

Corps et Ombres

22 juin – 14 octobre 2012

Musée des Augustins – 31 Toulouse
Musée Fabre – 34 Montpellier

carnet pédagogique :
— exposition



Sommaire

REPERER

Le contexte
Rayonnement de l'exposition

IDENTIFIER

Michelangelo Merisi dit Caravage
Les peintres caravagesques du nord de l'Europe au XVII^e siècle
Cartographie caravagesque
Qu'est-ce que le caravagisme ?
La condition de l'artiste au XVII^e siècle
Plan de l'exposition et d'occupation des salles
Les œuvres salle par salle

COLLECTER

Des mots caravagesques
La conjonction de coordination
Définitions

QUESTIONNER

Le contexte économique, social et culturel des Pays-Bas au XVII^e siècle
Les sujets
Les thématiques
D'un point de vue plastique

METTRE EN ECHO

Ancrage toulousain
Avec d'autres artistes
Avec d'autres périodes
Avec d'autres domaines

REFERENCER

Bibliographie
Sitographie
Crédits photographiques

Ne le cherchez pas, vous ne le trouverez pas !

Qui ?

Caravage, ce peintre à la vie dit-on dissolue, tantôt admiré tantôt haï. Le peintre Nicolas Poussin disait de lui *qu'il était venu au monde pour détruire la peinture*.¹ Ne soyez pas déçu, vous ferez le voyage au musée Fabre de Montpellier. Mais que nous réserve le musée des Augustins de Toulouse ? Une exposition sur la peinture caravagesque. Le sujet de l'exposition **Corps et Ombres** pose la question du rayonnement artistique de Caravage et ce au-delà de l'Italie, pays où il a passé toute sa vie. Le propos est d'explorer les démarches artistiques de peintres qui se sont associés de près ou de loin à ce mouvement. Interroger les relations qui ont pu exister entre Caravage et les artistes du nord de L'Europe qui n'ont jamais fait le voyage en Italie comme Bloemaert par exemple, comprendre le phénomène de contamination et d'influence qui s'est exprimé chez ses plus fidèles disciples comme Honthorst, Baburen, Stom ou encore Seghers, révéler les filiations que Caravage a pu faire naître chez Bor ou Biljert, décrypter la relation complexe de Rembrandt avec le caravagisme nous conduiront à porter un regard aiguisé sur la peinture européenne du XVII^e siècle.

L'enjeu est bel et bien là : faire découvrir et ressentir à nos élèves le langage pictural développé par Caravage à travers les œuvres d'artistes caravagesques, faire comprendre par l'étude de celles-ci les perméabilités et dialogues pouvant exister au delà des courants artistiques, des écoles et des périodes pour mettre jour tant la richesse que la complexité de

¹ Cité par Sylvie Béguin dans *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*. Publications filmées d'art et d'histoire, Arcueil.1966

l'histoire de l'art et ainsi éviter l'écueil de la réduire à des boîtes dans lesquelles on range chronologiquement par commodité les artistes et les œuvres. Dans le cadre des enseignements généraux et professionnels de la maternelle à l'université tels que les arts plastiques, les arts visuels, l'histoire, l'éducation civique, l'histoire des arts, les sciences, les lettres,...ce carnet pédagogique a pour volonté d'ouvrir la réflexion à la peinture caravagesque certes mais aussi, par la démarche adoptée, de constituer un outil pédagogique pour l'enseignant. Il s'agira donc de penser une pratique du musée articulant démarche culturelle, artistique et pédagogique favorisant le développement des liens entre l'école et le musée par des projets interdisciplinaires et partenariaux. C'est donc une opportunité, pour nous enseignants, de porter ou de faire porter à nos élèves un regard éclairé et vivant sur la peinture du XVII^e siècle pour les accompagner dans la construction de leur culture artistique.

REPERER

Le Contexte

L'exposition *Corps et Ombres : Caravage et le Caravagisme européen* s'inscrit dans le cadre des activités du FRAME: *French Regional and American Museum Exchange*. Il s'agit d'une organisation de droit américain à but non lucratif (association de type 501 (c) 3). Reconnue d'utilité publique aux Etats-Unis, son siège administratif est à Dallas. En France, placée sous l'égide du Ministère de la Culture et de la Communication, elle siège au Service des musées de France à Paris.



Elle est fondée en 1999 par Elizabeth Rohatyn, épouse de Félix Rohatyn, Ambassadeur des Etats – Unis en France de 1997 à 2000 et par Françoise Cachin, directrice des musées de France à cette période. Leur volonté est d'encourager la coopération culturelle entre la France et les Etats-Unis sur la base d'une fédération de musées régionaux, français et américains.

Cette expérience unique de collaboration culturelle est instaurée entre la France, les Etats-Unis et le Canada. C'est le premier programme permanent d'échanges bilatéraux créé entre de grands musées français et d'Amérique du Nord répartis dans 26 des plus importantes villes de ces trois pays, en dehors de leurs capitales culturelles et administratives, déjà très dotées en manifestations prestigieuses et internationales.

L'organisation a pour mission de favoriser la circulation et l'échange d'œuvres d'art, d'idées, de technologies et de ressources entre ses musées fédérés. Son ambition est d'instaurer des partenariats durables autour de projets communs d'exposition et de médiation.

Rayonnement de l'exposition



La géographie et la temporalité d'une exposition ne s'arrêtent pas toujours à un seul musée ou à une ville unique. L'exposition **Corps et Ombres** rayonne dans une géographie plus large que Toulouse. Il s'agit en fait d'une exposition à 2 volets pour laquelle le musée des Augustins et le musée Fabre de Montpellier Agglomération ont réuni leurs compétences.

C'est une collaboration scientifique et culturelle inédite que les deux institutions proposent à travers cette exposition consacrée au

mouvement caravagesque européen. Les deux capitales historiques du Languedoc, terre de caravagisme, sont à la fois proches géographiquement et complémentaires par leurs collections. Les Augustins possèdent des exemples du caravagisme nordique tandis que le musée Fabre conserve des œuvres de ses représentants italiens, espagnols et français du XVII^e siècle. Ces orientations ont déterminé une répartition naturelle constituant deux volets d'un parcours couvrant un demi-siècle de peinture : à Toulouse, le caravagisme flamand et hollandais et à Montpellier, le caravagisme italien, français et espagnol. Sous l'égide du FRAME et en collaboration avec le LACMA² de Los Angeles et le Wadsworth Atheneum³ de Hartford, les deux musées



² Le **Los Angeles County Museum of Art** est le plus grand musée d'art encyclopédique de la côte ouest des Etats-Unis. Membre de FRAME depuis 2003, le LACMA présente des chefs-d'œuvre de tous les continents. Abrisant des collections d'art asiatique et précolombien de premier plan, le musée possède également un département d'art islamique qui constitue l'un des points forts du musée. Son extension récente destinée à l'art contemporain est l'œuvre de l'architecte Renzo Piano. Le musée conserve aussi une importante collection de peinture ancienne qui contient de nombreux chefs-d'œuvre caravagesques, parmi lesquels : *Le Martyre de sainte Cécile*, de Saraceni (vers 1610) ; la célèbre *Madeleine à la flamme fumante*, de Georges de La Tour (vers 1636), qui seront exposés à Montpellier ou encore le *Christ aux outrages* de Honthorst (vers

français présentent de juin à octobre près de 140 œuvres provenant des 26 musées appartenant au réseau avec des prêts d'œuvres provenant non seulement du LACMA de Los Angeles et du Wadsworth Atheneum Museum of Art de Hartford mais aussi du Fine Arts Museum de San Francisco, Cleveland Museum of Art, du Minneapolis Institute of Arts, des musées des Beaux-Arts de Bordeaux, Dijon, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Nantes, Rennes, Rouen, Strasbourg et Tours. A partir du mois de novembre, c'est une version plus resserrée qui sera exposée à Los Angeles puis à partir de mars 2013 à Hartford.

1617-1620), qui sera prêté à Toulouse. Au total, ce seront cinq tableaux d'exception du LACMA qui traverseront l'Atlantique pour être présentés sur les cimaises du musée Fabre et du musée des Augustins.

³ Le **Wadsworth Atheneum Museum of Art** (Connecticut) fut la première collection publique des Etats-Unis. Fondé en 1842, le musée a rejoint le réseau FRAME en 2007. En plus d'une importante collection d'arts décoratifs et de costumes, l'art européen et américain constitue l'un des atouts du musée et les peintres de la Hudson River School y sont particulièrement bien représentés. Sa collection de peinture ancienne est mondialement connue grâce notamment au *Saint François d'Assise en extase* (vers 1595-1596), première toile de Caravage à entrer dans un musée américain (en 1943), et au célèbre *Saint Sérapion* de Zurbaran (1628), qui seront tous deux prêtés à Montpellier, tout comme *Le Goût* de Ribera (vers 1614-1616), tandis que le caravagesque nordique Sweerts sera exposé à Toulouse avec son tableau : *Ensevelir les morts* (1650). Ce sont en tout 7 œuvres des plus grands peintres caravagesques, dont un Caravage, qui seront prêtées par le musée de Hartford en vue d'être présentées aux publics du musée Fabre et du musée des Augustins.

IDENTIFIER

Michelangelo Merisi (1571 ou 73 - 1610) dit Caravage

Etudier la peinture caravagesque sans évoquer Caravage relèverait sans doute d'une aberration. Alors si l'exposition ne présente pas de tableau du Caravage, évoquons cependant sa vie d'artiste pour mieux comprendre le contexte artistique et culturel dans lequel les œuvres exposées ont été peintes. De son vivant, Caravage fut autant admiré que critiqué, tour à tour triomphant, incompris, célèbre, misérable et haï. Nicolas Poussin fut l'un de ses détracteurs. Félibien rapporte : *Monsieur Poussin ne pouvait rien souffrir du Caravage et disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture*. Il n'a pas eu d'atelier au sens traditionnel du terme et n'a pas cherché à faire école. Il a pourtant influencé durablement nombre de peintres majeurs, du sud au nord de l'Europe. Après une longue éclipse, son œuvre est redécouverte au XX^e siècle.

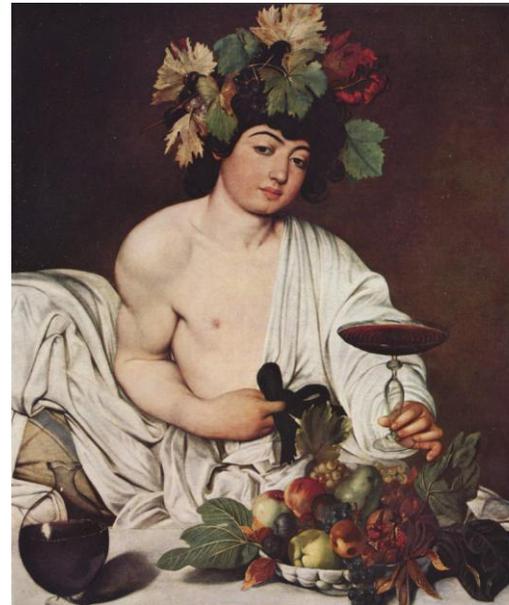
Michelangelo Merisi naît en 1573 à Milan dans un milieu modeste. Comme son père, il fut maçon. Mais il se consacre très jeune à la peinture et est placé chez Simone Peterzano, peintre de Bergame qui développe un goût des couleurs claires, une sorte de naturalisme empirique et pour certaines de ses œuvres une certaine gravité. Il est aussi sensible à Antonio Campi qui modèle maladroitement avec de forts contrastes d'ombre et de lumière des scènes dont la grandiloquence annonce peut-être ce mélange de sacré et de profane. A l'âge de 15 ans, il rejoint Rome. Pour vivre, il peint chez le Cavalier d'Arpin des natures mortes représentant fleurs et fruits et des scènes de genre figurant des adolescents. Puis entré au service de son premier puissant protecteur romain, le cardinal Francesco Maria del Monte, il produit des tableaux comme *un Bacchus* et une *Corbeille de fruits* qui témoignent d'un amour profond pour la nature tout en développant sur un sujet pourtant humble, un climat dramatique. Bernard Berenson la décrit ainsi : *Ambre et miel, pourpre et vert, bruns, rose, distincts et pourtant mêlés dans une seule musique ; raisins diaprés, pommes gonflées, figues prêtes à se fendre, quelques feuilles encore fraîches et droites, d'autres déjà languissantes et flétries, mais également précises dans leurs contours, ciselées comme des bijoux. Élégance dans chaque rameau, dans chaque tige, dans chaque nervure*. Caravage nous dit son intérêt pour toutes les manifestations de la vie, prenant à son compte aussi bien la beauté que la laideur. Il interroge la hiérarchie des genres en accordant autant d'importance et de travail à des fruits qu'à une scène religieuse. Il opère une rupture peu soucieux des goûts littéraires, religieux et mythologiques de sa riche clientèle,

exaspérée par le traitement de sujets ni nobles, ni savants. Sylvie Beguin dit de son tableau *La Fuite en Egypte qu'il est une alliance de formes, de lumières et de couleurs et non un sujet car pour le peintre tout est peinture*. Ceci n'est pas sans faire écho aux préceptes de la peinture moderne avec Cézanne par exemple. Conjointement, il développe un langage de l'ombre et de la lumière provoquant à la fois la critique et l'enthousiasme d'artistes plus jeunes à Rome. Déjà avant Caravage, d'autres artistes avaient ouvert la voie : Léonard de Vinci pour qui le noir et le blanc étaient les couleurs principales puisque la peinture est composée d'ombre et de lumière, c'est-à-dire de clarté et d'ombre mais aussi les maniéristes qui avaient exploité le luminisme *surtout pour exalter les aspects fantastiques ou déconcertants de leur vision*. Pourtant chez Caravage, la visée est différente. Il crée une lumière définissant toute une gamme de contrastes lumineux qui donne à la couleur une espèce de vérité. Dans ses œuvres de maturité, Caravage aboutit à une représentation théâtralisée de la réalité dans des scènes monumentales, modelées par un clair-obscur accentué. Parmi les œuvres réalisées au cours de son séjour romain, on relèvera le *Repos pendant la fuite en Egypte* (Rome, Galerie Doria Pamphilj), qui dénote l'influence de la culture lombarde et vénitienne dans laquelle Caravage s'est formé, *La Déposition* (vers 1603, Rome, Musée du Vatican). A la suite d'une rixe sanglante et mortelle, il est obligé de s'enfuir de Rome. Caravage arrive à Naples en 1607 ; il y exécute de nombreuses toiles, parmi lesquelles les *Sept œuvres de Miséricorde* (église du Pio Monte della Misericordia). En 1608, il se rend à Malte et, après avoir peint plusieurs tableaux comme *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (église Saint-Jean de La Valette), il doit encore s'enfuir à la suite d'une bagarre mais il est rattrapé et agressé à Naples par les émissaires des chevaliers de l'Ordre. Décidé à rentrer à Rome, confiant dans l'appui du pape, il débarque à Porto Ercole mais il y est arrêté par erreur. Libéré deux jours plus tard dans un état délirant, il meurt en juillet 1610. *Ainsi jusqu'à sa dernière heure la destinée du Caravage a été tragique : par une ultime et cruelle raillerie du sort il meurt au moment où lui arrive le pardon, promesse d'une nouvelle vie. Mais prisonnier de son génie et de ses démons, Caravage aurait-il pu vivre autrement et n'a-t-il pas, au cours de cette brève et éblouissante carrière, délivré son message ? Son isolement dramatique lui permit certainement d'approfondir son propre univers avec une conscience aigüe de la souffrance ; c'est sans doute pourquoi son œuvre a une résonance si totalement humaine et c'est aussi pourquoi, quoi qu'on en ait dit, elle est une des plus*

grandes expressions jamais atteintes du sentiment religieux. Parce qu'il a peint les pauvres, les humbles, les apôtres ou les saints tels qu'ils devaient être, c'est-à-dire souvent laids et ordinaires, Caravage a choqué à une époque où, sous l'influence des Jésuites qui poursuivent la politique de la Contre Réforme, on cherche à éblouir les masses populaires par l'éclat et le faste, pour créer une vision religieuse aussi belle que la vision païenne de la Rome antique. On ne pouvait admettre ni comprendre un art comme le sien, tourné tout entier vers l'intériorité, où le réel se présente comme une apparence dont la vraie nature nous demeure inconnue, où l'action est toujours saisie à son moment le plus dramatique dans une abstraction qui l'immobilise. Il déplut ainsi au milieu romain avide de « décorum ». Si son « naturalisme » (le mot a été employé d'emblée par Baglione et Bellori) a choqué, c'est parce que l'on n'a pas su l'interpréter : il était latent chez certains peintres de l'époque et déjà pressenti à Saint-Louis des Français par le Cavalier d'Arpin. Mais on a vu, chez Caravage, une volonté d'enlaidir et d'être vulgaire et non son désir de fidélité à la vérité quotidienne des hommes.



Le Caravage, *Corbeille de fruits*. Vers 1597. Huile sur toile. H : 46 ; L : 64,5 cm. Pinacothèque Ambrosienne, Milan



Le Caravage, *Bacchus*, 1593-1594,. Huile sur toile, H : 95 ; L : 85 cm, Florence, Galerie des Offices.



