



Léon Cogniet
Scène du massacre des Innocents
1824
265 x 235 cm

Dossier pédagogique
Arts, États et pouvoir

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

musée des beaux-arts de Rennes

Septembre 2011 / Novembre 2012

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

Thématique « Arts, États et pouvoir »		
Définition	Pistes d'étude	Repères
<p>Cette thématique permet d'aborder, dans une perspective politique et sociale, le rapport que les œuvres d'art entretiennent avec le pouvoir.</p>	<p>* <i>L'œuvre d'art et le pouvoir</i> : représentation et mise en scène du pouvoir (propagande) ou œuvres conçues en opposition au pouvoir (œuvre engagée, contestatrice, etc.).</p> <p>* <i>L'œuvre d'art et l'Etat</i> : les mythes et récits de fondation (Romulus et Remus, etc.) ; le thème du Héros, de la Nation ; les œuvres, vecteurs d'unification et d'identification d'une nation (emblèmes, codes symboliques, hymnes, etc.).</p> <p>* <i>L'œuvre d'art et la mémoire</i> : mémoire de l'individu (autobiographies, témoignages, etc.), inscription dans l'histoire collective (témoignages, récits, etc.).</p>	<p>Héros, nation. Mémoire.</p> <p>Propagande, rhétorique.</p> <p>Mécénat.</p> <p>Art officiel, engagé, etc.</p>

Regard sur une sélection d'œuvres du musée des beaux-arts de Rennes

L'art et le pouvoir entretiennent depuis la nuit des temps des relations complexes. Du mariage au divorce, ils savent tisser des liens et les hoquets des uns font le bonheur des autres : ainsi la grande toile peinte en 1605 à Rome par Caravage pour la confrérie des Palefreniers de St Pierre (la Madone des Palefreniers), jugée inconvenante par ceux-là même qui l'avait commandée, fut retirée de sa chapelle et donc censurée, mais rachetée aussitôt par le neveu du pape, le cardinal Scipione Borghèse pour entrer dans sa collection particulière.

Cet exemple montre bien comment le pouvoir se préoccupe d'utiliser les images pour servir sa cause (puisqu'il en passe commande) mais comment ces dernières transgressent parfois le programme fixé pour répondre à d'autres impératifs dont l'artiste lui même n'a pas toujours conscience. Rares sont les moments où la politique et l'art fusionnent au point de s'ensemencer mutuellement ; la Florence des Médicis comme la Grèce de Périclès ont retenu les noms des artistes fameux qui ont œuvré à la gloire de leurs mécènes, faisant de ces derniers des modèles à suivre.

La postérité, on le sait, mesure les princes à l'aune des superbes maisons qu'ils ont élevées pendant leur vie et si Colbert jugeait sévèrement Versailles comme un lieu de plaisir, il sut néanmoins en faire l'outil d'une politique de prestige royal : Académies, manufactures sous contrôle (dirigées par les Maîtres de Versailles) détiendront le monopole de l'enseignement et de la diffusion artistique.

Andrée Chapalain, Conseiller-relais au MBAR.

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

Les tableaux étudiés ici sont des ensembles figurés construits suivant une logique, une cohérence interne pas toujours facile à décrypter car s'y mêlent les intentions de l'artiste, les influences de l'époque (cas particulier de la commande par ex.) et des codes propres à la culture qui les a vu naître. Cependant leur pouvoir fascine car, appréhendés à distance et globalement (par la vue), ils génèrent chez le spectateur tout un "remue-ménage" intellectuel et émotionnel de l'ordre de la connaissance mais également de l'expérience (ce qui est connu ou vécu par le spectateur).

C'est pourquoi il est préférable d'aborder les œuvres par des questions limitées en nombre et cependant ouvertes. Ainsi, le spectateur pourra "cheminer à sa guise" en établissant les relations entre les éléments constitutifs de l'œuvre, nourri et porté à la fois par ce qu'il connaît et ce qu'il découvre.

Les questions sur l'œuvre sont une aide à la lecture ; elles permettent d'entrer dans le tableau qui est avant tout, rappelons-le, une organisation plastique.

Andrée Chapalain, Conseiller-relais au MBAR.

Arts, États et pouvoir. L'association de ces trois concepts apparaît spontanément comme un oxymore, un paradoxe fondé sur la volonté de position hégémonique, de l'un par rapport à l'autre. Cette volonté crée indubitablement une querelle entre le détenteur du pouvoir et celui qui se retrouve au service de l'autre.

L'Art est entendu au sens de **praxis** : c'est-à-dire d'une action-réflexion. L'art entretient un lien étroit avec la *mimesis* d'Aristote. Dans l'Antiquité, les Grecs utilisaient le terme de « **technè** » ou pour Aristote la « **poïesis** » qui désigne la production ou l'objet matériel et qui s'oppose à la « **praxis** » : l'action-réflexion vers un résultat pratique. La **technè** n'est pas considérée comme un art noble car elle étudie le *comment* de la technique, à l'inverse de l'**épistèmè** qui s'attache au *pourquoi*.

