanité. Cette ambiguïté entre le sacré et le profane est sans doute à même de guider le spectateur vers une véritable méditation.

**Une autre œuvre :** Un jeune enfant, aide son père, charpentier.

Le vieil homme, courbé sur son effort, fait face à l'enfant, immobile, le visage baigné de lumière. La flamme qu'il porte pour éclairer le travail de l'adulte l'éclaire lui-même. Cette lumière le rend irréel et la transparence invraisemblable de la main rend cette présence encore plus surnaturelle. La simple scène d'atelier devient une scène divine, en ceci que la lumière tranfigure cette banale réalité.

Cette mise en scène de deux personnages seulement, constitue une nouvelle fois une prouesse d'intelligence. Joseph, appuyé lourdement sur son foret, la flamme et la jambe de l'enfant dessinent un ensemble de verticales sur lesquelles nous voyageons en va-et-vient de haut en bas du tableau. Mais la lumière nous appelle, et, de la tête de Joseph nous basculons vers le fils. Et sa présence lumineuse, droite et attentive, donne à la scène sa stabilité définitive.

La maîtrise technique extraordinaire de Georges de la Tour apparaît par exemple dans le détail de la tête du Saint. Le visage buriné est livré avec une sûreté de moyens extraordinaire. La barbe, traitée avec une liberté étourdissante dépasse infiniment le réalisme méticuleux du XVIIe siècle.

Une autre œuvre : **Marie-Madeleine**

Georges de La Tour peignit plusieurs fois la figure de Marie Madeleine et celle-ci est une de ses œuvres les plus achevées. La jeune femme, autrefois courtisane, convertie par sa rencontre avec le Christ, est absorbée dans sa rêverie religieuse. Elle regarde, sans fixer son regard ailleurs qu'en elle-même, la lampe qui brûle devant



des livres entassés, et appuie sa main sur un crâne, symbole de la vanité des choses terrestres. L'œuvre apparaît comme une réflexion simple et directe d'une jeune femme sur sa beauté éphémère et l'éternité des choses célestes. La Tour a volontairement dépouillé la jeune femme de tout accessoire afin de concentrer l'action sur l'aspect religieux de son message.



# 15. Jan Vermeer

Johannes ou Jan Vermeer (baptisé à Delft, le 31 octobre 1632 – enterré dans cette même ville, le 15 décembre 1675) est un peintre baroque néerlandais (Provinces-Unies) parmi les plus célèbres du siècle d'or. Il réalisa surtout, dans un style raffiné, des peintures de genre, principalement des intérieurs montrant des scènes de la vie domestique.

La carrière de Vermeer fut relativement courte et son œuvre de faible ampleur : en vingt ans, il n'a guère peint plus de quarante-cinq tableaux dont quelques-uns ont disparu : aujourd'hui, seuls trente-cinq lui sont attribués avec certitude, et deux font encore l'objet de discussions.

Dans la cité hollandaise rattachée à la Maison d'Orange et qui bénéficiait encore d'un statut privilégié, il semble que Vermeer ait acquis une réputation d'artiste novateur, mais il est fort possible que sa notoriété dépassât peu le territoire provincial de Delft.

Il travaillait lentement et avec méticulosité. Ses œuvres se distinguent par une combinaison de couleurs inimitables – des couleurs claires, et des pigments quelquefois coûteux, avec une prédilection pour l'outremer naturel et le jaune –, la maîtrise dans le traitement et l'emploi de la lumière, et un arrangement idéal, créant une illusion d'espace particulière. Il a créé un monde plus parfait qu'aucun dont il eût été témoin.