Le Caravage, *Garçon pelant un fruit*. Année ca. 1592. Huile sur toile. H : 64,2 ; L : 51,4 cm. Villa Il Tasso, Fondation Roberto Longhi. Florence

Les peintres caravagesques du Nord de l'Europe au XVII^e siècle

Caravage ne créa pas d'école et le caravagisme n'est pas à proprement parlé un mouvement pictural. Pourtant entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle, il révolutionne le système de représentation qui influencera un certain nombre d'artistes. Caravage ne reconnaît pas la réalité dans la recherche du beau idéal jusqu'alors utilisé durant toute la Renaissance. Si les peintres s'appliquaient à représenter la nature le plus vraisemblablement possible, le résultat était bien souvent emprunt d'un imaginaire destiné à servir un modèle. En rejetant ces canons esthétiques, Caravage développe un nouveau sens de la réalité lié à la représentation de ce qu'il voit : les corps sont ceux de ses modèles qu'ils soient beaux ou laids, les détails sont ceux de la vie quotidienne, les sentiments sont ceux de la douleur et de la violence. Un nouveau langage pictural se met en place questionnant le concept de beauté. Il s'impose dans toute l'Europe à des artistes pratiquant des styles teintés de maniérisme ou de classicisme. Les principaux représentants du caravagisme nordique sont des artistes appartenant à l'Ecole d'Utrecht, la plus influencée sans doute par l'héritage de Caravage. Parmi ses maîtres, on peut citer **Ter Brugghen**, **Honthorst** mais aussi **Baburen**. Ces peintres néerlandais partirent à Rome entre 1600 et 1610 dans le but de parfaire leur formation artistique. C'est lors de leur séjour qu'ils furent particulièrement influencés non seulement par les œuvres de Caravage mais aussi probablement par celles de Bartoloméo Manfredi ou Orazio Gentileschi. Fort de leur expérience italienne, lors de leur retour, ils furent actifs à Utrecht, petite ville des Pays-Bas, de 1620 à 1630 environ. Ils font rayonner le vocabulaire caravagesque sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle. Certains comme **Finson** ont connu personnellement

ROME, centre névralgique du mouvement caravagesque à partir duquel on peut tisser un réseau en Europe :

- ___ Provinces-Unies
- ___ Royaume de France
- ___ Royaume d'Espagne

Le voyage d'Italie a tant de charmes, qu'il est difficile de s'en dispenser : il est ordinairement préféré à tous les autres & toutes les Nations de l'Europe tombent d'accord que l'on n'a pas vu de beau pays si l'on n'a pas vu l'Italie.

Pierre Du Val, géographe du roi, première synthèse française à l'usage des voyageurs français en Italie, rédigée après un voyage fait en 1653.

Caravage, d'autres en revanche l'ont découvert par le biais d'autres artistes. **Bloemaert** par exemple, ne s'est jamais rendu en Italie. Il l'a découvert grâce à Honthorst et Ter Brugghen.

Quant à **Matthias Stom**, peintre né en Hollande dans la région d'Utrecht mais qui a passé une grande partie de sa vie en Italie, à Rome puis à Naples et Palerme, il témoigne d'une démarche artistique où narration et coloris se côtoient étroitement. Son style, influencé par Caravage, exploite la technique du clair-obscur. Dans ses tableaux, souvent des scènes religieuses, le coloris des visages fait ressortir leur psychologie.

Les flamands **Seghers**, **Cossiers**, **Rombouts** ou encore **Wolffort** développent une relation complexe avec le caravagisme. La peinture de Seghers témoigne d'une inspiration à la fois maniériste et classique. La *Fuite en Egypte* œuvre de jeunesse de **Rembrandt**, exprime un idéal de simplicité souligné par la mise en œuvre d'un clair-obscur qui n'est pas sans faire référence au peintre allemand Elsheimer ou au caravagisme. Le dessin, absent dans les œuvres de Caravage car il peignait directement sur la toile en s'aidant d'incisions pour les contours, aura bel et bien sa place pour montrer comment des peintres dessinateurs comme **Lievens**, **Bramer** ou **Jordaens** ont recherché un équivalent graphique au clair-obscur pictural.

Ecole primaire : programme d'histoire des arts

Liste des œuvres de référence :

Les temps modernes : Peintures et sculptures de la Renaissance, des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles (Italie, Flandres, France).

Collège : programme d'histoire des arts

Thématique: Arts, ruptures, continuités

L'œuvre d'art et la tradition : ruptures (avant-gardes), continuités (emprunts, échos, citations), renaissances (l'influence d'une époque, d'un mouvement d'une période à l'autre, historicisme, etc.). La réécriture de thèmes et de motifs (poncifs, clichés, lieux communs, stéréotypes, etc.) ; hommages (citations, etc.), reprises (*remake*, adaptation, plagiat, etc.), parodies (pastiche, caricature, etc.).

Lycée : programme d'histoire des arts

Thématique: Arts, goût, esthétiques

L'art et ses classifications : catégories (mouvements, genres, types, ...) ; découpages (baroque/ classique, ancien / moderne/ post – moderne, ...); évolutions, relectures, etc.

Cartographie caravagesque



Qu'est-ce que le caravagisme ?

Le caravagisme est apparu au début du XVII^e siècle suite à l'activité artistique de Caravage en Italie. Si on peut parler de courant pictural, en revanche il ne doit pas être décrit comme un groupe ou comme une école car il ne constituait pas un mouvement structuré. Les séjours romains des artistes hollandais, qui duraient parfois plusieurs années, furent un vecteur de diffusion du caravagisme dans le Nord de l'Europe, où se forma l'école d'Utrecht. Les artistes de cette école comme Gerrit van Honthorst (1590-1656), Hendrick ter Brugghen (1588-1629) ou encore Dirck Van Baburen (v. 1595-1624) s'inspirèrent principalement de Caravage et de ses disciples en s'appropriant des procédés picturaux tels que le clair-obscur, la théâtralisation des mises en scène associée à une approche directe de la réalité, le cadrage à mi-corps des figures.

LUMIERE, le contraste entre clarté et obscurité structure la composition, modèle les corps et rend les visages expressifs.



ANONYME , *Liberation de saint Pierre*. Huile sur toile. ; H. 1,453 ; L. 1,188. Inv 1983.142. Cincinnati Art Museum, Mr and Mrs Walter J. Wichgar Endowment



HONTHORST Gerrit van, *Le Christ aux outrages*, 1617.

Huile sur toile. H : 146,5 L : 207,1. Los Angeles County Museum of Art

© Ville de Toulouse, musée des Augustins. Service éducatif, Catherine Lemonnier, 2012

SUJET : de la peinture religieuse à la scène de genre



BABUREN Dirk van, *Le Couronnement d'épines*. Huile sur toile ; H. 1,62 ; L. 2,04.
Kansas City, Nelson-Atkins Museum of art



BIJLERT Jan van, *L'Entremetteuse*.
Huile sur toile ; 103,5 x 154,5.
Lyon, musée des Beaux Arts

Le caravagisme, c'est une lutte « contre le maniérisme et le classicisme », une manière nouvelle d'aborder les scènes bibliques autant que la vie courante. Axel Hémerly, commissaire de l'exposition. Extrait de l'article de presse : La Dépêche du 22 juin 2012

COMPOSITION, entre audace du cadrage et plan cinématographique



TER BRUGGHEN H.,
Un chanteur s'accompagnant au luth. 1624.
Huile sur toile; 1,05 x 0,85.
Inv Bx E 127.

¾ dos

Quasi absence de l'instrument

Figure à mi-corps



Saturation de l'espace

Plan rapproché

Quasi disparition des hommes derrière les casques et les vêtements bariolés

Age donné par les profils

TER BRUGGHEN H.,
Les Joueurs de cartes. 1623.
Huile sur toile; 0,83 x 1,14.
Minneapolis, Institute of Art

La condition de l'artiste au XVII^e siècle

La formation de l'artiste, transmise parfois de père en fils, débute par une période d'apprentissage. L'apprenti, vers l'âge de douze ans est formé sur une période variant de trois à six années. Il s'initie au dessin en copiant les originaux d'autres maîtres. Une fois la copie maîtrisée, il dessine d'après des moulages de plâtre puis d'après nature lors des séances de pose de modèles vivants. Formé avec d'autres élèves dans des ateliers, ils sont généralement regroupés dans un même quartier. L'atelier est soumis à l'organisation d'une corporation qui impose limites et contrôles afin de maîtriser les abus et fixer des règlements. Pour être reçu en qualité de maître et donc exercer à son tour le métier, l'apprenti doit soumettre à l'approbation de ses membres un chef d'œuvre. Ce cap franchi, il exerce le métier de peintre. A cette période, le mythe de l'artiste génial n'existe pas encore; l'artiste est dépendant d'un mécène. Il peint parce qu'on lui passe commande. Des contrats sont signés pour fixer le prix de l'œuvre et le délai accordé pour l'exécution. Si le peintre a la liberté du traitement pictural ou graphique, en revanche très fréquemment le format du tableau, le sujet, le nombre de figures lui sont imposés par le commanditaire. Sa clientèle s'élargit aux riches marchands, banquiers ou artisans néerlandais. Des sujets inédits, liés aux activités quotidiennes de ces nouveaux amateurs, sont développés par les artistes. Petit à petit, l'art commence à concerner un public plus large. Les expositions constituent un moyen pour les artistes de faire connaître et vendre leur art.

Au cours du XVI^e siècle, la forme du mécénat a changé de manière spectaculaire car l'Église et l'État n'avaient plus le monopole de la production artistique. Avec l'enrichissement de la classe des marchands, un nouveau type de client accédait au marché de l'art. Il n'est pas étonnant qu'en réponse à cette situation, les artistes aient souhaité élargir le répertoire de leurs sujets afin de plaire à ce nouveau public. De nouveaux thèmes populaires ont donc émergé comme le paysage et la nature morte qui ne constituaient jusque-là que des accessoires du récit religieux conventionnel. Les artistes s'intéressèrent aussi aux activités humaines quotidiennes qu'il s'agisse des corvées domestiques, des scènes de rue ou des personnages buvant à l'excès dans les tavernes ou les maisons closes. [...] L.F.O⁴

⁴ Extrait du catalogue d'exposition p.226 *Corps et Ombres, Caravage et le caravagisme en Europe*. Coédition musée Fabre de Montpellier Agglomération et musée des Augustins, Toulouse. Edition des Cinq Continents, Milan. 2012

Plan de l'exposition et d'occupation des salles



- salle 1
Face au Caravage:
attractions et résistances
- Salles 2, 3, 4
L'École d'Utrecht
- Salle 5
Rembrandt et la peinture
d'histoire hollandaise
- Salle 6
Matthias Stom
- Salles 7, 9
Les caravagesques
flamands
- Salle 8
Un cabinet de dessin
caravagesque
-  Espaces de médiation

Eglise, musée des Augustins
Plan partiel
Echelle 1/100^e environ

Face au Caravage : attractions et résistances

Salle 1



COBERGHER W., *Ecce Homo*. Huile sur toile. Inv. 2004-1-64. Toulouse, musée des Augustins



BLOEMAERT A., *Christ portant la Croix*. Huile sur toile ; 0,74 x 0,61. Inv. 2002.5. Avignon, musée Calvet



FINSON L., *Samson et Dalila*. Huile sur toile ; H. 1,58 ; L. 1,49. Marseille, musée des Beaux Arts



ANONYME , *Libération de saint Pierre*. Huile sur toile. ; H. 1,453 ; L. 1,188. Inv 1983.142. Cincinnati Art Museum, Mr and Mrs Walter J. Wichgar Endowment



WTEVAEL P., *Adoration des bergers*. Huile sur bois ; H. 0,595 ; L. 0,98. Inv 983.17.1 Tarbes, musée Massey

L'école d'Utrecht / Ter Brugghen

Salle 2



TER BRUGGHEN H., *Un chanteur s'accompagnant au luth*. 1624. Huile sur toile ; 1,05 x 0,85. Inv Bx E 127. Bordeaux, musée des Beaux Arts



TER BRUGGHEN H., *La Vocation de saint Matthieu* 1618-1619. Huile sur toile ; 1,53 x 1,95. Inv 77.7. Le Havre, musée des Beaux Arts



TER BRUGGHEN H., *Les Joueurs de cartes*. 1623. Huile sur toile ; 0,83 x 1,14. Minneapolis, Institute of Art



TER BRUGGHEN H.(atelier), *Flûtiste*. Huile sur toile ; 0,68 x 0,59. Inv 29.5.6. Blois, musée du château



TER BRUGGHEN H., *Christ aux outrages* 1625. Huile sur toile ; 1,73 x 1,35. Paris, musée de l'Assistance Publique

Baburen et autres caravagesques d'Utrecht

Salle 3



BIJLERT Jan van, *L'Entremetteuse*. Huile sur toile ; 103,5 x 154,5. Lyon, musée des Beaux Arts



BOR P., *Figure allégorique*. Huile sur toile ; 0,82 x 0,70. Rouen, musée des Beaux Arts



MOREELSE P., *Le Repentir de saint Pierre*. Huile sur toile ; 74,6 x 95,7 Besançon, musée des Beaux Arts



MOREELSE P., *Jeune bergère*. Huile sur toile ; 0,67 x 0,52. Inv MG 424. Grenoble, musée



BABUREN Dirk van, *Fumeur de pipe*. Huile sur toile ; 0,80 x 0,64 Paris, musée Marmottan



BABUREN Dirk van, *Le Couronnement d'épines*. Huile sur toile ; H. 1,62 ; L. 2,04. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of art



MOREELSE J., *Saint Jean-Baptiste*. Huile sur toile ; 149 x 171. Lyon, musée des Beaux Arts

Honthorst et les sujets caravagesques

Salle 4



HONTHORST Gerrit van, *Femme accordant son luth* 1624. H : 1,06
L : 0,90. Fontainebleau, musée national du château



HONTHORST Gerrit van, *Femme montrant un objet obscène*. 1625. Huile sur toile ; 81,3 x 64,1. Saint Louis Art Museum



HONTHORST Gerrit van, *Samson et Dalila*, vers 1615. Huile sur toile ; 1,29 x 0,94. Inv CMA 1968.23. Cleveland, Art Museum



HONTHORST Gerrit van, *Renierement de saint Pierre* 1618-1620. Huile sur toile ; 1,50 x 1,97. Rennes, musée des Beaux Arts



HONTHORST Gerrit van, *Le Christ aux outrages*, 1617. Huile sur toile.
H: 146,5 L : 207,1. Los Angeles County Museum of Art



HONTHORST Gerrit van, *Le Renierement de saint Pierre*, vers 1620. Huile sur toile ; 110,5 x 144,8.
Minneapolis, Institute of Art



HONTHORST Gerrit van, *Concert*, vers 1623. Huile sur toile ; 1,00 x 1,35. Lyon, musée des Beaux Arts

La peinture hollandaise d'histoire

Salle 5



ANONYME, *Scène de suicide*. Huile sur toile, 1,06 x 0,96. Inv P 1981. Lille, musée des Beaux Arts



REMBRANDT VAN RIJN, *Fuite en Egypte*. Huile sur toile, 0,26 x 0,24. Inv 1950.13.1. Tours, musée des Beaux Arts



Van EVERDINGEN C., *Joueuse de cistre*. Huile sur toile, 0,77 x 0,64. Inv 1907.1.85. Rouen, musée des Beaux Arts



Van BLOMENDAEL, *Socrate, ses deux épouses et Alcibiade*. Huile sur toile, 2,10 x 1,98. Inv 1337. Strasbourg, musée des Beaux Arts



JACOBSZ L., *Les Ouvriers de la onzième heure*. Huile sur toile, 1,494 x 1,715. Besançon, musée des Beaux Arts



BRAMER L., *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*. Huile sur toile, 0,787 x 1,054. Inv IP 9901. Nîmes, musée des Beaux Arts

Matthias STOM



STOM M., *Saint Ambroise*. Huile sur toile ; 110 x 130. Rennes, musée des Beaux-Arts



STOM M., *L'Adoration des mages*. Huile sur toile ; 235 x 181. Inv. 2004 1 74. Toulouse, musée des Augustins



STOM M., *Le Christ et la femme adultère*. Huile sur toile ; 101,6 x 137,2
Inv. 1993.16. Montréal, musée des Beaux-Arts



STOM M., *Le Sacrifice d'Isaac*. Huile sur toile ; 101 x 136. Inv. 85 1 134. Ajaccio, musée Fesch

Salle 6



STOM M., *Le Repas d'Emmaüs*. Huile sur toile ; 130 x 164. Inv. MG 82. Grenoble, musée



STOM M., *Vocation de saint Matthieu*. Huile sur toile ; 174 x 224. San Francisco, Museum of Fine Arts

Les caravagesques flamands

Salle 7



ROMBOUTS T.,
L'Echanson. Huile sur
toile, 1,03 x 0,83
Inv. 990.1.1. Tourcoing,
musée des Beaux Arts



SEGHERS G., *Reniement de saint Pierre*. Huile
sur toile, 1,19 x 1,61. Inv. 1825.1.38. Tours,
musée des Beaux Arts



LISS J., *L'Amour vainqueur*. Huile
sur toile, 0,88 x
0,66. Inv. CMA
1971.100
Cleveland, Art
Museum



SEGHERS G., *Reniement de saint Pierre*. Huile sur toile, 1,57 x 2,27.
Inv. 52.9.112. Raleigh, North Carolina Museum of art



JANSSENS J., *Le couronnement d'épines*.
Huile sur toile, 1,85 x 1,54 m. Inv.
2004.1.63. Toulouse, musée des
Augustins



Atelier de ROMBOUTS T., *L'arracheur de dents*. Huile sur toile, 1,22 x
2,20. Inv. 22.12. Clermont-Ferrand, musée Roger-Quillot



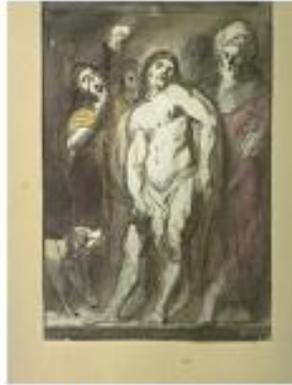
Van Mol P., *Déploration du Christ*.
Vers 1623-1631. Huile sur toile ; L.
1,10 m ; H 1,42 m. Inv. 2011.0.8.
Abbeville, musée Boucher de Perthes

Le dessin caravagesque

salle 8



BOTH A., *L'Adoration des bergers*. Plume et lavis de bistre ; H. 0,169 ; L. 0,178. Paris, Fondation Custodia, Institut néerlandais



JORDAENS J., *Ecce Homo*
Plume et encre brune, lavis brun avec rehauts d'aquarelle sur traits à la pierre noire ; H. 0,227 ; L. 0,152. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques



BRAMER L., *Le Reniement de saint Pierre*. Pinceau et encre brune, lavis gris, rehauts de blanc sur papier préparé bleu-gris ; H. 0,375 ; L. 0,300. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques



BLOEMAERT A., *Ecce Homo*
Pierre noire, pinceau et lavis brun, rehauts de blanc ; H. 0,19 ; L. 0,151. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques



HERP Willem van, *Isaac bénissant Jacob*. Pierre noire, sanguine, rehauts de blanc, sur cinq feuilles assemblées de papier brun ; H. 0,611 ; L. 0,433. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques



BRAMER L., *L'Adoration des mages*. Encre brune, lavis gris, papier lavé gris-beige, pierre noire, plume. H.0,468 ; L.0,621. Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques.



