



Dossier pédagogique
Arts, mythes et religions

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

musée des beaux-arts de Rennes

Septembre 2012

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Andrée Chapalain, conseiller-relais au MBAR

Arts, mythes et religions. Les mythes et les religions se croisent et s'interfèrent dans le dessein de l'inspiration artistique. Sources inépuisables, les artistes ont réinterrogé les thèmes tout au long de l'Histoire. Associer les mythes et les religions peut apparaître antinomique de premier abord mais ils sont fondés également sur le mode de la « *diegesis* », c'est-à-dire sous la forme d'un récit.

Le mythe, du grec ***muthos***, est l'organisation narrative de symboles (pensée - image, le symbole donne à penser) qui permet de transmettre une expérience totale du monde. C'est un récit qui « ne peut exister réellement »¹ car il se déroule dans un *illud tempus*, un temps hors du temps de l'histoire des hommes. Mais c'est aussi un récit sacré, religieux, « vrai » : c'est-à-dire porteur de vérité. Il illustre les fondements et les questions métaphysiques notamment de la création du monde, de l'homme artiste... : c'est-à-dire l'explication de l'archè, du principe comme commencement logique et commandement logique.

La religion, du latin ***religare*** (relier), est « le fait de se soucier d'une certaine nature supérieure qu'on appelle divine et de lui rendre un culte »². La notion de culte induit indubitablement la notion de sacré : une communion entre les fidèles qui crée un enthousiasme (avoir Dieu en soi), les images constituent la « Bible des illettrés », une lecture imagée ayant la capacité de transfigurer les personnages représentés.

L'Homme imite, copie, crée des images.

« *Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes* »³.

Mais l'image est par essence porteuse d'une dualité : à la fois ***Eikon*** : image vraie, représentation mentale : l'icône ; et ***Eidolon*** : image reflet, productrice d'illusions.

A l'origine de la « *mimesis* », on peut citer trois exemples fondateurs qui sont bien évidemment des mythes et/ou des histoires religieuses.

¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, traduit du roumain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1949 ; nouvelle édition revue et augmentée, « Idées », 1969

² Cicéron, *De inventione* II, 53

³ Aristote, *Poétique*, 1448 b.4-19, traduction Michel Magnien, Livre de Poche, p.105-106

Le Mythe de la Fille de Dibutades de Sicyone :

Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit.

« En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher. »⁴

Le contour de l'ombre du visage de l'être aimé révèle son essence (*skiagraphia*⁵), le passage, la trace, garde l'origine.

Le Mythe de Narcisse :

§ 26. *Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta eri. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti ? J'ai coutume de dire, parmi mes familiers, que l'inventeur de la peinture doit être ce Narcisse qui fut métamorphosé en fleur. Qu'est-ce que peindre, en effet, si ce n'est saisir, à l'aide de l'art, toute la surface de l'onde ?*⁶

Dans le *De Pictura*, Alberti montre la force divine qui permet de rendre présent les morts, de « faire reconnaître ». Narcisse meurt de s'être connu, c'est une histoire thanatique : la vision de la vérité est mortifère.

Le Voile de Véronique :

Lors du Chemin de Croix, Véronique du latin (vera ikona : image vraie) a offert son voile au Christ pour qu'il puisse essuyer la transpiration de son visage, qui s'est imprimé miraculeusement dessus.

Il s'est alors formé une image archeiropoiète, c'est-à-dire faite sans mains. C'est le miracle d'une représentation qui devient présentation immédiate ; une trace, une empreinte qui porte la présence comme une absence. L'image devient une icône, acquiert une sacralité, une aura : une valeur culturelle ou religieuse. Mais qu'est-ce que l'aura ?

« L'ici et le maintenant de l'œuvre d'art, l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve »⁷, ce qui fonde son authenticité et son autorité, c'est-à-dire son originalité.

Le terme d'originalité a pour Benjamin deux sens : sa présence et la capacité de remonter à l'origine qu'elle soit sacrée ou religieuse.

« L'aura, c'est la fonction mythologique de l'œuvre d'art en tant qu'elle est pensée depuis les Grecs comme un instrument, non de mémoire ou de remémoration au sens strict, mais de réminiscence (*anamnèsis*), c'est-à-dire de saisie du fond éternel de toute chose. »⁸.