La pluralité du terme d'Art permet d'élargir le champ des références, non pas strictement aux Beaux-Arts mais aux **arts**. La classification des arts dans l'Antiquité prend place dans les figures allégoriques des Neuf Muses qui sont les médiatrices entre Dieu et le poète ou créateur. Hésiode dans *Théogonie* nous les présente au VIII^e siècle même si Platon les mentionne dans *Ion*.

La hiérarchie des arts découle de l'héritage de l'**épistèmè** médiévale qui organise les Arts libéraux ou Arts majeurs entre :

- le **Trivium**¹ définit par Cassiodore qui regroupe la grammaire, la rhétorique, la dialectique ;
- et le **Quadrivium**² avec Boèce en 505 qui se définit avec l'astronomie, la géométrie, la musique, et l'arithmétique.

Les arts mécaniques ou arts mineurs regroupent les Beaux-Arts : architecture, sculpture, peinture et les « sept corps de marchands » : orfèvrerie, draperie, épicerie, mercerie, fourreur, bonnetiers, apothicairerie. En 1450, Alberti dans le *De Re aedificatoria* distingue l'architecture qui s'appuie sur le visuel et le dessin sur la géométrie, la musique sur les proportions. Avec la Renaissance italienne, apparaissent les notions d'*Arte* et d'artiste qui donnent naissance aux Beaux-Arts. L'**arte del disegno** regroupe les arts graphiques (dessin, peinture, gravure) et les arts plastiques (sculpture, architecture).

Au XVIII^e siècle, Emmanuel Kant distingue trois catégories d'art dans la *Critique de la faculté de juger* en 1790³ (cf Dominique Chateau) à partir de la notion Bild : les Bildenden Künste (image formée), les Redenden Künste (arts de la parole) et le Kunst des Schönen Spiels des Empfindung (art du beau jeu des sensations : musique et art de la couleur). Georg Wilhelm Friedrich Hegel, au XIX^e siècle, distingue cinq arts en fonction de deux critères : l'expressivité et la matérialité.

Au XX^e siècle, l'architecture est considérée comme art 1^{er}, le 2^e art est la sculpture, 3^e art : la peinture (et le

¹ Du latin : *les trois chemins* désigne le « pouvoir de la langue »

² Du latin : *les quatre chemins* en rapport avec le « pouvoir des nombres »

³ Dominique Chateau, *Arts plastiques : Archéologie d'une notion*, 1999.

dessin : « arts visuels), 4^e art : la musique, 5^e art : la poésie (littérature), 6^e art : les arts de la scène, 7^e art : le cinéma (expression de Ricciotto Canudo en 1920), 8^e art : les arts du média : radiodiffusion, télévision et photographie (Roger Clausse : *La Radio : huitième art*, 1941), 9^e art : la bande dessinée (Morris, *Journal de Spirou : Neuvième art, musée de la bande dessinée*), Et le 10^e art : les arts numériques ?

L'Art ou les arts se regroupent dans une visée commune : une activité autonome, une pratique sociale liée à l'expression et à la liberté.

Le terme d'**État**, au sens étymologique vient du latin « **status** » : « se tenir debout », « la position » entériné par les propos d'Hannah Arendt⁴ (**status rei publicae** : état de la chose publique). Avec une minuscule, l'état désigne une manière d'être. Avec une majuscule, il a une double signification : selon le Dictionnaire de l'Académie française de 1696 c'est soit la **délimitation d'un territoire, le pays** : « *le gouvernement d'un peuple vivant sous la domination d'un prince ou en république* » qui traduit une relation d'appartenance ou bien « le pays même qui est sous une telle domination », c'est l'**autorité souveraine**. L'État a tendance à se substituer au concept de pouvoir car il est perçu comme son aspect le plus manifeste.

Le concept de **pouvoir** vient du latin **posse** « être capable de ». Associé fréquemment à l'État, il désigne les institutions exerçant l'autorité politique, le gouvernement par le truchement de la loi. La loi est l'envers positif du prince. La politique est porteuse d'une dualité : pouvoir de supériorité ou pouvoir de liberté. « Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit et l'obéissance en devoir » (Rousseau, *Du Contrat social*).

La démocratie, (du grec **demokratia** : **demos** : peuple et **kratos** : pouvoir, souveraineté) ; met le pouvoir entre les mains du peuple. Aujourd'hui, la trilogie du pouvoir politique : exécutif, législatif et une autorité judiciaire, s'est étendu à de nouvelles formes d'expressions nées des innovations scientifiques, technologiques... : médias, réseaux sociaux du web.