TER BRUGGHEN H., *Démocrite et Héraclite*
AG-1975-4-4450
Pierre noire ; 0,20 x 0,30
Rouen, musée des Beaux Arts



LIEVENS J., *Vieil homme assis dans la pénombre, lisant*. Lavis d'encre sur dessin à la plume et à la sanguine ; H. 0,335 ; L. 0,274. Paris, musée du Louvre, département des Arts Graphiques

Echos lointains du caravagisme

Salle 9



SWEERTS M.
L'épouilleuse. huile
sur toile, 0,42 x
0,34. Inv
1881 MNR 494
Strasbourg, musée
des Beaux Arts



WOLFFORT A., *Les Quatre Evangélistes*. Huile sur
toile, 1,21 x 1,72
Inv 20865 Bordeaux, musée des Beaux Arts



WOLFFORT A., *Les Quatre Evangélistes*. Huile sur toile, 1,21 x
1,72. Inv 20865. Bordeaux, musée des Beaux Arts



ANONYME , *Saint Jérôme*. Huile
sur bois ; 0,98 x 0,72
Inv 91.2.1. Caen, musée des
Beaux Arts



COSSIERS Jan, *Disette de bonne aventure*. Huile sur toile, 1,12 x
1,68. Inv D.46.1.45. Valenciennes, musée des Beaux Arts



SWEERTS M., *Ensevelir les morts*. Huile sur
toile, 0,74 x 0,99. Inv.1941.595. Hartford,
Wadsworth Atheneum



MOL Pieter van, *Allégorie de l'Air*. Huile
sur toile, 1,20 x 0,975. Inv P.133
Valence, musée

COLLECTER

Des mots caravagesques

Corps ombre **lumière** espace clair-obscur figure humaine pénombre table lumière
artificielle **vérité** nuit **couleur** tissu musique portrait mise en scène jeu sacré duperie
moralité scène de genre tragique contraste **expression** main regard **éclairage** chandelle religion
taverne **dramatique** truculence forme geste regard cadrage **trivialité** mi-corps message
nuance dégradé divin **réalité** terrestre dessin modelé drapé pli **théâtralité** psychologie
sentiment laideur caricature **narration** carte argent posture personnages **fond** profane **ordinaire**
visage composition plan **émotion** **unité** synthèse gros plan **sincérité** isolement **obscurité** détail éclat
humanité **vibration** dépouillement valeur table **réalité** humble quotidien **beauté** carte

La conjonction de coordination

Corps **et** Ombres

Les deux mots composant le titre de l'exposition sont associés par la conjonction de coordination *et*. Mot invariable, elle sert à unir deux mots ou deux groupes de mots en établissant entre eux un lien logique : addition, choix, cause... La conjonction de coordination **et** indique donc ici qu'on ajoute une information. C'est *Ombres* qui vient renseigner le mot *Corps*.

*La coordination est la relation qui unit des éléments de même fonction.*⁵

Définitions

CORPS

désigne la partie matérielle d'un être animé considérée du point de vue de son anatomie, de son aspect extérieur. Il peut aussi désigner un ensemble organisé de personnes exerçant la même profession. Par ailleurs, le corps peut symboliser un principe d'unité ou d'organisation des choses : *Ensemble d'éléments dont la réunion forme un tout organisé.*⁶

OMBRE

Au sens propre, *ombre* désigne une diminution plus ou moins importante de l'intensité lumineuse dans une zone soustraite au rayonnement direct par l'interposition d'une masse opaque. D'un point de vue scientifique, *ombre* renvoie par opposition à la notion de lumière. On ne peut percevoir la lumière que par la présence des ombres. Ombre et lumière sont par ce fait étroitement liées. En peinture, le traitement de la couleur par contrastes, nuances, dégradés permet de rendre compte de l'ombre et de la lumière. Au sens figuré, c'est ce qui abrite, protège, exerce une influence bienfaisante.⁷

⁵ Grevisse, *Nouvelle grammaire française*, § 106

⁶ Définition extraite du CNRTL. (centre national de ressources textuelles et lexicales)

⁷ Id

Quelle relation s'instaure alors entre *Corps et Ombres* ? En reliant les deux mots, la conjonction de coordination les unit. Mais chacun conserve son autonomie, sa vie propre. Comment ? La lumière joue le rôle d'arbitre car sans lumière, l'ombre ne peut exister. Le titre met donc en jeu une relation tripartite :

corps ----- LUMIERE ----- ombres

Comment le corps humain est-il révélé par l'opposition entre ombre et lumière ?

Comment le corps, comme principe d'organisation, est-il donné à voir dans l'opposition entre ombre et lumière ?



Contraste

Ce terme dérive de l'italien *contrasto*, débat, lutte, altercation ; il désigne l'opposition de deux choses qui se font ressortir l'une l'autre. Dans les arts plastiques : contraste entre deux valeurs (sombre et clair), entre deux formes (ouverte/fermée,...), entre deux volumes (plein/évidé...).



Nuance

variation d'une couleur en différents tons.

Exemple : brun



Dégradé

Passage d'une couleur à une autre ou d'une valeur à une autre.



De gauche à droite, détails extraits des œuvres: Anonyme, Saint Jérôme - M.Stom, L'Adoration des mages - J. Moreelse, *Saint Jean-Baptiste*

Lumière

Nom féminin. XI^e siècle. Issu du latin chrétien *luminaria*, neutre pluriel de *luminare*, « qui produit de la lumière ».

Clarté, rayonnement émis par le soleil, qui éclaire les objets et les rend visibles. Source lumineuse, appareil, lampe, bougie,... propres à un éclairage artificiel.

Éclat du regard manifestant un état, un sentiment : Une lumière d'intelligence brille dans son regard.

D'un point de vue scientifique, radiation, visible ou invisible à l'œil nu, qu'émettent les corps portés à l'incandescence ou excités par certaines formes d'énergie. *La lumière associe à une onde des corpuscules appelés photons. La vitesse de propagation de la lumière dans le vide est voisine de 300 000 km/s. La diffraction, la réfraction de la lumière. Lumière monochromatique, qui ne contient qu'une seule longueur d'onde lumineuse ou une seule fréquence.*

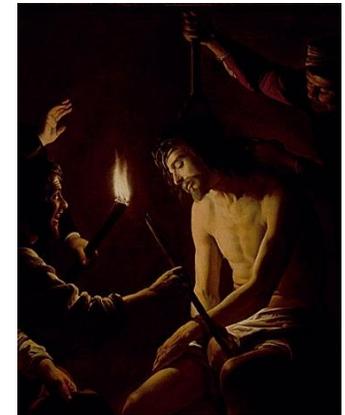
Au sens figuré. D'un point de vue religieux, ce qui illumine l'âme. *La lumière divine*, la Vérité qui émane de Dieu. *La lumière révélée, la lumière de la foi, la lumière surnaturelle*, par opposition à la *lumière naturelle*, propre à la raison humaine. En parlant de ce qui éclaire et guide l'activité de l'esprit. *La lumière de l'intelligence, de la raison. Un trait de lumière*, une idée, une révélation, une inspiration soudaine.

Clair-obscur

C'est le véritable secret de la peinture de clair-obscur que d'enlever à chaque objet sa personnalité physique, sa pesanteur propre et son contour net, pour le dissoudre dans le grand corps du tableau dont il ne constitue alors avec ses voisins que des éminences plus ou moins fortes, des détails plus ou moins soulignés.⁸

⁸ André Lhote, *Peinture d'abord*, p. 65. Editions Denoël, 1942

On appelle clair-obscur la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l'illusion du relief en jouant, afin d'y parvenir par le savoir-faire technique de l'artiste, des passages subtils de la lumière à l'ombre pour modeler les formes. Léonard de Vinci et Giorgione ont été les précurseurs de ce procédé développé par Corrège et pratiqué notamment par Titien, Caravage, Velázquez, Rembrandt, Georges de la Tour, ... Dans son *Cours de peinture par principes* (1708, nouvelle édition, Paris 1989) qui résume toute l'esthétique du XVII^e siècle, l'écrivain Roger de Piles (1635-



HONTHORST Gerrit van, *Le Christ aux outrages*, 1617.
Détail

1709) consacre un long développement au clair-obscur dans lequel il précise notamment que la science des lumières et des ombres qui conviennent à la peinture est une des plus importantes parties, et des plus essentielles de cet art.⁹

Substantif masculin (pl. *Clairs-obscur*s).

XVI^e siècle. Composé de *clair* et d'*obscur*, calque de l'italien *chiaroscuro*.

Art de distribuer dans un tableau les nuances de la lumière contrastant avec un fond sombre. Effet d'ombre et de lumière, de relief et de profondeur, obtenu par le jeu des valeurs claires et des valeurs foncées. Imitation de l'effet que produit la lumière en éclairant les surfaces qu'elle frappe et en laissant dans l'ombre celles qu'elle ne frappe pas. Il signifie aussi les parties d'un dessin, d'une peinture où l'on voit à travers l'ombre les formes et les couleurs. Ce qui est peint sans mélange d'autres couleurs que du blanc et du noir, ou du blanc avec une seule couleur, comme les camaïeux.

Au figuré, Atmosphère douce, intime, propre à la rêverie, aux sentiments tendres. Partie de l'âme caractérisée par la vie inconsciente et mystérieuse de ce qui échappe à la raison (empreintes du passé, rêves, intuitions du cœur ou de l'esprit).¹⁰

⁹ Définition extraite de l'encyclopédie Larousse

¹⁰ Définition extraite du CNRTL

QUESTIONNER

Le contexte économique, social et culturel des Pays-Bas au XVII^e siècle

Même si la peinture d'histoire et la peinture religieuse conservent une place importante dans la république des Provinces-Unies, on assiste aussi à l'émergence de nouveaux sujets comme la nature morte, le paysage ou la scène de genre. Pourquoi ? La raison ou plutôt les raisons sont multiples et étroitement liées :

_une conjoncture économique florissante : on assiste au développement florissant du commerce par les marchands et armateurs en mer Baltique.

_un contexte social tolérant : lors de la séparation des Pays-Bas, entre les Flandres espagnoles catholiques au sud et les Provinces-Unies protestantes au nord, une minorité catholique a bénéficié à Utrecht d'une relative tolérance à condition que le culte reste discret.

_une société homogène : contrairement aux autres pays d'Europe où la noblesse forme la classe dirigeante politiquement et socialement, il n'y a aux Pays-Bas pratiquement plus de noblesse héréditaire. Il n'y a donc ni souverain, ni noblesse. Les régents et la haute bourgeoisie : riches marchands, armateurs, banquiers, entrepreneurs et officiers généraux règlent la politique et la société, soutenus par une petite bourgeoisie composée d'artisans, d'ouvriers, de petits employés et d'officiers. Cette classe moyenne entreprenante constitue un potentiel pour l'expansion économique et sociale des Pays-Bas.

_un environnement culturel dynamique.

Elle joue aussi un rôle particulièrement important dans le développement culturel. Par son prestige social croissant, les artisans, les commerçants, les employés et les officiers recherchent à faire valoir leur statut. Par l'intérêt croissant pour la représentation du monde matériel, le désir de posséder des objets d'art provoque une demande de plus en plus forte pour les peintures profanes. La richesse croissante des Néerlandais assure ainsi les revenus des artistes au XVII^e siècle, même si seule une minorité peut se contenter de leur art pour vivre, et cela a pour conséquence que la population est davantage portée vers les intérêts artistiques que n'importe où ailleurs en Europe.

Pour satisfaire le goût de cette nouvelle clientèle de mécènes privés, les peintres s'intéressent à des thèmes issus des activités de la vie quotidienne comme les scènes de rue, de taverne ou de maisons closes. Les plaisirs des sens sont théâtralisés par des portraits de musiciens, de joueurs de cartes ou de fumeur. Doublés fréquemment d'une signification religieuse ou moralisante, les peintres caravagesques de la ville d'Utrecht, dans le sillage de Caravage lui-même, ont parfois fait fi de ce double sens en assumant complètement leur choix de peindre des scènes de maisons closes. Honthorst nous en fait la démonstration avec *L'Entremetteuse*.

*Ces nouveaux sujets picturaux ont d'abord conservé un lien étroit avec les récits bibliques ou étaient dotés d'une signification religieuse. Par exemple, les scènes dépeignant le monde du jeu étaient souvent accompagnées d'une référence au fils prodigue. Les historiens de l'art du XVII^e siècle hollandais ont eu tendance à rechercher un symbolisme manifeste ou caché de nature moralisante dans la plupart des peintures. Mais, au milieu des années 1620, date de réalisation de *L'Entremetteuse de Lyon*, les artistes qui marchaient sur les traces de Caravage ne tenaient pas forcément compte de ces impératifs de respectabilité. Dans de nombreux cas, les caravagesques d'Utrecht et par extension leurs mécènes ont utilisé sans honte des sujets liés à la sexualité comme les scènes de bordel. L.F.O¹¹*



Jan van Bijlert, *L'Entremetteuse*. Vers 1625-1630. Huile sur toile. H. 1,03 m ; L. 1,54 m. Lyon, musée des Beaux Arts, inv. A 25

¹¹ Extrait du catalogue d'exposition p.226 *Corps et Ombres, Caravage et le caravagisme en Europe*. Coédition musée Fabre de Montpellier Agglomération et musée des Augustins, Toulouse. Edition des Cinq Continents, Milan. 2012

Les sujets

Même si les sujets sacrés sont encore bien présents, on assiste au développement de sujets profanes. Liées à l'émergence d'une clientèle bourgeoise, les peintures de genre mais aussi les portraits font la part belle à des sujets issus des activités de la vie humaine. Peinture religieuse et peinture de genre cohabitent dans les ateliers des peintres pour satisfaire le goût de ces nouveaux mécènes privés.

A l'origine des deux œuvres du peintre Baburen, on imagine aisément deux commanditaires différents. On reconnaît dans *Le Fumeur de pipe* une scène du quotidien qui émane probablement d'un client bourgeois. Elle décrit l'activité quotidienne d'un homme sollicitant le spectateur par son buste positionné de $\frac{3}{4}$ face et par son regard complice. Valorisation ou dénonciation de cet acte ? Toujours est-il que la gamme de couleurs chaudes : brun, ocre, ocre jaune associée à une lumière douce vient renforcer l'impression de plaisir et de sérénité exprimée par ce portrait.

Dans *Le Couronnement d'épines*, la scène de la Passion du Christ est dépeinte dans une atmosphère quasi dramatique rendue par une lumière crue qui vient frapper son visage et renforce sa vulnérabilité face à une situation combinant violence et tragédie.

Peinture religieuse

Pourtant les œuvres démontrent d'une certaine perméabilité entre les sujets. Si le contenu sacré rejoint parfois la scène de genre et se fond dans l'univers de la vie de tous les jours, le phénomène inverse est aussi identifiable à savoir la scène de genre traitée comme une scène religieuse.