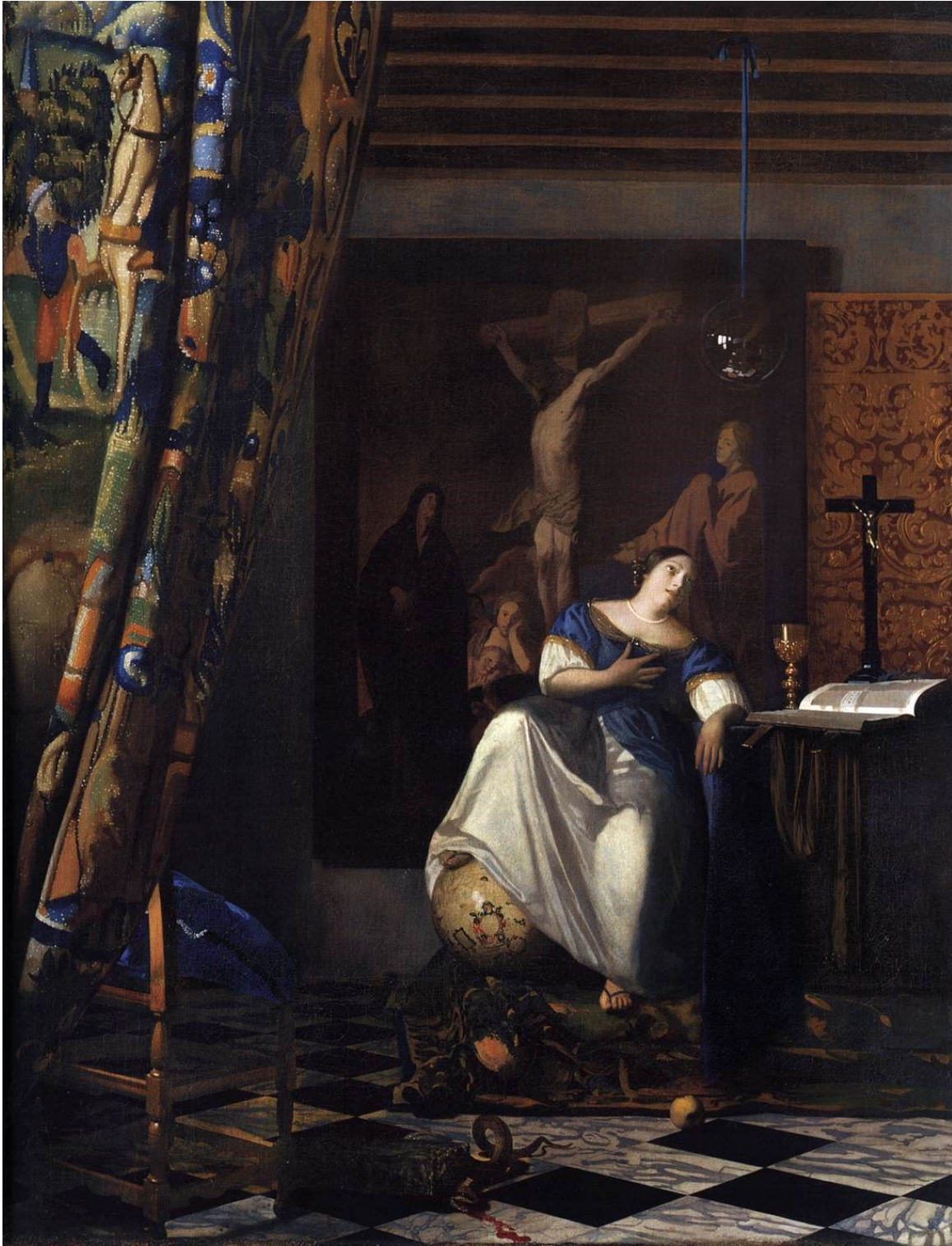
Après avoir été pratiquement oublié durant près d'un siècle, Vermeer fut redécouvert en 1866 lorsque le critique d'art Théophile Thoré-Burger lui consacra une série d'articles. Depuis cette redécouverte, la réputation de Vermeer s'est amplifiée, et il est à présent reconnu, avec Rembrandt, comme l'un des plus grands peintres du siècle d'or néerlandais.

## L'allégorie de la foi :

c. 1671- 1674 114.3 x 88.9 cm. - The Metropolitan Museum of Art, New York

Une femme, revêtue de blanc éclatant et de bleu céleste bordé d'or, pose la main sur son cœur pour témoigner de sa foi. La foi est dominatrice, son pied est appuyé sur le monde. Sur une table-autel, les attributs de l'Eglise: les Écritures qu'elle prend à témoin, un calice, un crucifix, une chasuble. Sur le carrelage, dont le motif évoque l'eau: une pierre angulaire, le Christ, écrasant un serpent, le mal, et une pomme, le péché originel. Ces éléments existent dans une iconologie de 1613, due à Ripa, publiée à Bologne et que tout peintre possédait dans sa bibliothèque. Cette peinture est un résumé, un inventaire, avant décès, de tous les motifs qui ont créé le "miracle Vermeer." Une dernière fois, nous retrouvons le rideau, la chaise, le carrelage, la tapisserie, le modèle, le tableau dans le tableau - une crucifixion de Hanthorst- la géométrie poussée à l'extrême, la lumière que les touches de blanc accrochent. Il est incroyable de se dire que tout cela culmine, en définitive, dans ce qui est le symbole même de l'illusion: pendue au-dessus de la foi, une boule de verre arachnéenne, comme un rêve, dans laquelle on cherche désespérément à retrouver Vermeer en reflet, comme Van Eyck dans les Arnolfini.

Vermeer est surtout réputé pour son art de la perspective et pour sa capacité à dessiner les portraits et les personnages, soit lorsqu'ils exercent seuls une activité (La Dentellière, Le Géographe, L'Astronome, **La Laitière**, etc.) soit lors-



qu'ils sont en interaction avec d'autres personnages. Vermeer ne réalisa pratiquement pas de dessins ou d'étude préparatoire. Dans ces œuvres la composition est souvent identique : près d'une fenêtre (source de lumière), table chaise, carreau,...

Meer



**La Jeune Fille à la perle** ou La Jeune Fille au turban (Meisje met de Parel) est un tableau de Johannes Vermeer peint vers 1665, exposé au Mauritshuis de La Haye (huile sur toile, 45 × 40 cm). On l'appelle aussi la « Joconde du Nord ».

Vermeer a travaillé avec des éléments chromatiques simples ; quelques glacis du même pigment expriment les ombres. Le turban, mélange d'outremer et de blanc, est surmonté d'un tissu jaune éclatant ; la veste modelée avec un ocre plus clair fait ressortir le blanc du col qui se reflète dans la perle. L'art de la carnation tient dans un glacis mince, de couleur chair, sur un sous-modèle transparent. André Malraux soulignait la simplification magistrale qui en fait un « galet translucide ».