⁴ Pline (23 - 79) *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152. Traduction de JM. Croisille, Belles Lettres, 5 lignes

⁵ Du grec : « peinture/écriture de l'ombre » : peinture illusionniste, en trompe-l'œil employée dans les décors de théâtre dans l'Antiquité

⁶ *De Pictura*, L.B. Alberti, 1435

⁷ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 90

⁸ Pierre-Henri Frangne, *Mythe et pensée au cinéma*, 2006

Les œuvres du corpus sélectionnées dans la collection du musée des beaux-arts de Rennes, viennent entériner cette capacité auratique de l'image par le truchement de la muséographie mise en œuvre ainsi que ce pouvoir de présence, qui fait voir la scène au spectateur comme s'il en faisait partie intégrante. Un personnage sert parfois d'intercesseur, il vient capter, saisir le regard du spectateur.

Mais elles permettent également de mesurer l'évolution des techniques, des supports, des médiums, des époques, des cultures, de l'utilisation de la lumière, de la composition... toujours pour traiter d'épisodes récurrents.

L'étude des mythes et des religions dans les arts s'inscrit naturellement dans le cadre du musée, qui a lui-même une définition mythologique et qui signifie le « lieu des Muses » (Mouséïon), car Ptolémée 1^{er} a consacré le Palais Royal d'Alexandrie aux Muses.

Mis en lumière avec l'étude de cette thématique, l'œuvre de **Georges de La Tour** « **Le Nouveau-né** » est considérée comme un chef-d'œuvre de sa maturité et illustre au sens étymologique du terme (latin : *éclairer, illuminer*) la scène de la Nativité, -malgré le titre et l'absence d'auréole- en focalisant l'attention du spectateur sur cet enfant qui vient de naître, par une simple chandelle (*lumen* : étincelle de lumière, scintillement qui fait partie du *Lux -Fiat Lux : Que la lumière soit !-*).

Ce tableau de référence présente une scène nocturne d'une extrême simplicité technique et iconographique. Comme Le Caravage, le peintre traite les thèmes sacrés comme s'il s'agissait de scènes de genre et fait preuve d'une grande attention au réel par les détails et la minutie de traitement des corps notamment du nourrisson.

La théâtralité mise en place par l'artiste crée une atmosphère empreinte de mélancolie, de dignité, de fragilité de ce moment. Les formes se découpent de l'obscurité grâce à la flamme de la bougie qui crée un effet de clair-obscur. La palette de couleurs utilisées est limitée : rouge, blanc, mauve, brun dont la connotation symbolique est très forte (le rouge préfigure la Passion du Christ, le blanc est symbole de pureté...). La composition classique triangulaire renforce le caractère intimiste de la scène.

Le peintre fait de la lumière son principe d'unicité, il se crée une dématérialisation de l'image, une « *Pictura Lucida* » : peinture qui n'est pas seulement éclairée pour être vue mais qui éclaire le spectateur.

L'œuvre se rend présente car c'est une « fenêtre ouverte sur l'Histoire »⁹. Alberti utilise le terme de *storia* qui comme *historia* correspond au *muthos* d'Aristote.

C'est donc une « fenêtre ouverte sur l'histoire » et non sur le « monde ». Cette erreur a été soulignée notamment par **Daniel Arasse** :

« Pour Alberti, il faut le souligner, la « fenêtre » qu'il ouvre dans le mur ne s'ouvre pas sur le monde, contrairement à ce qu'on dit souvent. Elle s'ouvre sur l'*historia*. Son texte est clair »

Le glissement est la conséquence d'une relecture moderne, une difficulté à admettre qu'une histoire puisse se suffire d'une seule image.

La matérialité disparaît, se rend « immatérielle »¹⁰ (Florence de Mèredieu), crée un sentiment de présentification.