Portrait
Scène de genre



Pour figurer le sujet profane du *Fumeur de Pipe* et le récit religieux de la Passion du Christ, Baburen procède à des choix plastiques différents. Le peintre organise une mise en scène dans laquelle la composition, la lumière et la couleur sont choisies et travaillées en fonction de l'expression recherchée pour son personnage.

Rondeur du visage rendue par un traitement diffus de la lumière.



Visage émacié du Christ soutenu par un traitement de la lumière jouant sur de forts contrastes.

Du sacré au profane, une certaine porosité des genres

La scène religieuse traitée comme une scène de genre



HONTHORST Gerrit van, *Renement de saint Pierre* 1618-1620.
Huile sur toile ; 1,50 x 1,97. Rennes, musée des Beaux Arts

Témoignant des émotions humaines, Honthorst cherche à rendre authentique la scène religieuse qu'il représente comme une scène de genre. Comment humanise-t-il cette scène ? Elle est traitée avec le regard du quotidien. Le récit religieux, tiré de la Passion du Christ : le renement de Saint Pierre est transposé à la mode vestimentaire du XVI^e siècle et intégré à une scène de jeu de cartes. Les deux sources lumineuses se font écho. Indiquées par les bougies, elles délimitent chacune un espace narratif sans arrière plan: l'une éclaire la servante lacée dans son corset avec un geste accusateur envers saint Pierre et l'autre met en valeur le jeu de cartes tout en modelant les figures des soldats attablés dans la pénombre.

espace narratif 1



espace narratif 2

La scène de genre traitée comme une scène religieuse



Atelier de ROMBOUITS T., *L'arracheur de dents*. Huile sur toile, 1,22 x 2,20. Inv 22 12.
Clermont-Ferrand, musée Roger-Quillot

L'artiste dépeint ici une scène de la vie quotidienne où le dentiste est train d'extraire une dent à sa patiente. La trivialité de l'acte est exagérée par une composition monumentale non dans sa taille mais dans sa théâtralisation. Cette action ordinaire prend des allures dramatiques. Si la posture de la femme à l'épaule dénudée, l'attirail opératoire des plus impressionnants de réalisme au premier plan renforcent l'accent tragique donné à la mise en scène, en revanche les figures disposées en isocéphalie ainsi que celles attablées témoignent par leurs expressions de stupéfaction, d'interrogation et de compassion d'une certaine forme de religiosité.



isocéphalie

Les thématiques

Les activités de la vie humaine sont une source inépuisable d'inspiration pour les peintres. La table, objet du quotidien tient une place singulière dans les œuvres. Thème du jeu avec cartes, dés et argent, des buveurs, de la musique son liés aux plaisirs de la vie d'une certaine classe de la population des Pays-Bas faisant désormais partie de la clientèle des peintres hollandais du XVII^e siècle. Le thème de la duperie comme celui des prostituées fait aussi partie intégrante du répertoire caravagesque.



Thématique de l'objet : la table



Sa présence récurrente dans les tableaux force notre curiosité à nous interroger à son sujet.

La table : espace de connivence ou de tractations ?

Se mettre à table :

- _ se rassembler,
- _ se réunir,
- _ se regrouper,
- _ s'associer

C'est aussi un espace stratégique autour duquel, tensions, divisions, oppositions et domination se cristallisent. Les peintres exploitent le rôle joué par l'objet dans sa dimension sémantique pour véhiculer un message ou symboliser une idée.



Diviser



Réunir



Présider



La table sur laquelle sont disposés telle une nature morte les accessoires du dentiste et du chirurgien vient renforcer l'aspect trivial des personnages attablés et pourrait symboliser la cruauté de l'être humain.

La table, support de ..., du ...

jeu



argent



corps



repas



écriture



matériel médical



livre de comptes

bible



Ronde ou rectangulaire, parée de draperies ou non, cette pièce de mobilier est le lieu stratégique de scènes dédiées à la vie domestique (repas, lecture) mais aussi à la vie sociale (jeu, comptabilité). L'objet est loin d'être anecdotique au regard du rôle joué dans les œuvres.

Autour de la table : une composition symbolique

Trois personnages sont placés autour d'une table et une servante se situe légèrement à l'écart. Si le sujet peut paraître humble par la scène représentée : un repas, il n'en est rien lorsqu'on observe les figures : 2 hommes et 2 femmes. Leur disposition spatiale révèle en fait l'imbrication de deux scènes qui s'opposent. Au premier plan, un couple âgé se fait face, tenu à distance par la présence d'un plan de table au-dessus duquel virevoltent leurs quatre mains. Mais c'est aussi la nourriture posée sur celui-ci qui paraît les unir.



Regard de la femme âgée en direction de son mari.

Position centrée des 4 mains sur la table



Anonyme flamand ou hollandais, *Scène de repas*. 2^{ème} quart du XVII^e siècle. Huile sur toile. H. 1, 33 m; L. 1, 88 m. Columbus (Ohio), Columbus Museum of Art, inv. 61.004



Coup d'œil furtif du jeune homme vers la jeune femme au regard appuyé.

Au premier plan, la femme âgée dans l'ombre semble faire obstacle entre les deux jeunes gens.

Enigmatique : les formes et le sujet



Turbans orientaux

Toque à plume



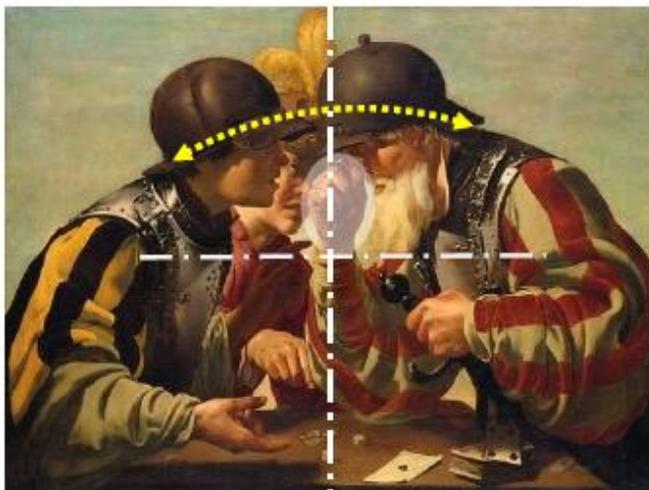
Aiguière

XIV^e siècle. Emprunté de l'ancien provençal *aiguiera*, du latin populaire *aquaria*. Sorte de vase à panse galbée muni d'une anse et d'un bec, et destiné à contenir de l'eau. Aiguière d'argent, d'étain, de vermeil, de cristal, de porcelaine, de faïence.

Les turbans orientaux nous plongent dans l'histoire biblique, mais on ne reconnaît pas les figures d'Isaac, Jacob, Esaü, Rachel ou Rebecca.

Au second plan, l'autre scène se joue entre les regards échangés par deux jeunes gens, un homme drapé de rouge et une servante au visage tout juste sorti de l'adolescence. L'attirance physique possible du jeune couple semble contrainte par la présence imposante de la vieille femme dans l'ombre. Si les couvre-chefs du couple âgé peuvent faire référence à l'histoire biblique, le sujet n'est pourtant pas identifié par les historiens. Ne s'agirait-il pas ici pour le peintre de symboliser la passion avec une intention moralisante ?

Thématique - Plaisir des sens, la vue: le jeu au XVII^e siècle



TER BRUGGHEN H., *Les Joueurs de cartes*. 1623. Huile sur toile ; 0,83 x 1,14. Minneapolis, Institute of Art

Cette mise en scène théâtrale, contrairement à beaucoup d'autres œuvres de l'exposition avec table, ne ménage pas de premier plan. Le spectateur est confronté à un gros plan quasi cinématographique. Le jeu des acteurs paraît coïncider avec la scène de jeu en train de se dérouler. Les personnages, par les expressions de leurs visages et leur gestuelle, témoignent d'une certaine vérité tandis que, derrière la partie de cartes probablement truquée, est divulgué un message moralisateur. Le vieil homme évoque l'aveuglement ne s'apercevant pas du piège tendu par les deux jeunes gens.



Jeunes gens

le vieillard

Si les 3 protagonistes s'affrontent dans le jeu, ils s'opposent aussi dans le contraste jeunesse / maturité.



ACTION

Le conflit opposant les personnages est indiqué par l'expressivité des mains, en particulier celle du vieillard s'appêtant à saisir la poignée de son épée.



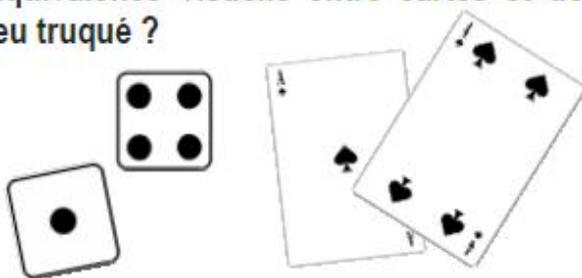
Le point de vue légèrement en plongée choisi par le peintre Ter Brughghen permet d'instaurer un regard distancié et quelque peu ironique par rapport aux joueurs passionnés manquant parfois de discernement.



Salade

Substantif féminin. Partie de l'armure utilisée en Europe au XV^e et au XVI^e siècle. Sorte de casque ouvert ou fermé, très bombé, à visière courte et à couvre-nuque.

Equivalence visuelle entre cartes et dés, jeu truqué ?



mode vestimentaire

La grandiloquence des costumes à la limite du ridicule renforce la théâtralité de l'action : vêtements chamarrés à larges rayures, armures et salades portées par les deux personnages.



SEGHERS G., *Reniement de saint Pierre*. Huile sur toile, 1,57 x 2,27. Inv.52.9.112. Raleigh, North Carolina Museum of art

Raconté dans les Évangiles, le reniement de Pierre appartient au déroulement des événements qui ont abouti à la crucifixion du Christ. La nuit de la Cène, Jésus est arrêté et emmené devant le grand prêtre Caïphe. Comme l'écrit l'apôtre Luc : « Quant à Pierre, il suivait de loin. Comme ils avaient allumé du feu au milieu de la cour et s'étaient assis autour, Pierre s'assit au milieu d'eux. Une servante le vit assis près de la flambée et, fixant les yeux sur lui, elle dit : "Celui-là aussi était avec lui !" Mais lui nia en disant : "Femme, je ne le connais pas." Peu après, un autre, l'ayant vu, déclara : « Toi aussi, tu en es !" Mais Pierre déclara : "Homme, je n'en suis pas." Environ une heure plus tard, un autre soutenait avec insistance : "Sûrement, celui-là aussi était avec lui, d'ailleurs il est Galiléen !" Et à l'instant même, comme il parlait encore, un coq chanta, et le Seigneur, se retournant, fixa son regard sur Pierre. Et Pierre se ressouvint de la parole du Seigneur, qui lui avait dit : "Avant que le coq ait chanté aujourd'hui, tu m'auras renié trois fois." Et, sortant dehors, il pleura amèrement ». (22, 55-57). Extrait du catalogue Corps et Ombres.



Un drame se joue dans cette mise en scène. Dans un mouvement suspendu, le soldat assis de $\frac{3}{4}$ dos en contre jour profite du moment où saint Pierre est interrogé par la servante pour subtiliser les pièces et changer les cartes.



L'éclairage artificiel indiqué par la bougie tenue par la servante permet au peintre Seghers de moduler la couleur par une gradation de nuances. L'intensité lumineuse focalisée sur l'apôtre contribue à renforcer son humanité, à savoir faiblesse et panique.

Soldat de $\frac{3}{4}$ dos en contre jour



1^{er} PLAN

Il sert de pivot à la composition : il sépare physiquement le récit en deux actions et en même temps les relie en tant que joueur. En effet le jeu de cartes symbolise ici la malhonnêteté humaine de l'individu et fait contrepoids au vieillard apeuré.

Thématique - Plaisir des sens au XVII^e siècle, l'odorat et le goût

TABAC



BABUREN Dirk van,
Fumeur de pipe. Huile sur
toile ; 0,80 x 0,64
Paris, musée Marmottan

Le motif des fumeurs est entré dans le lexique pictural hollandais au début du XVII^e siècle lorsque le tabac (taback) venant du Nouveau Monde a commencé à devenir une importation lucrative [...] En Hollande, le goût pour le tabac ne cessa de croître et au milieu des années 1630, sur une large superficie autour de Amersfoort à l'est d'Utrecht, fut organisée la production de quantités significatives de feuilles de tabac hollandais d'abord destinée à une consommation domestique avant d'être également exportée.

Extrait du catalogue Corps et Ombres.p. 222. Edition cinq continents.2012

Ce fumeur anonyme en buste, inspiré du répertoire de Caravage, se détache sur un fond sombre et semble surpris par la présence du spectateur. Il est mis en scène selon une composition rigoureuse : pipe, cruche, visage et épaule saillante presque surexposée de lumière sont parallèles à la surface de la toile peinte et semblent projetés vers l'avant. Le caractère rustique du personnage est indiqué par le modelé des mains larges et potelées et par le traitement pictural brossé à larges touches.



ROMBOUTS T., *L'Echanson*.
Huile sur toile, 1,03 x 0,83.
Tourcoing, musée des Beaux Arts

Derrière l'apparence d'une scène quotidienne, se dessine une allégorie de la tempérance dont la portée est moralisante. L'échanson verse de l'eau dans un verre réservé habituellement à l'usage du vin. Le sens caché de cette œuvre réside peut-être dans une allusion poétique, à savoir remplacer la consommation de vin par celle de l'eau.



VIN

Modèle de verre généralement utilisé pour le vin du Rhin.

Echanson : Officier qui était chargé de verser à boire à un dieu, à un roi ou à un seigneur. **Aiguière** : Vase avec anse et bec, destiné à contenir de l'eau pour l'ablution des doigts ou des mains après les repas, ou de l'eau pour boire, exceptionnellement du vin, du thé.

Thématique - Plaisir des sens, l'ouïe : la musique au XVII^e siècle



LUTH



Luth du XVII^e siècle à 13 cordes.

C'est l'un des instruments à cordes pincées les plus prisés des XVI^e et XVII^e siècles. Il est d'origine orientale. Il est en filiation directe avec le *ud* ou luth à manche court, instrument roi (et légendaire) de la musique arabe. Il a une caisse en forme de poire et son dos est formé de côtes. Le cheviller est placé perpendiculairement au manche. Dans sa forme classique, il comporte 5 doubles cordes et une chanterelle (corde aiguë) dont l'accord a varié. Le plus courant au XVI^e siècle, de grave à aigu est sol, do, fa, la, ré, sol (*dit vieux ton*) ; au XVII^e : la, ré, fa, la, ré fa (*nouveau ton*).

Extrait de : <http://www.musicologie.org/sites/luth.html>

Au-delà de la thématique de la musique et de l'instrument, le peintre Honthorst nous donne à voir une orchestration de plaisirs dans laquelle prostituées et courtisans en habit de bohèmes et troubadours sont théâtralisés. Avec l'émergence d'une nouvelle clientèle, en particulier la classe des marchands, les artistes élargissent leur répertoire de sujets et s'intéressent à des activités issues de la vie quotidienne : scènes de rue, de taverne, de maisons closes abordant les thèmes du jeu (cartes, dés) ou de la musique (instrumentistes, concert) par exemple.



FLUTE

Flûte à bec de la Renaissance



La Renaissance est l'âge d'or de la flûte. L'artisanat de la lutherie de flûtes se développe en Italie, à Venise et dans le Région d'Anet dans l'Eure. Au début du XVII^e siècle, la recherche expressive en musique dédaignera quelques temps la flûte au profit des cordes et des instruments à anche. A la fin du XVII^e siècle, sous l'influence de facteurs d'instruments renommés (Hotteterre en France, puis Denner en Allemagne, Stanesby en Angleterre), la flûte à bec évolue : sa perce devient plus étroite, plus conique, son timbre plus brillant. On utilise davantage des bois denses, comme le buis. La flûte la plus courante est l'alto en fa. Le répertoire abonde alors en sonates et concertos (Vivaldi, Telemann, Haendel...).

Extrait de : http://www.musicologie.org/sites/f/flute_a_bec.html



VIOLON

La suprématie de l'école italienne de lutherie est incontestable tout au long des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce sont les luthiers italiens qui donnent au violon la forme que nous connaissons aujourd'hui. Si la production est dominée par Brescia et Crémone, à partir du XVII^e siècle, la lutherie italienne se développe surtout chez cette dernière, ville qui garde encore aujourd'hui une activité économique importante dans ce domaine.

Extrait de :

http://mediatheque.citemusique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cmdm/CMDM000001300/violon_histoire_03.htm



HONTHORST Gerrit van, *Concert*, vers 1623. Huile sur toile ; 1,00 x 1,35. Lyon, musée des Beaux Arts

Thématique – L'imposture: la duperie au XVII^e siècle



COSSIERS Jan, *Disease of good fortune*. Huile sur toile, 1,12 x 1,68.
Inv D.46.1.45. Valenciennes, musée des Beaux Arts

Même si le traitement pictural éloigne cette œuvre du répertoire caravagesque, il n'en demeure pas moins que *La Diseuse de bonne aventure* est quant à elle un sujet directement influencé par Le Caravage.