### **La laitière**



**L'Art de la peinture** (De Schilderkonst), aussi intitulé La Peinture[1], L'Atelier ou L'Allégorie de la peinture, est un tableau de Johannes Vermeer peint vers 1666, exposé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (huile sur toile, 120 × 100 cm).

De nombreux experts estiment que cette œuvre est une allégorie de la Peinture, d'où le titre de suppléant : L'Allégorie de la Peinture. Il est le plus grand et le plus complexe de toutes les tableaux de Vermeer[2].

Le tableau est connue pour être l'un des favoris de Vermeer, et est également un bel exemple du style visuel utilisé à l'époque dans l'art de la peinture. Créé à une époque où la photographie n'existait pas, il offre une représentation visuelle réaliste d'une scène de pose.

Le tableau ne comporte que deux personnages : le peintre et son sujet. Le personnage du peintre est évoqué comme être un auto-portrait de l'artiste, bien que son visage ne soit pas visible[3].

Un certain nombre d'éléments affichés dans l'atelier de l'artiste sont jugés hors de propos. Le sol carrelé en marbre et le lustre en or sont deux exemples d'éléments qui devraient normalement n'être réservés qu'aux maisons de la bourgeoisie.

La carte à l'arrière-plan est celle des dix-sept Provinces des Pays-Bas, dessinée par Claes Jansz Visscher en 1636.

Les experts attribuent du symbolisme aux différents aspects de l'œuvre.

Le sujet peint par l'artiste est la muse de l'Histoire, Cléo : elle porte une couronne de laurier, tient une trompette (représentant la gloire), et porte le livre de Thucydide, d'après le livre de Cesare Ripa écrit au XVIe siècle à propos des emblèmes et des personnifications, intitulé Iconologia.

La double tête d'aigle, symbole de la dynastie autrichienne des Habsbourg et des anciens dirigeants de la Hollande, dont les armes ornent le chandelier d'or, ont probablement représenté la foi catholique. Vermeer était l'un des rares peintres catholique, dans la prédominance protestante des artistes hollandais. L'absence de bougies dans le chandelier est par ailleurs censé représenter la suppression de la foi catholique[4].

Le masque couché sur la table à côté de l'artiste est considéré comme un masque de mort, montrant l'inefficacité de la monarchie des Habsbourg.

Salvador Dalí se réfère à L'Art de la peinture dans sa propre vision surréaliste Le Spectre de Vermeer de Delft, pouvant être utilisé comme table en 1934. Sur la peinture de Dalí, nous pouvons voir l'image de Vermeer vue de son dos, dessiné comme une étrange table.



# 18. Gustave Courbet



*Le Lac Léman soleil couchant, vers 1876, huile sur toile, 74x100 cm, Saint-Gall, Kunstmuseum*



*L'homme à la pipe autportrait, 1848-1849, huile sur toile, 45x37 cm, Montpellier*

Jean Désiré Gustave Courbet a sa légende, dont il ne faut être qu'à moitié complice. Le réaliste, l'apôtre du laid", le tombeur de la colonne Vendôme ne sont qu'un des aspects d'une peinture aussi riche que contradictoire. "Sans idéal ni religion", proclamait-il, mais avant tout, peintre. Au publiciste Francis Way, il déclare : "je peins comme un dieu", et cet orgueil, souvent moqué, manifeste dans son goût presque narcissique de l'autoportrait, est celui d'un homme à l'extraordinaire métier. Courbet tient beaucoup de sa famille et de son lieu d'origine. Le père, mi-proprétaire de terre, mi-paysan, le grand père maternel, fidèle aux principes de 1789, la mère, prudente et avisée, expliquent beaucoup de la psychologie complexe du peintre. Quant à Ornans et à la vallée de la Loue, le peintre y trouvera une source continue d'inspiration.

Sa vocation s'affirme très tôt. Après des études quelconques au petit séminaire d'Ornans. Ses débuts sont obscurs; on sait qu'il fréquente plusieurs ateliers en élève libre à Paris. Même s'il échappe au cursus académique, on ne doit pas sous-estimer sa formation et sa culture. Les œuvres des années

1840-1848, que l'on peut qualifier par leur sujet (Guitarrero, 1845, collection privée) ou par leur manière (Autoportrait, 1846, musée de Montpellier) de romantique, surprennent par la qualité immédiate du métier, la complexité des influences : italiens, des Venise à Naples, espagnols, nordiques sont les modèles auxquels le peintre se réfère.

Le peintre s'affirme au salon de 1849. Parmi les sept toiles qu'il envoie, l'Après-dîner à Ornans apporte quelque chose de nouveau. Cette réunion d'amis surprend par son format; Courbet ose traiter en grand la scène du genre. Aussi bien, l'influence d'un voyage fait en Hollande en 1848 a-t-elle été décisive : "Rembrandt charme les intelligences et il étourdit les imbéciles [...], Van Ostade, Van Craesbeek me séduisent ».