Il existe d'autres formes de pouvoir : économique, spirituel... Le pouvoir a pour finalité d'être suivi, obéi, soutenu. Les artistes ambitionnent une visibilité, une diffusion, une célébration de leurs œuvres. Mais, ils doivent décider si ils combattent, servent, ou restent indifférents vis à vis du pouvoir. L'artiste, de par sa position sociale, morale, articule ses ambitions libératrices.

L'union de ces concepts est articulée autour de la notion d'histoire. En effet, au fondement, est le récit. L'Art passe au service de l'Histoire, l'Histoire passe au service de l'Art. Par exemple, pour Picasso « *la peinture n'est pas faite pour décorer des appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi.* » En s'appuyant non sur des faits ou événements mais sur des exemples historiques, l'œuvre d'art vient à placer l'histoire comme référent en l'enlevant à l'évènementiel pour l'ériger à l'universel dans une volonté d'entendement commun des savoirs. Elle condense en une image, ce que l'Histoire met en récit. L'Histoire crée un mode spécifique du temps et s'appuie sur les images car elles sont temporelles. L'art a toujours joué un rôle important dans la vie politique en affirmant ou dénonçant les dogmes en place : Concile de Trente, 1% décentralisé, mécénat... : c'est le « fait du Prince », l'art « fait image » et l'image devient valeur d'échange. L'image s'appuie à la fois sur un « principe de réalité », elle est historique en son principe en tant qu'objet sensible et perceptif.

⁴ Hannah Arendt, 1961, *Essai sur la révolution*, Gallimard 1967

Le paradigme s'inscrit selon Walter Benjamin dans *l'Angelus Novus* de Paul Klee, 1920⁵ : allégorie d'un concept dans la figure d'un ange aux ailes déployées, terrifié par les ersatz du passé, et qui s'envole vers le paradis par l'intervention d'un tourbillon auquel Benjamin donne le nom de Progrès.

La société moderne, « *société du spectacle* », selon Guy Debord, est hantée par l'Histoire « *comme un spectre* ». La fin de l'art est double : il est critique dans sa volonté de montrer la société qui le produit et critique dans sa volonté de « *transformer le monde entier en gigantesque œuvre d'art* » (Schwitters) : lorsqu'il fonde le Merz, il explique « *pour des raisons d'économie, je pris, pour ce faire, ce que je trouvais, car nous étions un peuple tombé dans la misère. (...) De toute façon tout était fichu et il s'agissait de construire des choses nouvelles à partir des débris.* »

Le programme **Arts, États et pouvoir** questionne la relation complexe que ces trois concepts entretiennent, ce que les collections du Musée nous permettent d'aborder avec les élèves :

- A la fois, dans le pouvoir de représentation et de mise en scène, cette capacité inhérente de l'image de rendre présents les morts : Ernst Kantorowicz dans les « *Deux corps du roi* » en 1957. Le roi, qui par sa double nature, humaine et souveraine, ne peut mourir : « *Le Roi est mort, Vive le Roi !* ». Nous pouvons rapprocher cet exemple de l'œuvre de Hyacinthe Rigaud « *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* » en 1701 ; nous re-connaissons Louis XIV : « *c'est Louis XIV !* », mais pas Louis. Le costume, l'habit, les ornements font signes afin de permettre cette reconnaissance tout comme dans l'œuvre du « *Procurateur vénitien* » du musée. De la même manière, l'œuvre de Coysevox met en scène Louis XIV, et permet au spectateur la reconnaissance de la figure par la composition.

L'œuvre de Rubens, « *La Chasse au tigre* », qui dans sa composition en spirale renvoie directement à l'œuvre de Vinci, la *Bataille d'Anghiari*. Elle met en scène le pouvoir, la supériorité dans le combat, la domination. Nous ne sommes pas en face d'une bataille mais nous regardons l'allégorie du pouvoir. La tension musculaire est exacerbée, nous sommes en face du pouvoir physique.

- Mais aussi dans l'engagement de l'artiste face à l'histoire, son parti pris : est-il comme Arno Brecker, artiste officiel, qui glorifie l'idéologie en place ? ; ou bien au contraire reste-il distancié par rapport aux événements ? : Grant Wood, *American Gothic*, 1930 ; ou bien prend-il position tel Goya et son *El Tres de Mayo* qui place le spectateur comme témoin de la scène qui se joue ? L'œuvre de Léon Cogniet du musée « *Le Massacre des Innocents* », par l'utilisation de l'échelle humaine et de la composition, invite le spectateur à sortir de la simple contemplation pour l'inclure dans l'histoire qui se joue.