Caravage lui-même avait mis à la mode le thème de la diseuse de bonne aventure suivi par Manfredi, Vouet, La Tour... Au-delà des allusions à la vie de débauche du Fils prodigue de la parabole évangélique, ce sujet montre la vaine prétention de celui qui croit pouvoir apprendre son avenir – destin qui n'appartient pourtant qu'à la Providence. Cette espérance est déjouée et punie : le jeune homme concentré sur ce que lui dit la devineresse et ne voit pas qu'un comparse lui subtilise sa bourse.

Extrait du catalogue d'exposition Corps et Ombres. Ed cinq continents.2012



La composition est organisée suivant un ensemble de personnages représentés à mi-corps. Le jeune homme au centre paraît projeté vers le spectateur grâce à un traitement pictural richement coloré. Un contraste s'opère entre le costume lumineux au premier plan et le second plan baigné dans l'ombre selon un camaïeu de brun, ocre et vert mordoré.



Mains symbolisant le mensonge et la tromperie.

Les expressions des visages et des mains au second plan ont un aspect presque fantasmagorique voire caricatural. Les couleurs fondues les unes dans les autres sont obtenues avec une touche enlevée presque aérienne donnant une impression de mouvement. Elles ne sont pas sans évoquer la facture d'œuvres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e.



D'un point de vue plastique



Galerie de modèles caravagesques extraite des œuvres de l'exposition

CORPS

Pour représenter les scènes bibliques ou profanes, les modèles choisis sont ceux du peuple : prostituées, mendiants, fumeurs, buveurs, chanteurs ... Loin des artifices des cours royales, ils sont traités sans accumulation d'accessoires, sans surcharge de couleurs en réaction au maniérisme. Caravage comme les peintres caravagesques accordent à la figuration de l'être humain une place privilégiée.



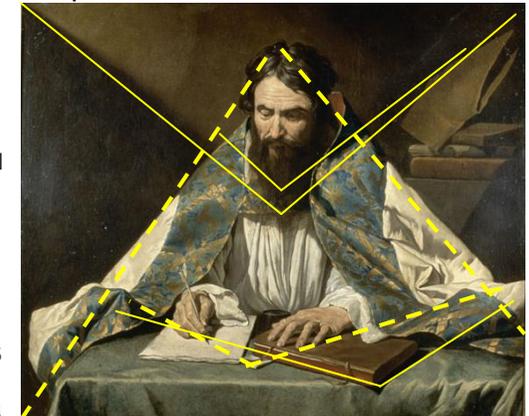
STOM M., *Le Christ et la femme adultère*. Huile sur toile ; 101,6 x 137,2. Inv 1993.16. Montréal, musée des Beaux Arts



Fond neutre quasi inexistant.

Les figures cadrées à mi-cuisses prennent possession du cadre et saturent l'espace de l'œuvre.

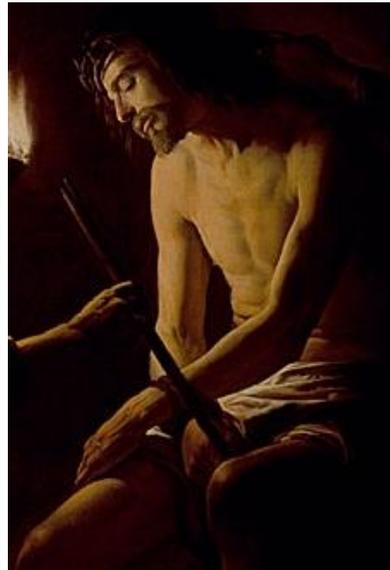
Posture du corps, physionomie du visage et vêtement architecturent l'espace de l'œuvre.



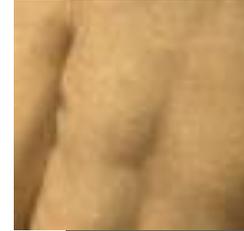
STOM M., *Saint Ambroise*. Huile sur toile; 110 x 130. Rennes, musée des Beaux Arts

En pied, en buste mais aussi très souvent à mi-corps, les figures sont arrangées dans des portraits ou des mises en scène quasiment dépourvues de décor et deviennent le sujet de la peinture. Elles contribuent à structurer l'espace de l'œuvre jusqu'à l'envahir et le saturer.

A demi nus, les corps sont modelés par la lumière. Les contrastes émanant de l'opposition entre valeurs claires et valeurs sombres apportent aux mises en scène un caractère théâtral.



Détails extraits
des œuvres de
Ter Bruggen,
Baburen,
Honthorst,
Janssens,
Finson et
Van Blomendael.



carnations



La blancheur de la peau ou le dessous des pieds noirci est rendu avec un certain réalisme.

CORPS

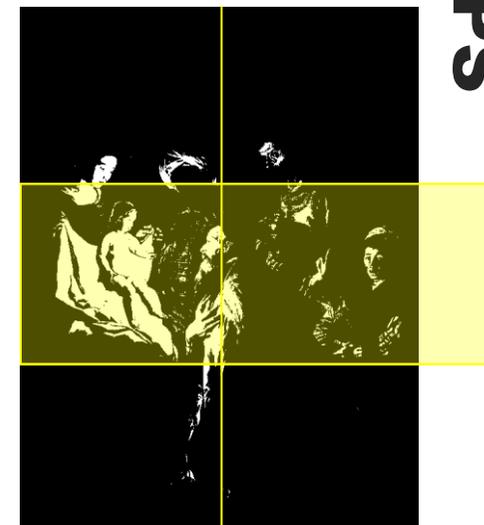
Vêtus les corps se transforment et incarnent des personnages sacrés ou non. Leurs postures sont prétextes à des chorégraphies minutieusement étudiées. Les mains et les visages sont les réceptacles de gestes évocateurs et de regards expressifs, témoignages d'émotions humaines et de sentiments religieux.



STOM M., *L'Adoration des mages*. Huile sur toile ; 235 x 181. Inv 2004 1 74. Toulouse, musée des Augustins



Au premier plan, la posture du vieil homme de profil renforcée par le rouge flamboyant de son manteau est le point central de l'œuvre et constitue le début de sa lecture. Stom exploite ici sciemment le langage pictural (figure, couleur, lumière et composition) pour orienter le spectateur dans l'espace peint.



Geste

Les mains modelées par la lumière sont croisées et posées sur la poitrine. Ce geste inhérent à l'art funéraire mais aussi au thème de la Dormition de la Vierge est attesté dès l'Antiquité. Par la suite il deviendra un symbole de prière s'imposant dans la liturgie chrétienne comme un geste de soumission à Dieu. Ici il semble exprimer l'acceptation de Gaspard face à cette autorité spirituelle et divine symbolisée par l'enfant Jésus.

Gaspard



Les accidents mentaux font bouger le visage de diverses manières [...]

Et dans ce genre d'accidents les mains accompagnent le visage, et donc la personne.

Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*. Première édition en 1651



Le visage du vieil homme aux yeux écarquillés est absorbé par l'aura de l'enfant.

Expression des visages

La Vierge



regard contemplatif.

Balthazar



regard bienveillant.

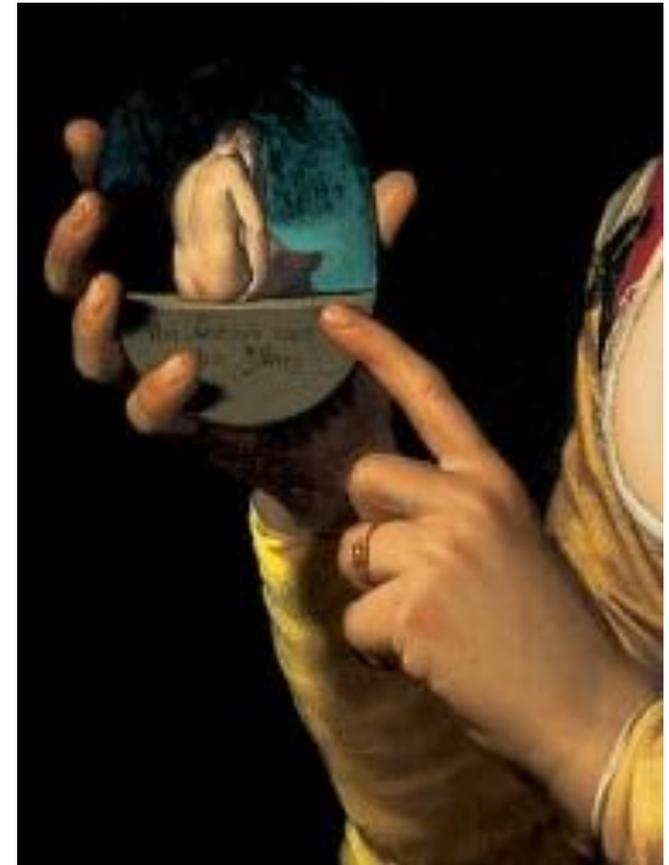
© Ville de Toulouse, musée des Augustins. Service éducatif, Catherine Lemonnier, 2012

Le corps comme réservoir de formes développe son propre vocabulaire.

Répertoire de GESTES



CORPS



L'index pointé, c'est la main qui parle accompagnée du regard.

Détails extraits des œuvres de Ter Brugghen, anonyme, Honthorst et Seghers.
© Ville de Toulouse, musée des Augustins. Service éducatif, Catherine Lemonnier, 2012



Les yeux du Christ sont tournés vers le ciel. Son regard désespéré assorti à la gestuelle de ses mains (doigts repliés et croisés) semble témoigner du dialogue qu'il tente d'engager avec le divin.



Si la main posée sur l'épaule de la femme indique un certain degré d'intimité avec le jeune homme, il n'en

La posture de Saint Pierre drapé d'une étoffe ocre flamboyante s'associe à l'expression de son visage et à ses mains jointes pour témoigner probablement d'un sentiment de souffrance.



S'il fait un portrait moral, celui d'un homme d'une profonde spiritualité, il en montre également l'énergie purement physique. Les deux mains, l'une appuyant avec force sur un livre, l'autre tenant la plume, sont les outils d'un homme d'action et d'un bâtisseur de l'Église.

Extrait du catalogue d'exposition Corps et Ombres



demeure pas moins que sa main agrippant la poitrine de la prostituée est un signe de possession et de pouvoir.

La main ouverte paume vers l'avant revêt des significations différentes selon son orientation, la position de l'avant bras et du corps.

Stom M.,
Le Repas d'Emmaüs.



Stom M.,
Le Christ et la femme adultère



Le langage du corps propre aux peintres caravagesques est pleinement rendu ici par un gracieux ballet de mains ouvertes exprimant la stupéfaction devant la présence du Christ et par les expressions ahuries des visages.

Le Christ, par la position ouverte de ses mains, manifeste une attitude d'ouverture. La gestuelle des personnages contribue à dynamiser cette scène plutôt statique, entre les mains mal assurées de la femme adultère, celles possessives et affirmatives des docteurs de la Loi et celles accueillantes et enveloppantes du Christ.



Cette scène représentant les quatre évangélistes (saint Marc, saint Matthieu, saint Jean et saint Luc) est caractéristique du caravagisme par la corporalité monumentale des personnages saturant l'espace et par le plan semblant rabattu de la table envahi d'objets.



La main sur la joue exprime souvent dans les arts figuratifs un état d'affliction. Ici la posture de Saint Matthieu paraît symboliser un sentiment de profonde mélancolie. Tandis que son regard est empreint d'une certaine retenue, sa tête légèrement inclinée vers l'épaule repose sur son bras plié, comme si sous un poids physique et moral trop lourd, elle avait besoin d'être soutenue par la main refermée. Ce geste est récurrent dans l'iconographie de saint Jean.

Détails extraits des œuvres de Ter Brugghen, Bijlert, Moreelse, Stom, atelier de Rombouts, Wolffort.

POSTURES

Dans cette scène figurant la Passion du Christ, le corps courbé de Jésus paraît projeté vers l'avant. Cette posture est renforcée par une source de lumière latérale gauche venant mettre en relief sa musculature et par sa position dans l'espace du tableau. Dans cette œuvre, Baburen est très proche du récit tel qu'il se présente dans l'Évangile selon saint Matthieu.



BABUREN Dirk van, *Le Couronnement d'épines*. Huile sur toile ; H. 1,62 ; L. 2,04. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of art

La réponse de Jésus constituait un défi implicite à l'autorité de la hiérarchie juive, ce qui poussa les grands prêtres à le condamner à mort. Ils le livrèrent donc à Ponce Pilate, le gouverneur romain qui se lava les mains de toute responsabilité et laissera la foule décider du destin de Jésus : la crucifixion. Les soldats du gouverneur conduisirent alors Jésus dans le prétoire et rassemblèrent toute la garde devant lui. Ils le dépouillèrent de ses vêtements et le couvrirent d'un manteau rouge. Puis avec des épines, ils tressèrent une couronne qu'ils déposèrent sur sa tête. Enfin, ils placèrent un roseau dans sa main droite et s'agenouillant devant lui, ils le raillèrent. Après s'être ainsi moqués de lui, ils lui ôtèrent le manteau et lui remirent ses vêtements. Enfin, ils l'emmenèrent pour le crucifier (Matthieu 27, 27-31).

La controverse religieuse se manifesta durant des décennies de guerres sectaires qui ont embrasé une grande partie de l'Europe pendant tout le XVI^e siècle et la première moitié du XVII^e siècle jusqu'à la signature du traité de Westphalie en 1648. L'engagement religieux n'était donc pas le sujet d'une polémique abstraite mais un défi quotidien dont les conséquences pour les nations, les communautés et les individus étaient incommensurables. Le récit des dernières heures du Christ ne laissait indifférents ni les catholiques ni les protestants et leur fournissait un bon exemple de sacrifice de soi et de ténacité face à la persécution.

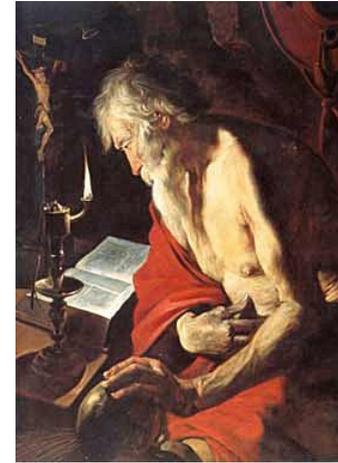
Extrait de la notice d'œuvre dans le catalogue d'exposition *Corps et Ombres*.

Lycée: programme d'histoire des arts

Thématique Arts, corps, expressions

Le corps, l'âme et la vie : expression des émotions, des caractères et des états (humeurs, tempéraments, passions, sentiments, postures, etc.), des fonctions organiques (alimentation, procréation, excréations, etc.).

Après son arrestation, Jésus fut présenté au grand prêtre juif Caïphe puis interrogé sur certaines affirmations prétendant qu'il était le Messie : « Je t'adjure par le Dieu Vivant de nous dire si tu es le Christ, le Fils de Dieu » (Matthieu 26, 63-64).



ANONYME, *Saint Jérôme*. Huile sur bois ; 0,98 x 0,72. Inv 91.2.1. Caen, musée des Beaux Arts

En appui, le corps vouté accompagne l'inclinaison de la tête. Au regard des autres éléments de la composition (crâne, livre sacré, crucifix), cette posture signifie probablement un état de méditation.

Iconographie du prophète en méditation



Le caractère sculptural du vieil homme se détachant sur le fond lumineux lui confère une certaine humanité.

LIEVENS J., *Vieil homme assis dans la pénombre, lisant*.



SWEERTS M., *Ensevelir les morts*. Huile sur toile, 0,74 x 0,99. Inv.1941.595. Hartford, Wadsworth Atheneum



Van Mol P., *Déploration du Christ*. Vers 1623-1631.

La posture des bras pendants fait référence à l'art grec classique. Elle intervient pour figurer des héros mythiques ou des guerriers mourants. Ici elle renforce le potentiel expressif de la narration.

© Ville de Toulouse, musée des Augustins. Service éducatif, Catherine Lemonnier, 2012

Jeux de REGARDS, entre action et réflexion

Quand la maîtrise de la langue dialogue avec le langage du corps...

CORPS



Echanger un regard

Lycée: programme d'histoire des arts

Thématique: Arts, corps, expressions

Le corps, présentation (discipliné/ libéré ; singulier/ collectif, abstrait/ concret ; spiritualisé/charnel ; prosaïque/ sublime ; platonique/ érotique ; complet/ en détail ; blasonné/ en pied) et représentation (anatomies ; standards, modèles, canons ; déstructurations, défigurations).



Appeler du regard



Implorer du regard



Menacer du regard

Autres expressions :

- _ Arrêter son regard sur
- _ Détourner son regard
- _ Promener son regard
- _ Chercher du regard
- _ Caresser du regard
- _ Balayer du regard
- _ Éviter le regard
- _ Subir le regard
- ...



Croiser le regard



Glisser un regard en coin



Défier du regard

Interroger du regard



Se dérober au regard

Suivre du regard



Décocher un regard

Détails extraits
des œuvres de :
Finson,
Anonyme,
Bijlert,
Honthorst,
Van Everdingen,
Stom,
Janssens

D'un point de vue plastique

Si au XVII^e siècle les artistes sont dépendants de commanditaires, les œuvres sont quant à elles subordonnées à des sujets profanes ou religieux qui racontent une histoire. Le récit est partie prenante d'une scénographie dans laquelle les composantes plastiques : espace, lumière, couleur, matérialité, les postures et expressions des personnages, les tenues vestimentaires et attributs ainsi que la présence rare de décor ou de mobilier contribuent à renforcer le message ou l'idée exprimée par l'artiste dans l'œuvre.