Avec l'Enterrement à Ornans (Salon de 1850-51, Louvre), objet de scandale et succès à la fois, la légende de Courbet est formée. Rassemblement de portraits (Les habitants d'Ornans, du maire au fossoyeur, ont posés), l'Enterrement sidère par sa vérité autant que par son format. Un épisode banal est traité avec le même soin et la même attention psychologique que le *Sacre de Napoléon* par David. Les réactions sont violentes : " Est-il possible de peindre des gens si affreux " demandent des bourgeois dans un dessin de Daumier. " Accès farouche de misanthropie ", " ignobles caricatures inspirant le dégoût et provocant le rire ", telles sont les appréciations de la critique.

En fait, l'Enterrement est une page d'humanité où Courbet, avec une attention scrupuleuse et la sympathie d'un " pays ", montre comment un village réagit devant la mort. " Est-ce la faute du peintre, dit Champfleury, si les intérêts matériels, les égoïsmes sordides, la mesquinerie de province [...] clouent leurs griffes sur la figure, éteignent ces yeux, plissent les fronts? " Mais Courbet n'a oublié ni l'émotion ni l'affliction vraie, et sa comédie humaine est aussi complexe que



*L'après-dîner, 195x257, 1849, Lille*





*L'enterrement à Ornans, 1849-1850, huile sur toile, 315 × 668 cm, musée d'Orsay, Paris*

celle de Balzac. la leçon satirique, le jugement moral sont second; le réel, en fait, est magnifié, devient vérité générale grâce à la largeur du traitement, à la science du groupement désordonné des assistants, au lyrisme de la couleur. Désormais, Courbet est sacré par la critique comme le chef des réalistes aux côtés de Champfleury. Les provocations du personnage, les propos tenus à la brasserie Andler, lieu de réunion du cénacle, expliquent la célébrité tapageuse qui va être celle de l'école. Courbet, à l'Exposition internationale de 1855, en organisant une présentation séparée de ses œuvres, s'explique: « Le titre de réaliste m'a été imposé [...] Etre a même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, [...] en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but. » « C'est sans le vouloir, simplement en peignant ce que j'ai vu, que j'ai soulevé ce qu'ils appellent la question sociale. »

Un "oeil", avait dit Ingres et Jules Castagnary : « Si Courbet ne pouvait peindre que ce qu'il voyait, il voyait admirablement, il voyait mieux que nul autre. Son œil était un miroir plus fin et plus sûr, où les sensations les plus fugitives, les nuances les plus délicates venaient se préciser. A cette faculté de voir exceptionnelle, correspondait une faculté de rendre non moins exceptionnelles. Courbet peint en pleine pâte, mais sans scories et sans aspérités : ses tableaux sont lisses comme une glace et brillants comme un émail. Il obtient du même coup le modelé et le mouvement par la seule justesse du ton ; et ce ton, posé à plat par le couteau à palette, acquiert une intensité extraordinaire. Je ne connais pas de coloration plus riche, plus distinguée, ni qui gagne davantage en vieillissant. »

L'Atelier du peintre, "allégorie réelle, intérieur de mon atelier, déterminant sept années de ma vie artistique" (exposition de 1855, Louvre) est une ambitieuse synthèse de l'idéologie de Courbet. L'échec relatif vient de ce que la transcription symbolique reste confuse et que on est surtout sensible à des "morceaux", comme celui de la femme nue qui regarde Courbet peindre. Le retour de la conférence (Salon de 1863, détruit) lourde sottise qui montre des curés en goguette après un bon dîner, est trop picaresque pour être réaliste : la volonté de satire empêche ici la réussite franche.

Courbet en dit ceci dans une lettre qu'il adresse à son ami Champfleury en janvier 1855 : « c'est l'histoire morale et physique de mon atelier, première partie. Ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée qui participent à mon action. Ce sont les gens qui vivent de la vie, qui vivent de la mort. C'est la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu. En un mot, c'est ma manière de voir la société dans ses intérêts et ses passions. C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. »

Paradoxalement, Courbet triomphe avec les tableaux sans "problèmes". La femme au perroquet appelle pour Jules Antoine Castagnary la comparaison avec Titien. Les grandes compositions comme le Combat des cerfs, la Remise des chevreuils (1861 et 1866, Louvre), l'Hallali du cerf (1867, Besançon) valent à Courbet ses francs succès populaires. Il y montre tout son savoir de la nature et des animaux, confirmé par des séjours dans les forêts germaniques, avec une verve et une facilité quelquefois un peu lâchées.

Le peintre à succès mérite alors la Légion d'honneur, que le socialiste olympien n'hésite pas à refuser. La guerre de 1870, les événements de la Commune vont bouleverser le cours de la vie de Courbet. Président de la commission nommée par les artistes pour veiller à la conservation des musées et richesses d'art, il joue le rôle d'un directeur des beaux-arts. Il se signale avec la pétition du 14 septembre 1870 demandant le déboulonnage de la co-



*L'atelier du peintre 1855, Huile sur toile, 359 x 598 cm, musée d'Orsay Paris*

lonne Vendôme, "monument dénué de toute valeur artistique, tendant à perpétuer par son expression les idées de guerre et de conquêtes que ré-  
prouve le sentiment d'une nation républicaine"; il est présent lorsqu'on abat la Colonne le 16 mai 1871. Après l'effondrement de la Commune, Courbet  
le "révolutionnaire" est arrêté et traduit en conseil de guerre. Condamné à six mois de prison, il purge sa peine à Sainte-Pélagie.