- L'art vient-il illustrer les mythes et les récits de fondation : *Romulus et Remus* ; fait-il la gloire du Héros, de la Nation : « *L'ouvrier et la Kolkhoziennne* » 1937, « *L'Affiche rouge* » ; « *La Marseillaise* » de Rouget de Lisle ; est-il l'emblème de la Nation ? : Drapeau, Marianne : emblème de la République. « *Saint Luc peignant la Vierge* », véritable parangon humaniste du musée, est une œuvre majeure dans cette visée d'autorisation de diffusion de l'image de la Maestà, cette Vierge à l'enfant Jésus.

L'artiste, suit le célèbre adage de Cosme l'Ancien selon Politiën : « *tout peintre se peint soi-même (ogni dipintore dipeinge se)* » et vient questionner le pouvoir, la supériorité de la peinture sur la sculpture, Michel-Ange se retrouvant à l'arrière-plan.

- L'art fait également mémoire, l'objet produit fait trace de l'Histoire : de l'individu : Zoran Music qui dans ses gravures et dessins montre les corps décharnés des déportés de Dachau ; Otto Dix ; « *La Guerre* » qui dans sa structure, sa technique et son support fait directement référence au retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, et dans la prédelle montre le soldat mort ce qui permet de hisser le soldat supplicié au rang du Christ ?

L'art fait également mémoire de l'Histoire collective : Anne et Patrick Poirier « *Domus Aurea* ».

⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 1940

La question étant de savoir où commence la véracité de l'œuvre qui par sa nature est subjective, alors peut-elle être une archive permettant de construire une Histoire objective ? L'œuvre de Christian Boltanski *Les Archives* ou bien celle de Carla Filipe avec *Archivo Surdo Mudo*, exposée au musée pour la Biennale d'Art contemporain de Rennes 2012, s'appuient sur des documents d'archives mais créent de nouvelles *mythologies*, au sens de Barthes, en tant qu'outils qui font signes.

Marie Rousseau, Conseiller-relais au MBAR.

Le point de vue de l'enseignant d'histoire

Envisager l'œuvre d'art (essentiellement des peintures) avec un regard d'historien conduit à s'interroger sur l'œuvre, son histoire (les conditions de sa production, de sa conservation) et le sens de sa présentation au public dans un cadre muséal.

L'œuvre vient nous donner à lire ce qu'une époque, un groupe, un territoire révèlent précisément là de son identité.

Cette "*voûte d'intelligibilité*" (Habermas) que constituent les objets de civilisation nous donne à voir des techniques, des croyances, des inquiétudes, des interrogations, des rapports de pouvoirs, un imaginaire aussi, des finalités... Avec nos outils (parfois insuffisants), il nous appartient d'aller vers l'œuvre, l'artiste, l'époque... pour en comprendre les ressorts, la cohérence et approcher d'un peu plus près une société que l'œuvre ne vient jamais seulement illustrer.

Pour mettre du sens sur l'œuvre, l'historien doit mener son étude en deux étapes :

- décrire pour comprendre l'image, l'objet... et s'interroger sur les intentions de l'artiste ;
- s'interroger aussi sur l'usage de l'œuvre, de sa création à son installation au musée.

L'enseignant peut alors mettre les élèves en face des tableaux et les accompagner dans leur étude en guidant par des questionnements qui laissent place à une appropriation individualisée et néanmoins cohérente car contextualisée.

Yannick Louis, Conseiller-relais au MBAR.

L'ŒUVRE D'ART ET LE POUVOIR :

Représentation et mise en scène :

- La Bretagne offrant à Louis XIV le projet de sa statue équestre**, Antoine Coysevox
(1640-1720), Bronze, 138 x 217 x 12 cm
Portrait d'un procureur vénitien, Anonyme XVI^{ème} siècle Page 8

Exaltation allégorique des vertus nobles :

- La Chasse au tigre**, Pierre-Paul Rubens Page 15

Œuvre engagée :

- Scène du massacre des Innocents**, Léon Cogniet Page 16

L'ŒUVRE D'ART ET L'ÉTAT :

Mythes et récits de création de l'image à des fins de diffusion de la pensée humaniste :

- Saint Luc peignant la Vierge**, Marteen van Heemskerck Page 9

Thème du Héros et de l'Héroïne : salvateur des croyants au service de l'Eglise catholique

- La Flagellation du Christ**, Jacques Blanchard Page 14
Cléopâtre se donnant la mort, Claude Vignon Page 13

Œuvres comme vecteur d'unification par l'exposé de codes symboliques :

- Les Noces de Cana**, Quentin Varin Page 11
Le Reniement de saint Pierre, Gerrit van Honthorst Page 12

L'ŒUVRE D'ART ET LA MEMOIRE :

Mémoire de l'individu : contestation du pouvoir présenté comme vanité

- Vanité**, Franciscus Gysbrechts Page 10

Histoire collective :

- Boulevard du Montparnasse**, Jacques Mahé de La Villeglé Page 17

Portrait d'un procureur vénitien

Anonyme

XVI^{ème} siècle

1520

Huile sur toile

Diamètre : 111 cm

Envoi de l'État, 1802

Il s'agit du portrait d'un **patricien** (c'est-à-dire appartenant à l'élite, au **patriciat**) ; l'auteur est **anonyme** et on ignore l'identité du procureur.