Espace de l'ŒUVRE

Narration

Le récit fait référence à l'histoire biblique. A l'initiative de sa mère Hérodiade, Salomé danse pour Hérode en échange de la tête de saint Jean-Baptiste. La scène dépeint le moment où Salomé prend dans le plat la tête de celui-ci. (Evangile selon saint Matthieu, 14, 3-11)

Composantes plastiques

ESPACE

L'ensemble des personnages prend place dans un décor qui pourrait être celui d'une scène de théâtre. Les rideaux monumentaux font office de repoussoir. Ils renforcent le caractère miniaturisé des figures et scénographique de l'action.

LUMIÈRE

La source de lumière définie par le peintre provient de la droite du tableau. Les figures sont plongées dans un clair-obscur. Dans la pénombre dorée, on distingue les personnages semblant stupéfaits en regardant Salomé.

COULEUR

Les couleurs scintillantes des vêtements : bleu cobalt, violette et orangé contrastent avec le décor (sol, nappage des tables et rideaux) traité en une échelle de tons bruns mordorés. Le fond neutre en nuances de beige, brun, gris permet de dessiner finement les silhouettes des personnages.

MATÉRIALITÉ

L'aspect brossé, duveteux du fond et du sol contraste avec la facture expressive des personnages finement modelés grâce à de petites touches et petits empâtements. Ce qui renforce l'effet tragique de la scène.

Message : expression d'une idée

L'iconographie du tableau renvoie au mythe de la femme tentatrice.



BRAMER L., *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*.. Huile sur toile, 0,787 x 1,054. Inv IP 9901. Nîmes, musée des Beaux Arts

Contexte historique et artistique

Bramer est à Rome de 1614 à 1627. L'année suivante, il est de retour à Delft. Ses premières œuvres sont très marquées par celles d'Elzheimer, Bassano et Fetti connues lors de son séjour italien. Dans les années 1630, son clair-obscur devient plus dramatique (*Pyrame et Thisbé*, Louvre) et évoque Rembrandt du côté duquel il se range dans la décennie suivante (*Christ au temple*, Brunswick). Son *Renielement de saint Pierre* (1642, Amsterdam) prouve sa connaissance des caravagesques d'Utrecht. Extrait du catalogue d'exposition *Corps et Ombres*.

© Ville de Toulouse, musée des Augustins. Service éducatif, Catherine Lemonnier, 2012



Les compositions, principalement en largeur, présentent des personnages souvent coupés à mi-corps sur un fond neutre. L'illusion de profondeur est créée par une succession de plans. Le premier plan est souvent occupé par un personnage de dos en contre jour. Cette organisation permet aussi à l'artiste, par le fond dépouillé de toute référence spatiale, de réduire la distance séparant le spectateur de la scène du tableau comme si celle-ci venait toucher la surface de la toile. Est-ce un procédé pour délimiter le monde de l'image de celui du spectateur ? L'artificiel du réel ? Cette conception de l'espace n'est pas sans faire écho à celle développée par des artistes avant-gardistes comme Paul Cézanne ou Henri Matisse par exemple.

ESPACE



1^{er} plan : personnage de dos en contre jour



Personnages à mi-corps



Fond neutre

Le fond sombre et l'absence d'arrière plan rendent les scènes particulièrement intimistes tout en produisant une ambiance dans laquelle l'être humain est porteur d'une destinée ombrageuse.

Collège : programme d'histoire des arts

Thématique: Arts, ruptures, continuités

L'œuvre d'art et sa composition : modes (construction, structure, hiérarchisation, ordre, unité, orientation, etc.) ; effets de composition /décomposition (variations, répétitions, séries, ruptures, etc.) ; conventions (normes, paradigmes, modèles, etc.).



Peintures de : M.Stom, G.Honthorst, G.Seghers, Anonyme et dessin de L.Bramer



Au-delà de la notion de composition, c'est une vision quasi photographique voire cinématographique qui est développée dans ces deux œuvres du peintre Ter Brugghen : *Les joueurs de cartes* et *Un chanteur s'accompagnant au luth*.

Point de vue légèrement en plongée

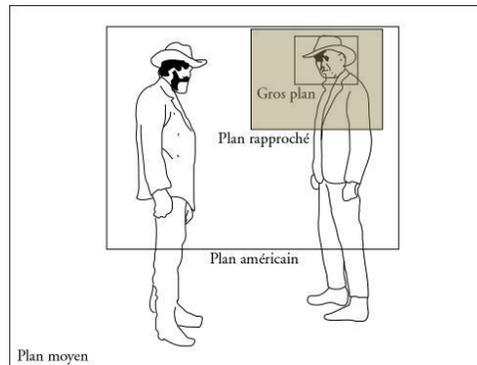
Plan rapproché

Il permet au peintre d'affirmer son intention esthétique, à savoir le conflit opposant les deux hommes indiqué par l'expressivité des mains, en particulier celle du vieillard s'apprêtant à saisir la poignée de son épée.



C'est une des rares peintures où le premier plan n'est pas occupé par un personnage ou même le champ d'une table.

Echelle des plans cinématographiques



Extrait du dossier pédagogique consacré au film *Joyeux Noël* de C.Carion.
<http://www.grignoux.be/dossiers/204/>

La scène est architecturée autour des deux joueurs face à face en plan rapproché. Le troisième homme placé entre eux permet au peintre de fermer l'espace et d'annuler tout effet de perspective ramenant ainsi la scène au premier plan et donc dans une proximité immédiate avec le spectateur.

Ce portrait, chanteur et musicien à la fois, est par son cadrage tout à fait atypique. Le personnage en buste est représenté de $\frac{3}{4}$ dos, son instrument quasi invisible, le regard tourné vers le hors champ du tableau. Le thème de l'œuvre est-il la musique ? Les choix plastiques sont-ils révélateurs d'une intention artistique qui serait ailleurs ?



ESPACE

Le thème du tableau réside autant dans la lumière captée par des drapés voluptueux que dans l'évocation de la musique.

Extrait du catalogue *Corps et Ombres*

Point de vue plastique

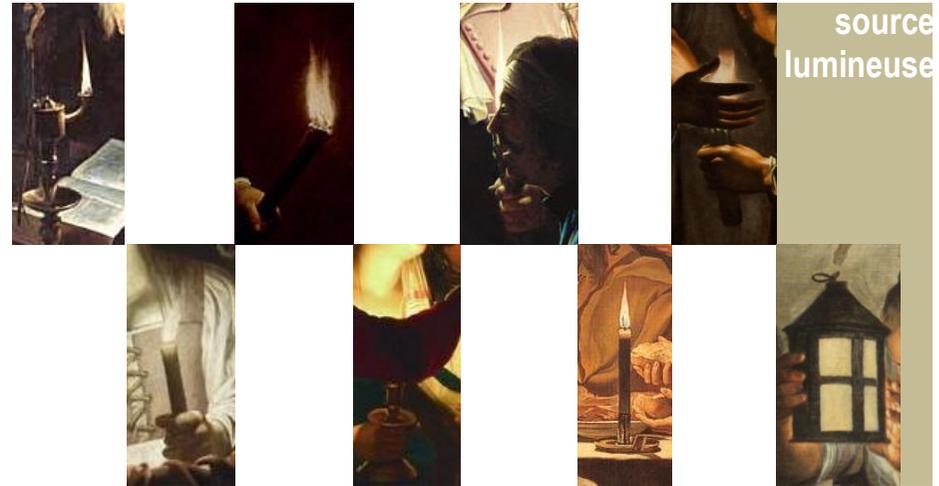
La lumière, immatérielle à l'œil humain, est une radiation électromagnétique émise par le soleil ou le feu par exemple. La lumière n'existe donc pas en tant que telle. Constituée de photons, son intensité diminue progressivement avec l'éloignement de sa source d'émission. Étudiée depuis l'Antiquité, la perception du phénomène optique et physique de la lumière fait l'objet d'une véritable révolution au cours des XVI^e et XVII^e siècles avec les recherches scientifiques de Johannes Kepler, Pierre de Fermat, Christiaan Huyghens ou encore Robert Hook. Conjointement, l'histoire de la peinture démontre la permanence des expérimentations et des démarches artistiques menées au sujet de la lumière. Elle constitue une composante essentielle pour définir la peinture caravagesque du XVII^e siècle. Dans ses sources et ses effets, la lumière questionne autant l'espace pictural par le développement du clair-obscur que la couleur et sa matérialité.

LUMIERE

De la relation entre lumière et peinture, qu'en est-il ?

La lumière, dans ses rapports avec la représentation de peinture, n'est pas un simple objet à représenter. Pour le dire autrement, la question de la lumière ne se réduit pas au simple « effet » d'éclairage sur l'objet représenté. De surcroît, la lumière intervient à divers stades de l'expérience du peintre et de sa pratique. Elle fait partie du monde qu'il perçoit, y joue même un rôle actif dans l'apparition de ce qui pour lui devient visible. A ce titre, il doit également la représenter dans ses toiles dans toute l'immatérialité problématique de ses effets, ce qui n'est pas sans lui poser d'innombrables problèmes techniques ou de « cuisine » picturale.

Avant-propos de Charlotte Beaufort
dans Figures de l'Art n°17, *La lumière dans l'art depuis 1950.*



Si inventorier torches, bougies ou lanternes dans les peintures caravagesques permet d'attester de la présence de la lumière en tant que représentation symbolique, il convient d'aller au-delà pour considérer son rôle et ses effets dans l'espace pictural. (Détails extraits des œuvres de Honthorst, Stom, Wtewael, Seghers et Anonyme)

Un monde obscur façonné par la lumière



HONTHORST Gerrit van, *Le Reniement de saint Pierre*, vers 1620. Huile sur toile ; 110,5 x 144,8. Minneapolis, Institute of Art

Source lumineuse intérieure à l'œuvre



ANONYME, *Scène de suicide*. Huile sur toile, 1,06 x 0,96. Inv P 1981. Lille, musée des Beaux Arts

Source lumineuse intérieure à l'œuvre



REMBRANDT VAN RIJN, *Fuite en Egypte*. Huile sur toile, 0,26 x 0,24 Inv 1950.13.1 Tours, musée des Beaux Arts

Source lumineuse extérieure à l'œuvre



STOM M., *Vocation de saint Matthieu*. Huile sur toile ; 174 x 224. San Francisco, Museum of Fine Arts

Source lumineuse extérieure à l'œuvre

LUMIERE

Scènes diurnes, ambiance nocturne : si les repères spatiaux sont matérialisés par la subtile perspective d'un plan de table dans la *Vocation de saint Matthieu* de Stom ou par un premier et second plan des figures dans le *Reniement de saint Pierre* de Honthorst, ils sont aussi parfois totalement absents comme dans la *Scène de suicide*. Les personnages habitent un monde obscur dans lequel la lumière s'imisce pour révéler un espace semblable à celui d'un huis-clos. Apportant une dimension symbolique et spirituelle, elle participe autant à la compréhension de la scène qu'à sa sacralisation.

Théâtralité de la lumière

Tantôt intérieure à l'œuvre, tantôt à l'extérieure, la lumière fait irruption dans la scène et guide l'œil du spectateur dans la peinture. Elle structure la composition et creuse l'espace pour mieux rendre compte de l'intensité dramatique ou sacrée du récit. Le caractère divin des personnages dans *Le Reniement de saint Pierre* de Honthorst est littéralement mis en lumière plutôt que représenté par des attributs symboliques.

La lumière émanant de la bougie éclaire fortement le menton et le cou de la femme. En revanche le bras droit du soldat passant devant celle-ci vient plonger saint Pierre dans la pénombre. Cette dualité entre ombre et lumière contribue à charger la scène d'une forte tension émotionnelle.



Mettre en écho avec un processus artistique, celui de Caravage

[...] il cessa désormais d'exposer ses modèles au grand jour. Selon un système spécial qu'il avait mis au point, il les plaçait dans une pièce sombre et les exposait à une lumière haut placée, qui frappait les parties principales du corps et laissait le reste dans l'ombre ; d'où de véhémentes oppositions de clair et d'obscur [...]

Sylvie Beguin,
extrait de *Le Caravage et la peinture italienne du XVII^e siècle*

La lumière dessine le corps, le modèle, le détoure, lui donne chair.



ANONYME, *Libération de saint Pierre*.

Les oppositions entre zones claires et obscures conjuguées à la texture duveteuse du manteau de saint Pierre, à la finesse des motifs dans le vêtement de l'ange, aux postures des figures en contre plongée concourent à sacraliser l'espace de l'œuvre.

De l'ombre naît la lumière

La sainte famille enveloppée d'une lumière rasante est baignée dans l'obscurité. L'intensité colorée se concentre sur les personnages qui font bloc. Les tons bleu-gris et ocre jaune ressortent sur le fond noir. Ils définissent autant l'unité du groupe qu'une émouvante solitude dans un espace où les repères spatiaux sont rares (ombre portée, silhouette des plantes en repoussoir au 1^{er} plan).



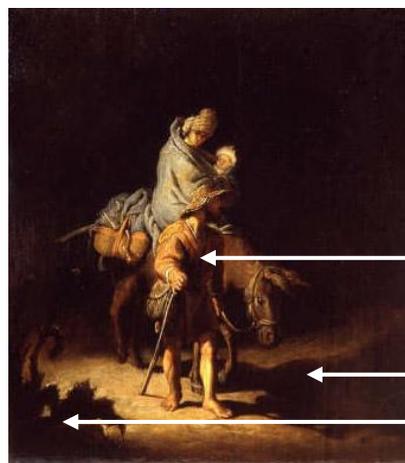
HONTHORST Gerrit van, *Le Christ aux outrages*, 1617.

La source lumineuse provenant de la gauche du Christ éclaire son visage et modèle son torse avec une telle force que son corps semble anéanti. Cette mise en scène articulée autour d'un **clair-obscur** plonge le spectateur dans un espace figé en dehors de tout repère spatial et temporel.



SEGHES G., *Reniement de saint Pierre*.

Cette scène nocturne, éclairée par deux sources artificielles, l'une posée sur la table et l'autre tenue par la femme à gauche définit une composition dans laquelle deux actions se déroulent simultanément. La silhouette détournée du soldat au 1^{er} plan et la figure découpée de la servante au turban ressortent grâce au **contre jour**.



REMBRANDT VAN RIJN, *Fuite en Egypte*.

Ombre propre

Ombre portée

Silhouette de la plante en repoussoir

Rembrandt se réapproprie les caractéristiques expressives et dramatiques du **clair-obscur caravagesque**. Il les exploite pour donner aux figures une impression de déplacement dans l'espace. Mais comme le souligne Olivier Zeder dans la notice de l'œuvre, [...] *il ne s'en sert pas, à l'inverse des caravagesques, pour faire saillir les volumes de manière sculpturale. Les formes ont tendance à vibrer et à fusionner de par leurs contours sensibles et le rendu tactile de certaines matières qui absorbent une partie de cette lumière, créant d'infimes variations d'ombre et de clarté répondant aux intensités environnantes plus hautes ou plus basses.*

Matérialité de la lumière

Eclat, lueur, reflet, transparence, translucidité, miroitement, chatoiement, étincellement, brillance, scintillement, opacité telles peuvent être les caractéristiques visuelles données aux surfaces peintes. Révélatrices de la place accordée au traitement de la lumière et par la même à celui de la couleur, elles constituent un sujet privilégié de recherche pour les artistes du XVII^e siècle tant d'un point de vue plastique qu'iconographique, ce qui n'est pas sans faire écho aux recherches modernistes. Pourrait-on aller jusqu'à considérer, aussi audacieux que cela puisse paraître, la lumière comme médium du peintre au même titre que la photographie à partir du XIX^e siècle ?