La suite de sa vie est marquée par le souci de ses dettes; on le refuse au salon de mai 1873; lorsque l'Assemblée  
adopte le projet de reconstruction de la colonne Vendôme et que Courbet est rendu solidaire des frais, il doit s'exiler en  
Suisse. Après quelques semaines passées dans le Jura (Le Locle, La Chaux-de-Fonds), à Neuchâtel, à Genève et dans le Valais, Courbet se  
rend compte que c'est sur la Riviera lémanique, grâce aux nombreux  
étrangers qui y séjournent, qu'il aura le plus de chance de nouer des con-  
tacts et de trouver d'éventuels débouchés pour sa peinture. Il loge briè-  
vement à Veytaux (Château de Chillon), Clarens et Montreux, puis jette  
son dévolu sur la petite bourgade de La Tour-de-Peilz et s'installe dans  
une maison au bord du lac du nom de Bon-Port. Ce sera le port d'attache  
des dernières années de sa vie. De là, il circule beaucoup : Genève, Fri-  
bourg, la Gruyère, Lucerne, Martigny, La Chaux-de-Fonds, etc..

Durant les premières années de son exil, il écrit à sa sœur en 1876 : « Ma  
chère Juliette, je me porte parfaitement bien, jamais de ma vie je ne me suis porté ainsi,  
malgré le fait que les journaux réactionnaires disent que je suis assisté de cinq médecins,  
que je suis hydropique, que je reviens à la religion, que je fais mon testament, etc. Tout  
cela sont les derniers vestiges du napoléonisme, c'est le Figaro et les journaux cléricaux. »

Il peint, sculpte, expose et vend ses œuvres; il organise sa défense et  
veut obtenir justice auprès des députés français ; il participe à de nom-  
breuses manifestations (fêtes de gymnastique, de tir et de chant) et de  
nombreux cercles démocratiques confédérés et dans les réunions de



*La femme au perroquet, 1866., Huile sur toile, 129.5 x 195.6 cm. New-York, Metropolitan.*

proscrits.

Plusieurs peintres du pays lui rendent fréquemment visite à La Tour et peignent à ses côtés (Auguste Baud-Bovy, François Furet, François Bocion) ou présentent leurs tableaux dans les mêmes expositions (Ferdinand Hodler).

Les circonstances (guerre et exil), les procès, l'étrécissement de l'espace culturel du pays qui accueille le peintre, l'éloignement de Paris sont autant de facteurs qui ne l'incitent guère à réaliser des œuvres de l'importance de celles des années 1850. Dans ce contexte défavorable, Courbet a la force de peindre des portraits de grande qualité des paysages largement peints (Léman au coucher du soleil Vevey et Saint-Gall), quelques Châteaux de Chillon. Il s'attaque en 1877, en prévision de l'Exposition universelle de l'année suivante, à un Grand panorama des Alpes (The Cleveland Museum of Art) resté partiellement inachevé. Par solidarité avec ses compatriotes exilés de la Commune de Paris, Courbet refusa toujours de retourner en France avant une amnistie générale. Son corps fut inhumé à La Tour-de-Peilz le 3 janvier 1878, après son décès survenu le 31 décembre 1877, sa dépouille étant transférée à Ornans en 1919.



*Soleil couchant sur le Léman, 1874, Vevey,*



*Le château de Chillon, huile sur toile, 1874*



*Dents du midi depuis le Bosset, 1874, Montpellier*

J'ai découvert Courbet au musée Jenish de Vevey et j'apprécie particulièrement ses paysages qui chantent la beauté de la création sous toutes les lumières. Et bien sûr le fait qu'il a terminé sa vie dans ma vie natale en reproduisant le paysages de mon enfance me le rend sympathique.



Vincent van Gogh

### 1853–1880 Naissance, scolarité et premières expériences professionnelles

Vincent Willem van Gogh naît le 30 mars 1853, il est l'aîné des six enfants du pasteur Theodorus van Gogh. Quatre ans plus tard son frère Theo voit le jour, il sera toute sa vie la personne la plus proche de Vincent. Après sa scolarité, en 1869, van Gogh commence un apprentissage auprès d'un marchand d'art de la Haye. Parce qu'il voue un intérêt très limité au commerce d'oeuvres d'art, Vincent décide de donner sa démission après six ans. De 1876 à 1880 il travaille en Angleterre et en Belgique entre autre comme prédicateur laïc dans différentes paroisses. Vincent cherche sa voie.