À l'origine, il n'y avait qu'un seul procureur ; c'est aux XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles que leur nombre passe progressivement à six, puis à neuf au XV^{ème} ; ils doivent administrer les biens des orphelins et de ceux qui mouraient intestats sans laisser d'enfants. Les besoins d'argent de la République conduisent à augmenter le nombre des procureurs dont la charge - devenue honorifique - est vendue très cher ; elle permet à la cité de financer les guerres et aux patriciens les plus en vue d'accroître leur prestige.



Quelle expression se dégage de ce personnage : attitude, maintien, regard ?

Précisez le point de vue du peintre (en face, plongée, contre-plongée).

Les objets représentés dans le tableau peuvent vous renseigner sur son milieu social et culturel.

Quel effet la couleur rouge produit-elle ?

Nature du pouvoir de l'homme représenté : politique, économique, religieux ? Argumentez en vous appuyant sur les objets présents.

La forme du tondo (réintroduite à la Renaissance) fait référence à la Rome antique. En quoi vous semble-t-elle particulièrement adaptée à ce portrait ?

Saint Luc peignant la Vierge

Marteen van Heemskerck

(1498 - 1574)

Vers 1553

Huile sur bois

205,5 x 143,5 cm

Envoi de l'État, 1801

Saint Luc, médecin et évangéliste, est celui qui a "dépeint" la Vierge dans ses écrits ; on dit qu'il avait réalisé le portrait de la Vierge, ce qui explique que ce thème soit souvent repris, et que Saint Luc devienne le patron de la corporation des peintres. La corporation permet de rendre visible la place (encore toute relative) de l'artiste dans la cité.

Saint Luc apparaît comme peintre, évangéliste mais aussi comme médecin.



Relevez tous les éléments faisant référence à l'évangéliste et au médecin : *le bœuf, action de peindre la Vierge, un urinal renversé, un ouvrage présentant un texte de Galien - médecin du II^{ème} siècle - et une planche d'anatomie de Vésale - médecin du XVI^{ème} siècle.*

Observez la disposition des personnages du premier plan (le peintre et son modèle) ainsi que leur attitude, leurs vêtements.

La perspective profonde s'ordonne comme une succession d'emboitements jouant avec l'ombre et la lumière : quels éléments d'architecture propres à la Renaissance (*loggia, cour, tribune, corniche, arcade, pilastre...*) composent cet ensemble ?

Sciences, arts, religion contribuent à faire de ce tableau un manifeste de **l'humanisme** : êtes-vous d'accord ? Quelle définition donneriez-vous de l'humanisme ?

Vanité

Franciscus Gysbrechts

(vers 1650 - après 1680)

Huile sur toile

117 cm x 96 cm

Achat, 1871

"Memento mori" (Souviens-toi que tu vas mourir)

Ces images représentent l'inéluctabilité de la mort et donc la futilité des plaisirs ou encore la fragilité des biens terrestres. Elles dénoncent également la relativité de la connaissance et la vanité du genre humain. Les activités humaines tels que le savoir ou la science, le plaisir, la beauté et la richesse... ne sont que vanité. ("*Vanité des vanités, tout est vanité*" affirme l'Ecclésiaste). Ce sont des œuvres à haute valeur morale. Le succès de ce genre s'étend à toute l'Europe au XVI^{ème} siècle, à partir des Pays-Bas et des Flandres.



Quelle première impression vous laisse cette composition ?

Essayez de dégager la forme générale de la composition : linéaire, circulaire, pyramidale.

Quel est l'objet particulier qui attire l'attention immédiatement ? Comment est-il mis en valeur ?

Retrouvez le sens des différents éléments qui composent le tableau en les classant :

[*le blé ; les instruments de musique (trompette et flûte) ; le parchemin ; le sablier ; le vase d'orfèvrerie ; le sceau ; le livre de botanique...*]

Caractère éphémère de la vie (écoulement du temps) :

.....

Vanité des pouvoirs :

Vanité de la chasse :

Vanité des plaisirs :

Présence de la mort :

La résurrection :

Si, aujourd'hui, vous deviez évoquer dans une méditation imagée le thème des vanités, quels seraient les objets que vous réuniriez ?