LUMIERE



à la lueur de la bougie,
lumière diffuse



éclat de l'étoffe,



brillance du tissu,



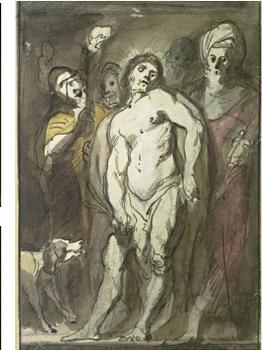
chatoiement et opacité



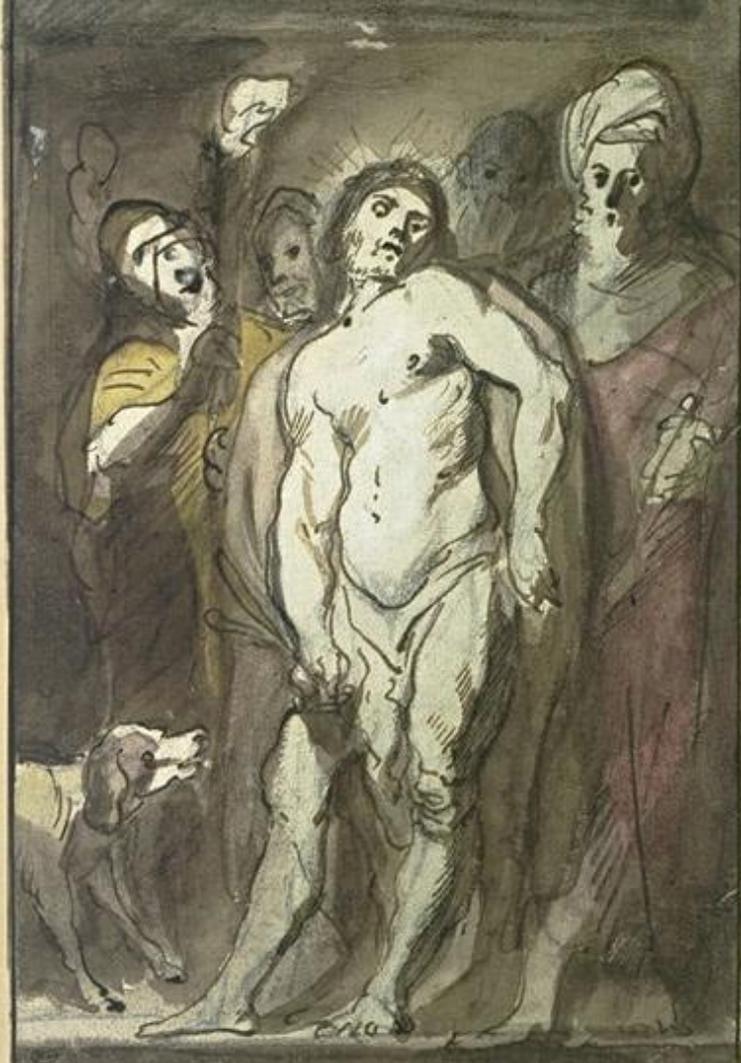
reflet et
scintillement sur
l'aiguière



transparence du verre



miroitement et
étincellement de
l'armure, lumière
réfléchie



JORDAENS J., *Ecce Homo*
Plume et encre brune, lavis brun avec rehauts d'aquarelle sur traits à la pierre noire ; H. 0,227 ; L. 0,152. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques

éclat

transparence

lueur

étincellement

LUMIERE

Cette esquisse colorée probablement préparatoire à un tableau combine deux approches graphiques. L'une consiste en un trait vigoureux à la plume et à la craie noire. Il détoure les silhouettes, en particulier celle du Christ prenant appui sur un petit rebord au centre de la composition. L'autre consiste en un jeu de surfaces au lavis brun rehaussées d'aquarelle laissant deviner par transparence les corps. Malgré la frontalité des figures en frise, caractéristique propre au caravagisme, Jordaens parvient à creuser l'espace par une alternance de valeurs claires et de valeurs sombres, par les réserves et les rehauts ; l'ensemble étant associé à un objet typiquement caravagesque : la torche enflammée.

La lumière comme medium devient sujet de l'œuvre ?



ANONYME, *Libération de saint Pierre*. Huile sur toile ; H. 1,453 ; L. 1,188. Inv 1983.142. Cincinnati Art Museum, Mr and Mrs Walter J. Wichgar Endowment



STOM M., *L'Adoration des mages*. Huile sur toile ; 235 x 181. Inv 2004 1 74. Toulouse, musée des Augustins



HONTHORST Gerrit van, *Samson et Dalila*, vers 1615. Huile sur toile ; 1,29 x 0,94. Inv CMA 1968.23. Cleveland, Art Museum

La lumière irradie littéralement ces trois tableaux. La lumière presque palpable devient le medium du peintre pour donner aux scènes un caractère sacré et divin. Aucune surcharge d'attribut et aucun artifice d'illusion de perspective pour en rendre compte mais un subtil jeu de contrastes entre ombre et lumière dans la *Libération de saint Pierre*, une harmonie de couleurs primaires : bleu, jaune et rouge associée à un blanc éclatant dans *L'Adoration des mages* ou encore un subtil éventail de variations colorées ocres et jaunes à l'ensemble de la composition dans *Samson et Dalila*. Si Stom comme Honthorst s'intéressent à peindre l'histoire, ils peignent aussi sa résonance grâce au rôle joué par la lumière. L'image est construite avec rigueur selon une répartition de clair et d'obscur avec une large échelle de nuances. Cette démarche n'est-elle pas annonciatrice d'une conception moderne de l'art développée par Maurice Denis à la fin du XIX^e siècle : ***se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.*** Revue *Art et Critique*, août 1890.

Dans ces trois œuvres, d'emblée le regard du spectateur est happé par la présence forte de la lumière. Le traitement pictural de la lumière propre à chaque peintre paraît se substituer au caractère figuratif des scènes bibliques représentées à tel point qu'on peut s'interroger sur le sujet même de l'œuvre à savoir lumière ou histoire sacrée ?

Si on replace les œuvres dans le contexte historique du XVII^e siècle, rappelons que le peintre à cette période travaillait principalement sur commande. Comment imaginer alors que le sujet figuré puisse passer au second plan ? En revanche, on pourrait aussi admettre que l'artiste réussit à dépasser la contrainte de la commande pour laisser place à une singularité picturale dont on pourrait mesurer aujourd'hui sa modernité voire sa contemporanéité. C'est aussi prendre la mesure de l'universalité de ces œuvres par leur relation établie avec la question de la lumière.

LUMIERE

Lycée: programme d'histoire des arts
Thématique: Arts, contraintes, réalisations. *L'art et la contrainte : la contrainte comme obstacle à la création (contraintes extérieures: économiques, politiques et sociales, etc.) ; la contrainte comme source de créativité (contraintes que s'impose l'artiste).*

METTRE EN ECHO

Ancrage toulousain

L'histoire de l'art révèle l'impact du caravagisme à Toulouse avec des personnalités toulousaines ou non comme Nicolas Tournier, Guy François, Jean Chalette ou encore Valentin de Boulogne. La collection permanente du musée des Augustins en témoigne.



Boulogne Valentin de, *Judith*. Vers 1625. Huile sur toile. H : 97, l : 74 cm. Inv 2004 1 76. Musée des Augustins, Toulouse.

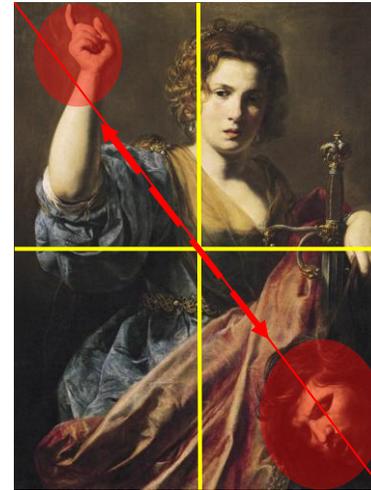
Iconographie

Plutôt que de représenter le moment où Judith tranche la tête du général ennemi Holopherne (Judith, 13, 14) qui s'apprêtait à assiéger Béthulie, petite ville de Palestine, Valentin préfère ici figurer une Judith triomphante, appuyée sur son épée, qui se présente comme une allégorie de la Justice divine. Ce tableau, particulièrement apprécié de Louis XIV qui l'avait fait installer dans sa chambre à Versailles, appartient à la période de maturité de Valentin.

Extrait de la notice d'œuvre sur la base Joconde.

Couleur et lumière

Valentin interprète ici le réalisme de Caravage et Manfredi par une conscience nouvelle de la couleur. L'éclairage latéral provient du haut à gauche. La lumière vive et écrasante donne au visage de Judith à demi éclairé un teint laiteux et un air vengeur. *Le prétexte d'une Judith qui, selon la Bible, s'est parée de ses plus beaux atours afin de séduire Holopherne permet à Valentin d'éclairer les riches étoffes de la robe de reflets grisés, alors que les bijoux et la chevelure brillent sous une lumière dorée.* Quant à elle, la palette de couleurs présente une variation de nuances de rouge et de bleu assortie de gris colorés.



Eclairage latéral gauche



Composition

Judith, de $\frac{3}{4}$ face et à mi-corps, occupe le centre du tableau. Son geste inquisiteur fait écho à la tête d'Holopherne. Sa tenue vestimentaire est richement ornée. Tandis que sa robe bleue au tissu lourd est retenue à la taille par une ceinture d'orfèvrerie, une broche maintient la mousseline sur l'épaule et lui dissimule le buste. A côté de la tête d'Holopherne, un drapé rouge, peut-être un manteau est lui aussi richement gansé. Par sa couleur, il pourrait marquer symboliquement le geste mortel accompli par Judith. Quant au fond, il est bouché sans artifice et propre au caravagisme.

Vocabulaire

atour _ mi-corps _ orfèvrerie _
geste _ mousseline _ bouché _
allégorie _ posture _ drapé _
étoffe _ reflet _ palette _ nuance _
contraste _ laiteux

Redécouvert tardivement dans la seconde moitié du XX^e siècle, Guy François (vers 1578-1650) fait partie des peintres qui ont fait le voyage à Rome et qui ont rapporté en France les leçons de Caravage. Valentin de Boulogne, lui est formé dans l'atelier de Manfredi et poursuit le schéma caravagesque tout en le réinterprétant dans des compositions complexes. Le foyer toulousain, également représenté par Nicolas Tournier montre un caravagisme épuré.



TOURNIER Nicolas, *Le Christ descendu de la croix*. Huile sur toile. H : 238 ; L : 183. Inv 2004 1 285. Musée des Augustins, Toulouse

Autrefois placé dans la chapelle du Saint-Sépulcre de cet insigne monument qu'est la cathédrale de Toulouse, ce tableau, l'un des plus célèbres de Tournier, était au centre d'un ensemble iconographique peint et sculpté à diverses époques et consacré intégralement au thème de la mise au tombeau et de la déploration du Christ mort. Il devait alors produire une forte impression sur les fidèles. Aujourd'hui même détaché de son contexte, il conserve une rare puissance d'évocation [...]

L'artiste a retenu un type de composition particulièrement sculptural en ménageant un espace libre de figures au premier plan et structurellement désaxé en plaçant le groupe de personnages parallèlement au corps du Christ et non au plan du tableau. Hormis le buisson en bas à droite, la scène se déroule dans un espace neutre, sombre et indéterminé, comme les peignaient les caravagesques.

La difficulté qu'a éprouvée Tournier tout au long de sa carrière à grouper les figures contribue à donner à l'œuvre cet aspect sculptural. Chaque personnage apparaît isolé dans sa réaction face à la Passion et se détache comme un bloc géométrique autonome. L'anatomie du Christ contraste avec la masse de lourds vêtements qui enveloppe les autres corps. L'impassibilité des expressions est contredite par l'éloquence des mains qui déclinent le répertoire de l'oraison et de l'acceptation.[...]

Si les contours des jambes et des pieds présentent l'aspect sec et linéaire, le torse témoigne d'une générosité de modelé qui paraît empruntée à la meilleure tradition italienne. Néanmoins, le corps semble flotter dans un espace imprécis et n'est pas véritablement soutenu par Joseph d'Arimatee.

La nature morte au premier plan, présentant les instruments de la passion (l'aiguillère, le plateau et la couronne d'épines), est à la fois un morceau de peinture autonome et un élément essentiel de la symbolique religieuse de la scène.

Ce chef d'œuvre, aux coloris délicats, occupe une place charnière dans la production languedocienne de Tournier. Par une certaine géométrie des formes, il ouvre la voie au style des toutes dernières années, tandis que la plénitude de la forme et la conception théâtrale de la scène sont très italiennes. Il se rapproche de l'une des écoles les plus proches du message caravagesque : l'école napolitaine. Sans atteindre au paroxysme proto-baroque des *Pietà* de Ribera et de Stanzione, la construction des figures par blocs de couleurs produit la même émotion d'ordre profondément religieux. Ce tableau peut être daté approximativement du début des années 1630.

Soulignons aussi les différentes études menées par le musée au sujet du caravagisme. En 2001, une monographie a été consacrée au peintre Nicolas Tournier (1590-163) lors de l'exposition *Nicolas Tournier, un peintre caravagesque, 1590-1639*. En 2005, l'exposition *Le Nord en lumières* est l'occasion de rédiger un catalogue raisonné sur les tableaux hollandais des XVII^e et XVIII^e siècles. Cet ensemble manifeste d'une conscience artistique et scientifique toulousaine marquée par le caravagisme et affirme le musée comme l'expression d'une politique culturelle.

Programme d'histoire des arts

Thématique : Arts, artistes, critiques, publics

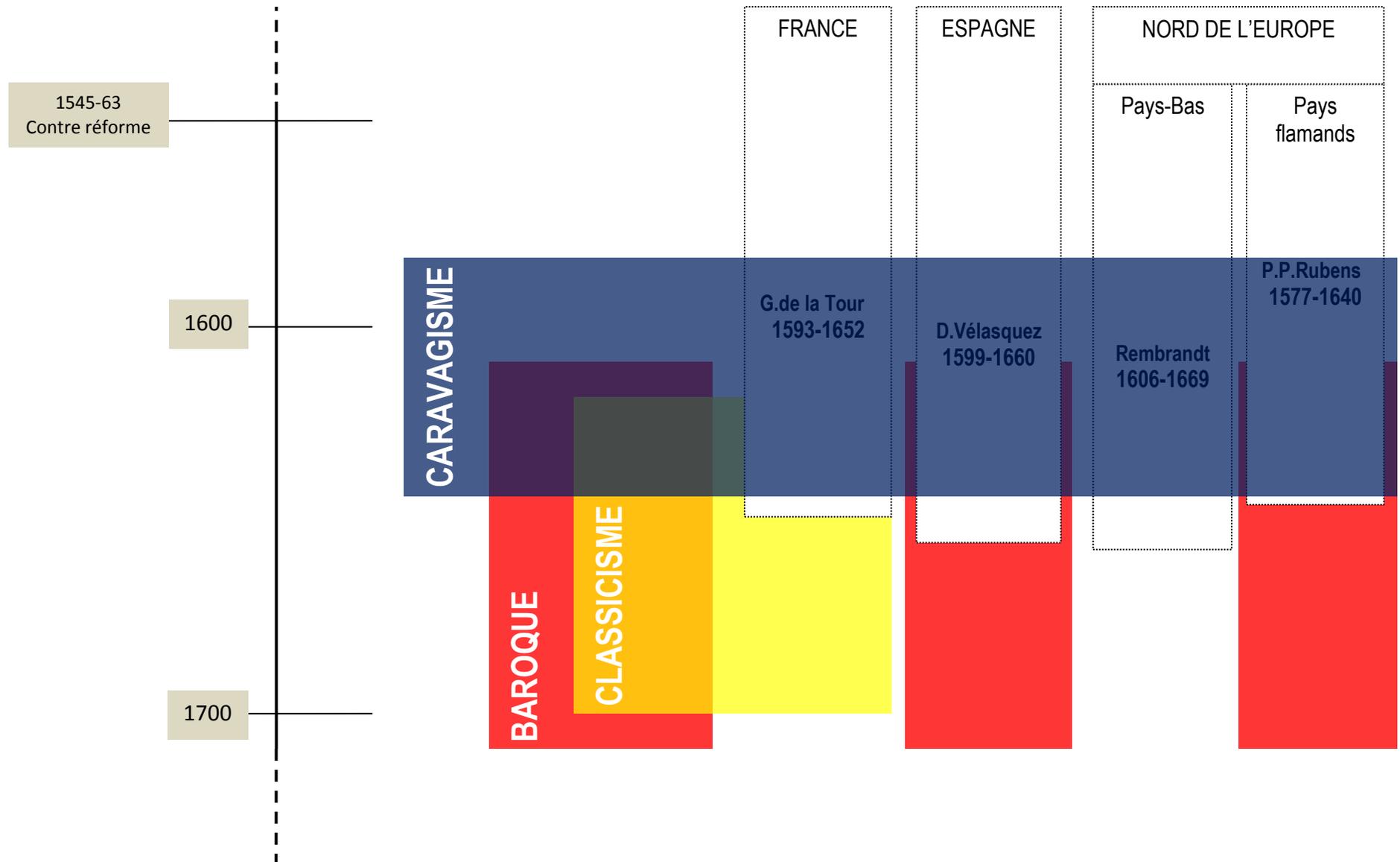
L'art et ses lieux d'exposition et de diffusion : dédiés, détournés, ouverts, fermés, prestigieux, banals et leur impact sur la création et la réception (spectacles de rue, foires, cirques ; musées, biennales, galeries ; salles de cinéma, de théâtre, de concert ; bibliothèques, médiathèques, etc.) ; les institutions muséales comme discours de la société sur l'oeuvre d'art (exposition, célébration, diffusion, vulgarisation, démocratisation, etc.).

Avec d'autres artistes

Au risque d'une exhaustivité incomplète, il ne s'agit pas ici de lister les artistes ayant eu, de près ou de loin, des liens avec le caravagisme et donc par le fait avec Caravage puisque tel est le propos de la présente exposition ou encore de celle de Montpellier. L'objectif est de témoigner de l'impact du phénomène caravagesque durant les premières décennies du XVII^e siècle à travers un nombre restreint de peintres peu ou pas présentés à Toulouse.