Marie Rousseau, conseillère-relais au MBAR

⁹ Alberti, *De Pictura*, 1435

¹⁰ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, 1994 ; nouvelles éditions augmentées, Larousse, 2004-2008

Le point de vue de l'enseignant d'histoire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yannick Louis, conseiller-relais au MBAR

Musée des beaux-arts de Rennes - www.mbar.org

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

Maître de la Miséricorde

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

1370-1375

Tempéra sur bois

87 x 50 cm

Legs Lucas, 1894

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



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

2 Persée délivrant Andromède

Paolo Caliari (dit Véronèse)

(Vérone, 1528 - Venise, 1588)

Huile sur toile

260 x 211 cm

Envoi de l'État, 1801

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



1. Identifiez les trois acteurs principaux et décrivez (succinctement) :

- Andromède :
- le monstre :
- Persée :

2. Quelle peut être la ville sur l'eau évoquée dans le tableau (avec une architecture différente cependant) ?

3. Que signifient les termes "victime expiatoire" et "héros" (ici et dans la mythologie antique) ?

Pourquoi l'acte de Persée est-il héroïque ?

4. Véronèse représente un moment précis de l'action ; pourquoi a-t-il choisi celui-là à votre avis ? Jeux de regards, contorsions des corps, expression des protagonistes donnent la mesure du drame (précisez).

5. Le corps à la Renaissance est un objet d'étude important. À quoi répondait, selon vous, l'image de la femme idéale à cette époque ?

Contraposto (pose déhanchée, poids du corps sur une seule jambe) et raccourci (vue perspective d'un corps paraissant déformé) sont des savoir-faire recherchés par les artistes : donnez-en deux exemples.

6. Ce tableau faisait sans doute partie d'un ensemble décoratif dans un palais vénitien. Le grand décor peint se compose d'œuvres sur toile et d'ornements ; en voici quelques-uns : au plafond, peintures contenues dans des caissons de bois dorés/ aux murs, moulures dorées en bois et en stuc/ panneautage de marbre/ lambris/ bas-reliefs en bronze/ tapisseries/ entre les deux des corniches saillantes moulurées...

Pensez-vous que, dans ce contexte, la peinture et l'ornement rivalisent ou se complètent ? Quel est l'objectif de cet assemblage ?

7. La Renaissance met en avant l'individu et ses prouesses : s'agit-il des mêmes personnages qu'au Moyen Âge ?

3 Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste

Gian Francesco Barbieri, dit Guerchin

(Cento, 1591 - Bologne, 1666)

1637

Huile sur toile

139 x 175 cm

Dépôt du Musée du Louvre, 1955

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

Guerchin peint ce tableau pour enseigner comment la femme séductrice peut engendrer le mal.



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

4 La Femme adultère

Ulrich Loth

(?, vers 1600 - ?, vers 1662)

XVII^{ème} siècle

Huile sur toile

143,3 x 202,3 cm

Collection de la Couronne de Bavière

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

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



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

5 Le Nouveau-né

Georges de La Tour

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

Huile sur toile

76 x 91 cm

Saisie révolutionnaire, 1794

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



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

6 Madeleine pénitente

Philippe de Champaigne

(Bruxelles, 1602 - Paris, 1674)

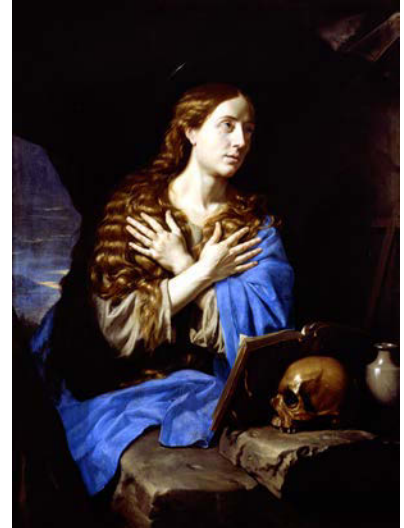
1657

Huile sur toile

128 cm x 96 cm

Envoi de l'État, 1801

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



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

7 Crucifixion

Jacob Jordaens

(Anvers, 1593 - Anvers, 1678)