Les Noces de Cana

Quentin Varin

(vers 1570 - 1634)

Vers 1618-1620

Huile sur toile

310 x 259 cm

Envoi de l'État, 1811

L'œuvre de Quentin Varin, "Les Noces de Cana", met en scène le Christ et la Vierge lors du premier miracle de Jésus (au cours du repas, le vin vient à manquer ; Jésus fait un miracle en transformant l'eau en vin).

Une opportunité pour rappeler et réaffirmer le dogme catholique défini par le Concile de Trente (ici le sacrement du mariage - contesté par les protestants) ; ce tableau d'autel destiné à l'église Saint-Gervais et Saint-Protais de Paris datant de 1618 devait aussi, par la perspective ouverte, accentuer la profondeur du chevet.



Les personnages du premier plan disposés symétriquement ne sont pas intégrés à la scène : que font-ils ? Que disent-ils ?

Ce banquet se situe dans une architecture classique mais se révélerait impossible à réaliser en trois dimensions (distorsions voulues pour plus d'effet). Nommez des éléments de cette architecture (*arcade, tribune haute, portique, colonne, oculus...*).

Perspective :

la perspective est un artifice utilisé pour donner l'illusion d'un espace profond.

1/ Le point de fuite : Repérez où se trouve le point de fuite de la composition (Vous l'obtiendrez en faisant converger les lignes fuyantes obliques du sol).

2 La ligne d'horizon : les têtes des convives sont-elles placées sur une oblique ou une horizontale ? (Vérifiez à l'aide d'un crayon placé devant les yeux).

3/ Dans de nombreuses scènes de banquet, la table est placée horizontalement ; ici, c'est l'inverse : l'espace se creuse. Quel effet l'artiste cherche-t-il à produire ?

Le Reniement de saint Pierre

Gerrit van Honthorst

(1590 - 1656)

Huile sur toile

150 x 197 cm

Dépôt du musée du Louvre, 1876

Il s'agit d'une peinture représentant un épisode biblique (Nouveau Testament) : Pierre, avant le chant du coq, renie le Christ comme il avait été prédit. Le moment choisi est l'interpellation de Pierre par une servante. Gerrit van Honthorst, peintre flamand du XVII^{ème} siècle réalise ce tableau dans un style caravagesque (*utilisation dramatique de la lumière et proximité des figures souvent cadrées à mi-corps*) vers 1620.

Les sujets choisis lors de la commande éventuelle impriment le pouvoir directeur que peut avoir l'Église.



Situez la scène : la scène représentée vous semble-t-elle se passer :

- au premier siècle (donc au temps de Jésus-Christ)
- au XVII^{ème} siècle (celui du peintre)
- plus tardivement ?

(Donnez des indices).

Observez le rôle et la qualité de la lumière dans ce tableau : combien de sources lumineuses ? Où sont-elles placées ? Quelle est leur intensité ?

L'intensité du drame : observez la légère oblique que dessine la table : dans quel sens penche-t-elle ? Gestes, attitudes, expressions des personnages.

Pourquoi peut-on dire que Pierre est en mauvaise posture ? Pourquoi le peintre l'a-t-il placé tout contre le bord du tableau ?

Pierre reniant sa foi est un thème cher à la Contre-Réforme car il montre un homme faible dans l'épreuve :

- cette peinture pouvait-elle rassurer les croyants ?
- quelle attitude l'Église pouvait-elle attendre des fidèles face à ce tableau ?

Cléopâtre se donnant la mort

Claude Vignon

(Tours, 1593 - Paris, 1670)

Entre 1640 et 1650

Huile sur toile

95 x 81 cm

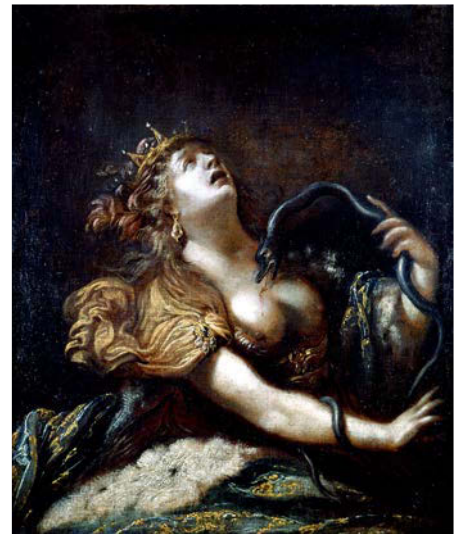
Achat, 1985

Source textuelle : Plutarque (v46/49-v125) Vie d'Antoine, 85

Cléopâtre (Alexandrie 69 av. J.-C. - Alexandrie 30 av. J.-C.), reine d'Égypte de 51 à 30, soucieuse du devenir de son royaume, rencontre Marc-Antoine qui souhaite l'élever au rang de reine ; l'opposition grandissante d'Octave et de Rome conduit à l'affrontement, à la défaite d'Actium, à la mort d'Antoine ; Cléopâtre, pour ne pas tomber entre les mains d'Octave (qui souhaiterait l'exhiber lors de son triomphe) préfère se donner la mort.