### 1880–1885 Le début de la carrière artistique

En 1880 van Gogh décide d'embrasser la carrière artistique. Son frère Theo, qui dans l'intervalle s'est fait une place dans le commerce de l'art, le soutient financièrement. En octobre 1880 van Gogh s'inscrit à l'Académie de Bruxelles, mais davantage intéressé par un parcours d'autodidacte il quitte bientôt l'institution. A cette époque il doit déjà combattre une tendance à la dépression, ses premières pensées suicidaires datent de ces années-là. A la Haye il rencontre les peintres de l'école de la Haye et reçoit les conseils de l'un d'eux, Anton Mauve, par ailleurs son cousin. Durant la période qu'il passe à la Haye, il travaille beaucoup d'après nature et se familiarise avec la peinture à l'huile. Son père succombe à un arrêt cardiaque en 1885. En octobre de la même année, van Gogh se rend à Anvers où il tente sa chance dans la classe de dessin et peinture de l'École des Beaux-Arts.

### 1886–1888 La montée à Paris

Au printemps 1886 van Gogh se rend à Paris – le cœur de tout ce que la scène européenne produit au niveau artistique. Après avoir fréquenté John Russell, Henri de Toulouse-Lautrec et Emile Bernard dans les premiers temps, grâce à Théo il rencontre tous les impressionnistes, parmi lesquels Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Camille Pissarro, Edgar Degas, Paul Signac et Georges Seurat. Influencé par ces rencontres, Van Gogh va éclaircir sa palette et abandonne les tons bruns et sombres qu'il employait jusqu'alors. En hiver il se lie d'amitié avec Paul Gauguin.

### 1888–1889 Les couleurs claires et lumineuses du Sud

En février 1888 van Gogh s'installe à Arles. Ce sont les couleurs vives et claires, ainsi que la chaleur de l'atmosphère du Sud qui l'attirent en Provence, son « Japon ». Il y peint quelques 200 tableaux et plus de 100 dessins et aquarelles. Au printemps 1888 sont réalisées les peintures de vergers, en été celles de récoltes des blés. En août, en parallèle des paysages,



Vincent travaille sur une série de portraits. A cette époque il rêve de fonder une communauté d'artistes. Seul Gauguin va répondre positivement.

Mais l'exalté Gauguin et le dépressif Van Gogh aux nerfs malades vont connaître des désaccords fréquents, jusqu'à la rupture. Dans un coup de folie Van Gogh se coupe un bout de l'oreille gauche dans la nuit du 23 décembre 1888, ce qui provoque le départ de Gauguin. Van Gogh se rend de son plein gré en mai 1889 à la maison de santé de Saint-Paul-de-Mausole non loin de Saint-Rémy. Dans cet établissement Vincent jouit d'un atelier. Il se remet à peindre, tout d'abord le jardin, depuis sa fenêtre, puis petit à petit à l'air libre mais accompagné d'un soignant.

#### **1889–1890 Les dernières années**

Entre 1889 et 1890 des œuvres de Van Gogh sont exposées à Paris au Salon des Indépendants. D'importants critiques d'art publient des articles élogieux sur Van Gogh. En mai 1890 il s'installe à Auvers-sur-Oise, une localité située à 30 km de Paris. Là-bas il est soigné par le médecin, collectionneur et peintre à ses heures Paul Gachet. Plus de 80 tableaux sont réalisés à Auvers, en majorité des paysages et des portraits.

Van Gogh écrit son ultime lettre à Theo le 23 juillet 1890. Deux jours plus tard, lors d'une promenade en fin de journée, il dirige le canon de son pistolet contre lui-même s'infligeant une blessure profonde. Le 29 juillet Vincent Van Gogh décède des suites d'une longue agonie. Il a alors 37 ans. Theo son soutien constant, meurt un an plus tard de maladie.