1620

Huile sur bois

237 x171 cm

Envoi de l'État, 1801

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

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



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

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

Anonyme français

d'après Hans Baldung Grien

XVI^{ème} siècle

Huile sur toile

90 x 75 cm

Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

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

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



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

9 La Rencontre d'Abraham et de Melchisédech

Laurent de La Hyre

(Paris, 1606 - Paris, 1656)

vers 1630

Huile sur cuivre

63 x 62 cm

Achat, 1973

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

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



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

10 Descente de croix

Charles Le Brun

(Paris, 1619 - Paris, 1690)

1688

Huile sur toile

545 x 329 cm

Envoi de l'État, 1811

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

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



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

11 A Cimabue

James Guitet

(Nantes, 1925 - Seynes, 2010)

1983

Acrylique sur toile

300 x 250 cm

Don de l'artiste, 2005

James Guitet, dans la lignée du groupe Support/Surface, expérimente de nouveaux formats et interroge l'espace littéral, le châssis qui se décline dans des compositions austères. Pour lui, le tableau est un système qui rend visible *la lueur*, matérialisée par les effets de peinture et de couches successives.

Il réinterroge les tableaux des maîtres anciens, et le titre de l'œuvre *A Cimabue*¹, entérinée par la dimension monumentale de l'œuvre, crée un perpétuel va-et-vient pour le spectateur entre l'œuvre présente et l'œuvre absente à son regard. L'absence de figures renvoie à la Querelle des images² sur la question de la légitimité de la représentation du visage du Christ.

Sa peinture ne s'appuie sur aucun principe, mais la « résonance religieuse » perçue est prise au sens premier du terme (relier).



1. Décrivez les couleurs utilisées dans l'œuvre, que se passe-t-il entre les morceaux de châssis ?
2. Par quels effets l'apparition de *la lueur*, de la lumière se manifeste-t-elle ?
3. Quelle impression l'agencement des châssis donne-t-il ?
4. Ce qui conduit l'artiste à rendre hommage à certains peintres, c'est le thème du pli qui représente pour lui une dynamique de l'espace. Choisissez une œuvre questionnant « le pli » dans les œuvres religieuses et mythologiques du musée, réalisez un croquis.
5. Le pli crée une mise en abîme d'espaces dans l'espace et devient une structure de l'infini, un espace sans fin : réalisez un croquis d'un prolongement possible (élément d'architecture, porte,...)
6. D'autres œuvres de James Guitet se trouvent dans le musée, mettez-les en parallèle afin d'expliquer la démarche artistique de l'artiste.
7. Dans ses carnets, il a écrit une *Litanie pour la Peinture*, articulé autour de réponses à « Peindre, c'est... », par exemple : « Peindre, c'est faire surgir l'ombre et la lumière sur la surface », dans cette œuvre est-ce le cas ? Justifiez votre réponse. Et pour vous « peindre, c'est...? ».

¹ Giovanni Cimabue est un peintre et mosaïste du Trecento, il va introduire des éléments de l'art gothique comme le réalisme des expressions des figures.

² Entre les iconoclastes et les iconodules au VIII^e siècle

12 Lunatique neonly n°1

François Morellet

Né à Cholet en 1926

1997

Crayon sur acrylique sur toile, huit tubes de néon en demi-cercle

256 x 303 cm

Achat, 1997

L'œuvre de François Morellet est très systématique (utilisation d'une toile circulaire blanche de deux mètres de diamètre, avec le dessin d'une spirale graduée de 00 à 99) vise à questionner le spectateur sur l'impression d'une composition dirigée mais finalement déterminée par le hasard des chiffres de numéros pris dans l'annuaire téléphonique. « Fiat Lux : que la lumière soit ! » : Morellet questionne non pas la dimension auratique de la lumière mais la capacité de l'objet à s'allumer et s'éteindre rapidement en laissant une image résiduelle, une trace dans l'œil du spectateur.



1. Que signifie le titre *Lunatique neonly n°1* ?
2. Comment appelle-t-on le format circulaire du châssis utilisé comme support ?
3. Quelle atmosphère est créée par l'utilisation de cette lumière lunaire sur le spectateur ?
4. Quelles impressions la structure donne-t-elle ?
5. Expliquez le processus de réalisation de la structure.
6. « Traditionnellement », dans quel espace le néon est-il utilisé ?
7. Quelles sont les relations entre l'installation et sa présence au sein du musée ?