"L'aspic, dit-on, fut apporté à Cléopâtre avec ces figues et il avait été caché sous les feuilles car elle l'avait ainsi ordonné, afin que l'animal l'attaquât sans même qu'elle le sût; mais, en enlevant des figues, elle le vit et dit: "Le voilà donc", puis elle tendit son bras à la morsure après avoir retroussé sa manche. D'autres prétendent qu'elle gardait cet aspic enfermé dans un vase et que, Cléopâtre le provoquant et l'excitant avec un fuseau d'or, il bondit et s'attacha à son bras. Mais personne ne sait la vérité." (Plutarque)

Claude Vignon, en choisissant de peindre cette scène – sans respecter le texte – nous présente une femme vaincue mais digne dans la défaite, préférant la mort pour éviter l'opprobre ; une femme exemplaire donc, alors que le pouvoir durant une partie de la première moitié du XVII^{ème} est exercé par deux régentes qui doivent faire vivre la continuité monarchique.



Décrire le tableau :

- le personnage : son attitude, ses attributs, son vêtement.
- l'action. Comment le peintre traduit-il le drame dans les vêtements, la chevelure, l'expression du visage...

Les ambitions de l'artiste : le peintre a pris des libertés par rapport au texte ;

- quelles sont ces libertés ?
- quels objectifs ces "libertés prises" servent-elles ?

Cléopâtre vient se faire mordre et agonise : en représentant précisément ce moment, le peintre donne une autre dimension à son tableau :

- d'où la lumière semble-t-elle provenir ?
- comment interpréter son regard ?

Le peintre Claude Vignon se distingue par une technique dite "*fa presto*" privilégiant le rendu du tableau et ignorant, ici, l'arrière-plan ; essayez de définir ou préciser cette technique en comparant avec un tableau proche privilégiant le "faire" (peut-être *Le Suicide de Porcia* de Mignard ?).

La Flagellation du Christ

Jacques Blanchard

(1600 - 1638)

Vers 1630

Huile sur toile

140 x 158 cm

Envoi de l'État, 1801

"La Flagellation du Christ", sujet biblique, épisode qui a toujours inspiré les peintres, permet de mettre en évidence la puissance de l'Église combattante : la Contre-Réforme, pour faire face au Protestantisme, réaffirme et précise les dogmes, réforme les abus du clergé et utilise l'image pour instruire les fidèles.. Jacques Blanchard, parti pour Rome en octobre 1624, séjourne à Venise, à Turin pour revenir à Paris en 1629. Il est nommé peintre du roi en 1636.

Cette peinture appartient au courant dit "atticiste" (*classicisme rigoureux qui refuse les outrances de la perspective, traite les sujets dans des coloris clairs et lumineux*) qui s'épanouit alors en France.



Identifiez les personnages et l'action (le Christ, les bourreaux et les juges).

Le peintre utilise le "*contraposto*" (terme italien qui signifie "contrepoids" pour chaque figure : notez comment à la jambe d'appui correspond un relèvement de la hanche et un abaissement de l'épaule. Quelle torsion (ou mouvement) le corps fait-il ?

Quelle impression se dégage du Christ : corpulence, mobilité, regard...

Quel est le sentiment inspiré par la personne du Christ :

- défiance
- confiance
- pitié
- admiration

(Expliquez votre choix).

Quel est le personnage malmené ? Quel est le personnage victorieux ?

Il s'agit d'un tableau de la Contre-Réforme : quel en est le message ?

La Chasse au tigre

Pierre-Paul Rubens

(1577 - 1640)

Huile sur toile

256 x 324 cm

Envoi de l'État, 1811

Il s'agit d'une chasse au tigre, la chasse étant l'activité favorite de la noblesse, fixée à un moment décisif par le peintre Pierre-Paul Rubens vraisemblablement pour répondre à la commande de l'électeur Maximilien de Bavière en 1616 (ce tableau étant une des quatre peintures qui composaient l'ensemble – les trois autres : "La Chasse au sanglier", "La Chasse à l'hippopotame et au crocodile" et "La Chasse au lion").



Vraisemblance et invraisemblance :

- nous savons que tous ces animaux ne vivent pas sur le même continent : comment expliquez-vous que Rubens les ait mêlés à une même chasse ? Quel effet cette rencontre produit-elle chez le spectateur ?

Dans quel plan l'artiste situe-t-il la scène ? Premier plan, deuxième plan, troisième plan ?

Quel effet ce choix produit-il sur le spectateur placé tout près, face à l'œuvre ?