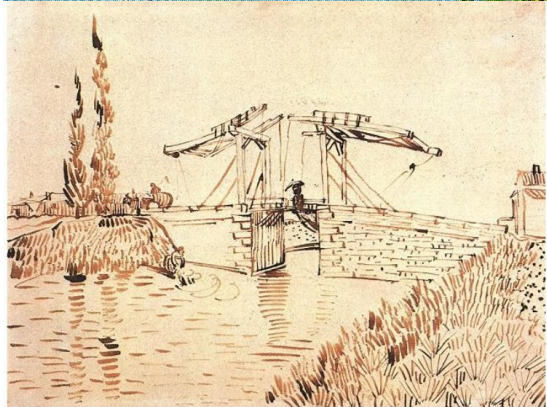
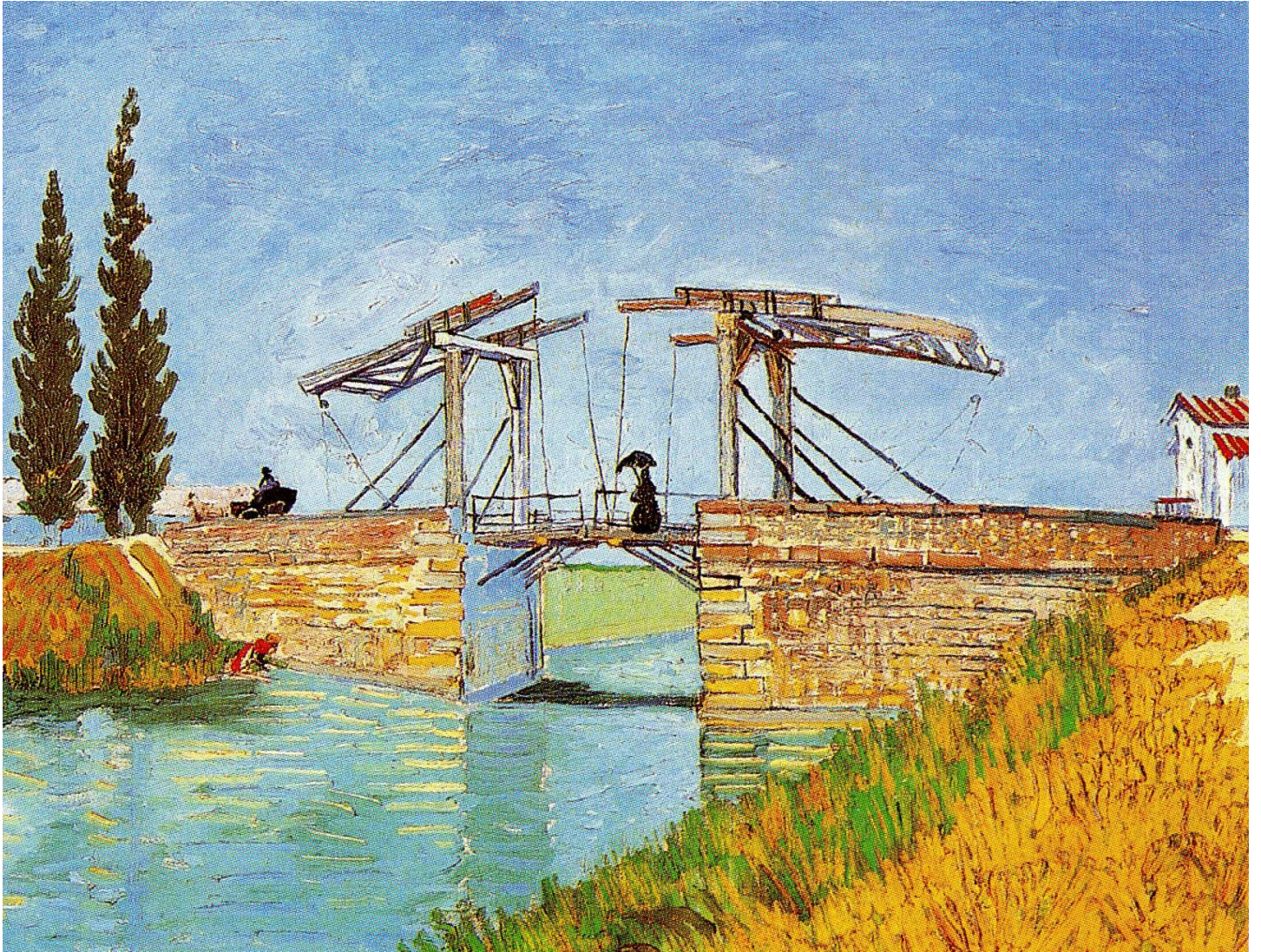






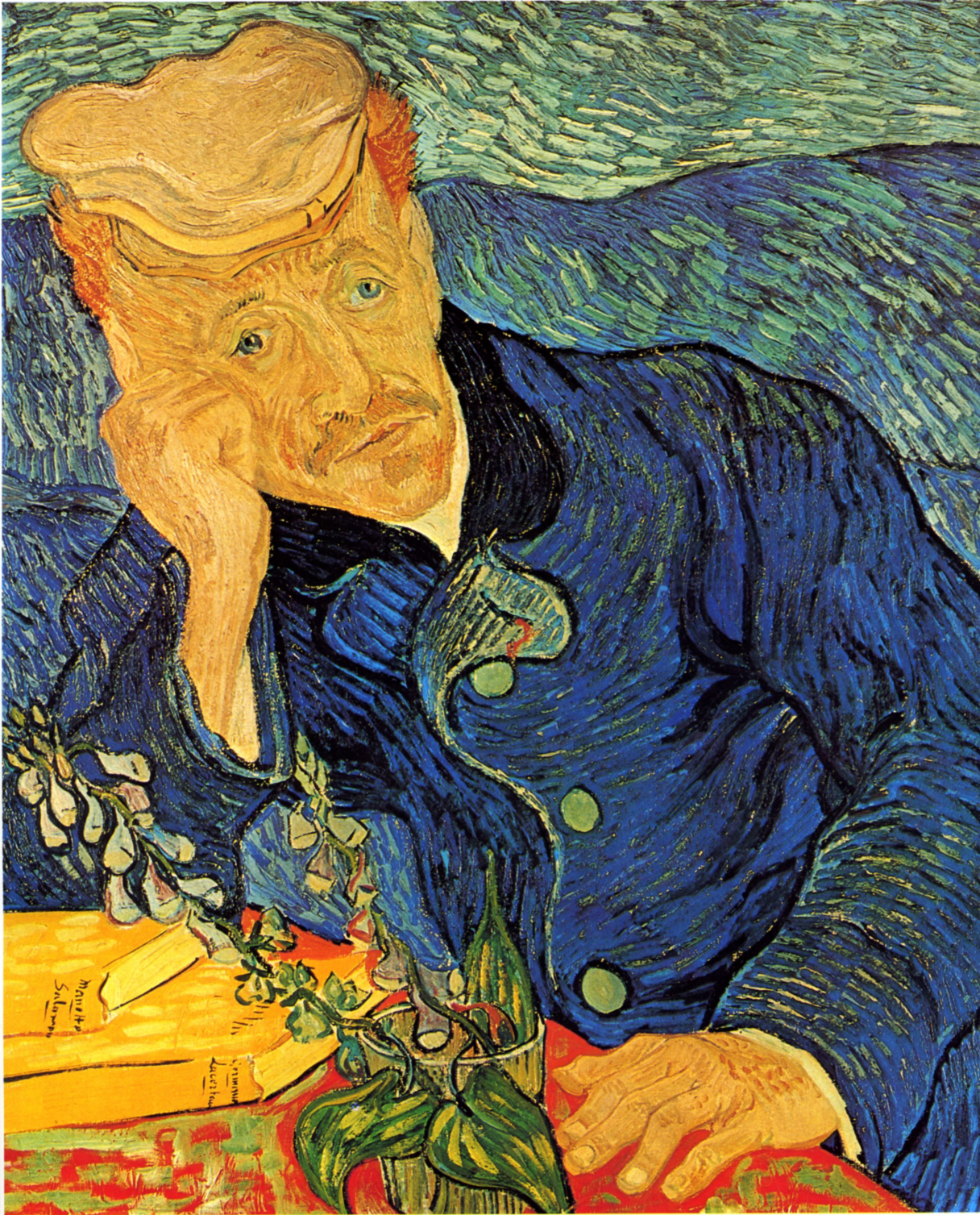












## Références Internet :

### A. Général :

- Recherche dans Wikipedia, l'encyclopédie libre. De très bon articles et également des photos le plus souvent de bonne qualité : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Accueil>
- Les principaux depuis 1400 : <http://www.grandspeintres.com/peintres.php>
- 
- 

### 1. Duccio

Meilleur site en français sur la maesta :

<http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=165&pChapitreId=30739&pSousChapitreId=30741&pArticleLib=La+Maesta+de+Duccio+%5BDuccio+di+Buoninsegna-%3E%8Cuvres+diverses%5D>

Ou en document : [http://docs.google.com/View?id=dgjjqbg4\\_2dh8rxccw](http://docs.google.com/View?id=dgjjqbg4_2dh8rxccw)

### 4. Weyden

Excellente présentation du tryptique des 7 sacrements mais mauvais commentaires : [http://artic.ac-besancon.fr/histoire\\_geographie/Sallet/sacrement.swf](http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/Sallet/sacrement.swf)

Histoire de la restauration du tryptique : [http://www.youtube.com/vQdCIgqw94E&color1=0xb1b1b1&color2=0xcfcfcf&hl=en&feature=player\\_embedded&fs=1](http://www.youtube.com/vQdCIgqw94E&color1=0xb1b1b1&color2=0xcfcfcf&hl=en&feature=player_embedded&fs=1)

Odile Delenda, Rogier Van der Wyden, Cerf-Tricorne 1987, 110 p, ISBN 2-8293-0071-7

Musique : JOSQUIN DESPREZ, In principio erat verbum, motet : [http://www.wga.hu/music1/15\\_cent/josquin\\_motet1.html](http://www.wga.hu/music1/15_cent/josquin_motet1.html)

### Bruegel

Une présentation détaillée de la peinture des noces : <http://bruegel.pieter.free.fr/>

Le contexte historique du 16e s : <http://publius-historicus.com/index.html>

Un site consacré à lui : <http://www.pieterbrueghel.com/index.htm> encore plus complet : <http://www.pieter-bruegel.com/>

### Caravage

Un magnifique diaporama sur la vocation de St Mathieu : <http://textala.over-blog.com/article-22112822.html>

Un histoire romancé de Caravage : <http://wodka.over-blog.com/article-3053760.html>

Dans le contexte de l'histoire de l'art : <http://www.bergerfoundation.ch/Caravage/F/3-clair2.html>

Le Caravage, Giorgio Bonsanti, Scala 1984, ISBN 2 86656 021 3

### La Tour

Quelques bonnes présentation d'œuvres : <http://www.bergerfoundation.ch/LaTour/nat.htm>

Avec des références : <http://www.educnet.education.fr/louvre/ecriture/char1.htm>

21 œuvres en France : [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=AUTR&VALUE\\_1=LA%20TOUR%20Georges%20de&DOM=All&REL\\_SPECIFIC=1&IMAGE\\_ONLY=CHECKED](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=AUTR&VALUE_1=LA%20TOUR%20Georges%20de&DOM=All&REL_SPECIFIC=1&IMAGE_ONLY=CHECKED)

### Courbet

Avec toutes les références au œuvres et musées : [http://www.artcyclopedia.com/artists/courbet\\_gustave.html](http://www.artcyclopedia.com/artists/courbet_gustave.html)

Sur une grande rétrospective : <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article506>

Lien entre Courbet et la commune de Saillon (VS) : [http://www.saillon.ch/fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=40&Itemid=101](http://www.saillon.ch/fr/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=101)