Le procédé qui consiste à occuper tout le format suggère un hors-champ ; que peut-on imaginer au-delà des limites du tableau, à votre avis ?

L'agitation spectaculaire est cependant ordonnée : par une composition verticale, oblique, circulaire, en spirale... ?

Assemblés deux par deux, les animaux forment des couples ; nommez-les.

Voici les couples de couleurs complémentaires (souvent utilisés par les peintres qui veulent produire un contraste chromatique puissant) : rouge/vert ; jaune/violet ; bleu/orangé. Dans quelles parties du tableau Rubens se sert-il de ces couples et pour quelles raisons à votre avis ?

Scène du massacre des Innocents

Léon Cogniet

(1794 - 1880)

1824

Huile sur toile

265 x 235 cm

Achat, 1988

Une scène biblique - Le massacre des Innocents * - peinte par Léon Cogniet en 1824, devient une œuvre portée par le souffle romantique. Le rapprochement des deux termes "massacre" et "Innocents" (qui disent tout le drame) se lit dans la peinture et s'exprime dans une tension que le regard de la femme transmet au spectateur.

* Selon Matthieu, Hérode, pensant son trône menacé par le "roi des Juifs qui vient de naître", décide de faire tuer tous les enfants de moins de deux ans.



Le tableau est scindé en deux par un mur central ; chaque partie est indépendante ; montrez de quelle manière.

Pourtant elles sont reliées :

- 1) par un élément d'architecture qui coiffe l'ensemble ?
- 2) par le drame qui se joue (épisode narratif ; identifiez les victimes ; que va-t-il se passer quand le sbire va s'engouffrer dans l'escalier à la poursuite de la femme qui se sauve ?)
- 3) par le spectateur qui observe la scène (hors-champ, devant : quel rôle jouons-nous ici ? De quoi est fait le regard de la femme ?)

Cette scène peut-elle évoquer des drames plus contemporains ?

Par quels médias sont-ils couramment évoqués ?

Boulevard du Montparnasse

Jacques Mahé de La Villeglé

(né à Quimper en 1926)

1964

Affiches lacérées marouflées sur toile

97 x 130 cm

Achat, 1980

A la fin de la seconde guerre mondiale, Villeglé va commencer à collecter les rebus de la société, les fragments du réel ordinaire afin de leur conférer une nouvelle mythologie : l'appropriation remplaçant le « faire de la transposition esthétique ». Avec son ami, Raymond Hains, il participe au mouvement des Nouveaux Réalistes fondé par Pierre Restany qui rédige son premier manifeste en 1960. Son travail repose sur un processus de récupération d'affiches au caractère publicitaire qu'il prélève dans la ville en mentionnant précisément le lieu et la date, ici Boulevard du Montparnasse, le 4 juin 1964.



« En prenant l'affiche, je prends l'histoire », dit-il. Tel un archéologue, il fabrique une nouvelle histoire faite de strates, de traces du passage de l'homme : celle d'une Urbs, d'une ville éternelle, comme un arrêt du processus temporel de la désintégration des images.

Il se crée alors un *palimpseste*, au sens de Gérard Genette, fondateur de la narratologie ; c'est-à-dire un dialogue entre l'hypertexte et l'hypotexte (texte antérieur), entre les couleurs et les signes. Lors de nombreuses expositions d'affiches lacérées, le compositeur Pierre Henry, pionnier de la musique concrète, conçoit des parcours sonores. « De même que moi je prends les choses dans la rue, Pierre Henry utilise les bruits urbains et concrets ».

Quels sont les processus et matériaux utilisés par Villeglé pour réaliser ses œuvres ?

Peut-on parler d'une œuvre picturale ?

Quelle est la part du geste et de l'intervention de l'artiste dans l'œuvre ?

Quels lettres et mots peut-on retrouver dans l'œuvre ? Pouvez-vous donner des références à mettre en prolongement ?

Picasso disait : « Sous les tableaux, d'autres tableaux ». A votre avis : est-ce le cas ici ? et pourquoi ?

A l'instar de Gabriel Orozco, Villeglé déambule dans la ville car pour lui le monde extérieur constitue une infinité de lieux donnant lieu à la création de fictions. Commenter cette citation de l'artiste en vous appuyant sur les œuvres à proximité : « La vie d'un artiste doit commencer par la flânerie. ».

La ville, l'espace public de la polis (de la cité) deviennent-ils un musée ?

Que peut-on dire de la pérennité de l'œuvre, du fait des matériaux qui la composent ?

> Service culturel

Andrée Chapalain, conseiller-relais

Yannick Louis, conseiller-relais

Marie Rousseau, conseiller-relais

> Atelier photographique

Patrick Merret, Jean-Manuel Salingue

> Bibliothèque

Béatrice Lambart