Le caravagisme ne se cantonne pas à un cadre stylistique. Il imprègne les écoles italienne, hollandaise mais aussi française et espagnole. Il entraîne à sa suite des artistes d'âges et de formations divers qui se montrèrent sensibles à certains aspects de son langage naturaliste. Il s'étend à des peintres appartenant à des courants artistiques contemporains des peintres caravagesques mais aussi postérieurs. Il peut être rapproché aussi bien de la rigueur classique de Georges de La Tour que des emphases baroques de Pierre-Paul Rubens.

Si une chronologie affiche une ligne de temps, celle présentée ci-dessous se veut être avant tout une chronologie de la perméabilité. Son rôle est de montrer les croisements possibles entre artistes, courants, pays et périodes afin de suggérer comment le caravagisme a dialogué avec l'Europe au XVII^e siècle.



A propos de Georges de la Tour

La dernière section de l'exposition de Montpellier est consacrée à Georges de la Tour ; elle fait écho à celle consacrée à Caravage en ouverture.

Ces deux artistes sont des conquêtes de l'histoire de l'art du XX^e siècle dont l'œuvre (une quarantaine de tableaux pour La Tour, une soixantaine pour Caravage) suscite un intérêt passionné, sans égal, de la part de la critique internationale. En outre la simplification des procédés picturaux, la dimension profondément humaine et spirituelle de leurs tableaux touchent avec la même intensité notre sensibilité contemporaine. En ce sens, le lombard comme le lorrain demeurent des cas à part et tout à fait singuliers dans le contexte de la peinture européenne du XVII^e. Pour expliquer la forte empreinte caravagesque dans l'œuvre de La Tour, plusieurs historiens d'art ont supposé un voyage outre-mer entre 1610 et 1616, date à laquelle il est fait mention de l'artiste dans sa petite cité natale de Vic. La question demeure évidemment ouverte et l'on se reportera avec profit aux hypothèses de Paulette Choné qui penche au minimum pour un contact avec le nord de la péninsule, également terre de formation du jeune Merisi. Pour la période nocturne qui commence à émerger dans son œuvre à la fin des années 1630, c'est entre autre le *Nouveau-né* du musée des Beaux Arts de Rennes dont la géométrie pure et le caractère intemporel ne cessent de solliciter notre regard moderne, qui a été choisi pour l'exposition.

A propos de Rubens

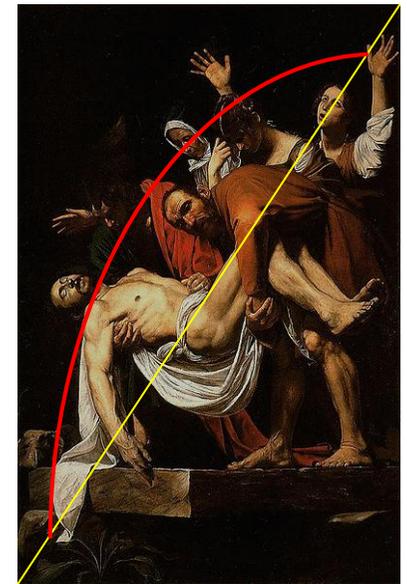
Parmi les grands artistes influencés directement ou indirectement par Caravage, nous aurions souhaité montrer un exemple précoce de Rubens. Mais la fascinante copie sur panneau par le maître flamand de la *Mise au tombeau* de Caravage pour le Vatican n'a pu être prêtée par Ottawa en raison de sa fragilité.



Rubens P.P, *La mise au tombeau*.
Vers 1612-14. Huile sur chêne.
H : 88,3 L : 66,5 cm. Musée des
Beaux Arts du Canada (n°6431)

un même point de vue :
la contre plongée,
entre mouvement et statisme ?

Caravage, *La mise au tombeau*.
1602-03. Huile sur toile. H : 300,
L : 203. Pinacothèque des
musées du Vatican, Rome



[...] En revanche, Rembrandt est bien présent sous la forme d'un merveilleux tableau de jeunesse, la *Fuite en Egypte* du musée des Beaux Arts de Tours où toutes les sources naturalistes, dont Caravage, sont réunies en une synthèse inimitable par ce génie en devenir qu'il était à vingt ans. La relation même de Rembrandt au caravagisme est complexe et passe sans doute en partie par la gravure et par la médiation des peintres d'Utrecht. L'idéal de simplicité et le clair-obscur de la *Fuite en Egypte* de Tours, une œuvre de jeunesse du grand maître hollandais, doivent beaucoup à Elsheimer mais également au caravagisme.

Extrait du catalogue d'exposition *Corps et Ombres*

REMBRANDT VAN RIJN, *Fuite en Egypte*. Huile sur toile, 0,26 x 0,24
Inv 1950.13.1 Tours, musée des Beaux Arts



Avec d'autres périodes

On dit Le Caravage, indifféremment ténébriste ou luministe. Sans lui il n'y aurait pas eu Ribera, Vermeer, Georges de La Tour, Rembrandt. Et Delacroix, Courbet, Manet eussent peint autrement. A travers la citation de l'historien de l'art italien Roberto Longhi (1890-1970), il s'agit d'évoquer la force de création du caravagisme au-delà du XVII^e siècle en brossant les démarches d'un petit nombre d'artistes ayant traité ou traitant plus particulièrement de la question de la lumière et susceptibles de pouvoir faire écho à la peinture caravagesque.

Les découvertes et nouveaux apports dans le domaine de l'optique et de l'électricité au XVIII^e et au XIX^e siècle vont permettre d'amorcer une nouvelle appréhension du monde dont les artistes vont se saisir. Étudiée pour elle-même, la lumière devient sujet de l'art tant au niveau plastique qu'iconographique soulevant des questionnements aussi variés que la relation entre l'art et la science, entre l'art et l'industrie avec la photographie par exemple, opposant la pratique du plein air à celle de l'atelier ou encore renouvelant le débat ancien opposant la couleur au dessin et par là même ouvrir la voie à la modernité.

XIX^e

La lumière s'affranchit du divin ?

Ce tableau aussi nommé, *Les Fusillades du 3 mai* représente l'exécution d'un groupe de rebelles espagnols par les soldats de Napoléon 1^{er}. Dans la nuit du 2 au 3 mai 1808, les soldats français (en représailles après la révolte du 2 mai) exécutent les prisonniers qu'ils ont faits au cours de la bataille.

La source lumineuse provient d'une lanterne posée à même le sol et éclaire tel un projecteur la victime debout. Si un face à face s'instaure entre l'homme aux bras ouverts et les soldats armés, c'est aussi la mise en scène d'un duel entre la lumière réfléchi par le blanc de la chemise et les ombres propres et portées des soldats. Ce contraste entre blanc et gris colorés confère au tableau un caractère dramatique et émotionnel intense. Mais la posture de la victime nous permet-elle complètement d'effacer l'aspect divin de cette peinture ?



De Goya Francisco (1746–1828), *El tres de Mayo*. Huile sur toile. H : 266 L : 365. Musée du Prado, Madrid



Chez Jean-Baptiste Camille Corot, la lumière revêt une importance particulière. Dans *Souvenir de Mortefontaine*, les feuillages aux contours flous diffusant des lueurs argentées procurent une atmosphère poétique au paysage. La sensation lumineuse rejoint la sensation colorée. Corot annonce-t-il l'impressionnisme par l'utilisation d'une palette claire et par l'analyse très fine des variations de lumière ?

Corot J.B.C, *Souvenir de Mortefontaine*.1864. Huile sur toile, L :89 H : 65 cm. Musée du Louvre, Paris

Peindre la lumière: la lumière par la couleur

La lumière agent de composition ...

En réaction à la dissolution de l'objet dans la couleur proposée par le fauvisme, Braque – bientôt suivi par Picasso- se tourne vers Cézanne et se sert désormais de la lumière pour structurer l'espace pictural [...] En faisant éclater la forme en une multitude de facettes qui correspondent à autant de plans démultipliés, Braque et Picasso font de la lumière un agent de composition puisque c'est elle qui leur permet de préserver l'unité de la surface picturale.¹²

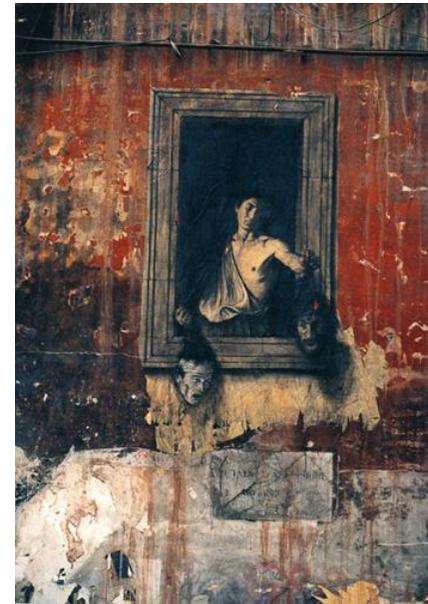
XX^e

¹² Pierre Pinchon, *La lumière dans les arts européens, 1800 -1900*. Editions Hazan, Paris 2011. p.205

Ernest Pignon Ernest (né en 1942-)

Il utilise le procédé sérigraphique mais aussi le dessin pour fabriquer traces et empreintes. Il appose ses images sur les murs des villes in situ. Ses dessins et sérigraphies représentant des corps à échelle humaine s'inscrivent dans l'architecture urbaine. De 1988 à 1995, il réalise une série pour la ville de Naples dans laquelle il cite, emprunte, réinvestit, se réapproprie des œuvres de Caravage délimitant ainsi le fictif du réel, l'ombre de la lumière ... *au début il y a un lieu, un lieu de vie sur lequel je souhaite travailler. J'essaie d'en comprendre, d'en saisir à la fois tout ce qui s'y voit : l'espace, la lumière, les couleurs... et, dans le même mouvement ce qui ne se voit pas, ne se voit plus : l'histoire, les souvenirs enfouis, la charge symbolique... Dans ce lieu réel saisi ainsi dans sa complexité, je viens inscrire un élément de fiction, une image (le plus souvent d'un corps à l'échelle 1). Cette insertion vise à la fois à faire du lieu un espace plastique et à en travailler la mémoire, en révéler, perturber, exacerber la symbolique...*¹³

Ernest Pignon Ernest, *David et Goliath d'après Le Caravage*. Dessin à la pierre noire réunissant les têtes de Caravage et Pasolini, collé vico seminario de nobili en 1988. Naples. N° inventaire: 995.2.1 et 995.3.1 à 12



XX^è
XXI^è

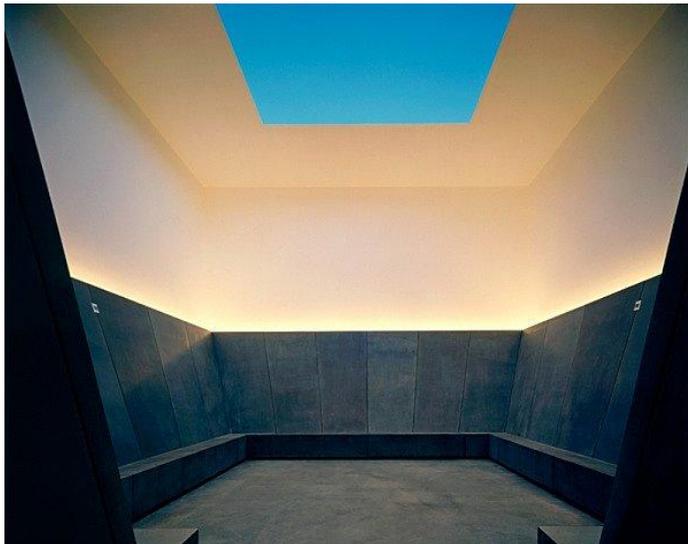
La lumière, matériau du peintre

Depuis les années cinquante, la lumière réelle – naturelle ou artificielle – est devenue le matériau privilégié de très nombreuses pratiques artistiques contemporaines, qu'elles proviennent de la peinture, du cinéma ou de la photographie, qu'elles soient associées à l'architecture, à la danse ou aux technologies modernes de communication. Certes, la lumière a toujours été un objet de représentations symboliques fortes, associées au pouvoir de la divinité et/ou du roi. Mais si la lumière a ce pouvoir de révélation, c'est sans doute qu'elle a pour vertu de rendre le monde visible. Et de fait, s'il est une chose que montre l'histoire de la peinture, du Caravage aux Impressionnistes, en passant par Vermeer ou Turner, c'est que, plus qu'un symbole, la lumière est d'abord le matériau essentiel du peintre – mais aussi de l'architecte et du sculpteur. Condition nécessaire de la visibilité, la lumière est l'instrument des arts visuels. Devenue manipulable avec l'invention de l'électricité, il était inévitable qu'elle devînt un matériau, voire *le* matériau privilégié d'artistes réfléchissant sur leur médium artistique, mais aussi sur les questions de la perception.

Comme objet principal, elle est explorée pour ses qualités et son potentiel esthétiques propres.

¹³ Ernest Pignon Ernest extrait de sa biographie, <http://www.pignon-ernest.com>

[...] l'intérêt pour la lumière a envahi et modifié les pratiques d'artistes importants du dernier XX^e siècle. L'exploration picturale d'Alexander Hollan, les recherches scientifiques de Charles Lapicque, l'évolution de Lucio Fontana, la poursuite de la lumière hors de la peinture qui est celle de Soulages à Conques, rendent sensible la manière dont la lumière s'impose comme un matériau véritable étudié pour ses qualités propres. Des formes d'installation récentes utilisent la lumière réelle. À l'instar de James Turrell, des artistes comme Olafur Eliasson, Anish Kapoor... manipulent **vision, perception et représentation** du monde à l'aide de la lumière. Ils questionnent ainsi notre relation au monde et aux objets, et posent souvent la question de l'art en termes phénoménologiques. [...] La lumière comme matériau artistique spécifique interroge l'art dans ses dimensions fondamentales. Avec elle, les artistes déterminent les conditions de possibilité de nos expériences et bouleversent notre rapport au monde autant que notre rapport à l'œuvre.¹⁴



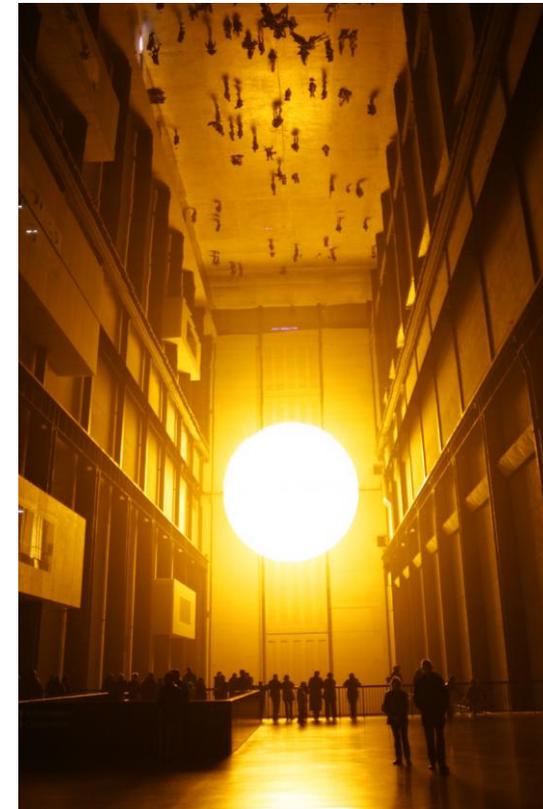
TURRELL J., Interior view of James Turrell's *Sky Peshier*, 2005, 2005. Collection Walker Art Center; Commissioned with funds from the Frederick R. Weisman Collection of Art, 2005

Collège, Programme d'histoire des arts

Thématique : Arts, espace, temps

L'œuvre d'art et la place du corps et de l'homme dans le monde et la nature (petitesse/ grandeur ; harmonie / chaos ; ordres/désordres, etc.) ; les déplacements dans le temps et l'espace (voyages, croisades, découvertes, expéditions, migrations) et leur imaginaire (rêves, fictions, utopies).

Thématique : Arts, techniques, expressions. Cette thématique permet d'aborder les œuvres d'art comme support de connaissance, d'invention, d'expression en relation avec le monde technique.



Eliasson O. (1967-), *The Weather Project*, 2003-2004. Tate Modern, Londres.

Eliasson explore la relation entre la nature et la technologie. Il exploite des éléments tels que la température, l'olfactif ou encore l'air pour les convertir en éléments sculpturaux. Le concept artistique développé par l'artiste conduit le spectateur à s'interroger sur la façon dont il voit et perçoit la lumière.

¹⁴ Figures de l'art 17 : *La lumière dans l'art depuis 1950*. Textes réunis par Charlotte Beaufort. Revue d'études esthétiques. 2009, Edition Pupa.

Avec d'autres domaines

Théâtre et littérature



En écrivant *La Course à l'abîme*, roman qui tente de ressusciter par l'écriture la figure du peintre Caravage, je ne pensais pas voir jamais ressurgir celui-ci, sous mes yeux, en chair et en os, cheveux noirs et mine torturée, tel que je me l'étais imaginé, brûlé de désirs, violent, insoumis, possédé par l'ivresse du sacrifice et de la mort. Eh bien, c'est fait : Cesare Capitani réussit le tour de force, d'incarner sur scène cet homme dévoré de passions. Il est Caravage, *Moi, Caravage*, c'est lui. Il prend à bras le corps le destin du peintre pour le conduire, dans la fièvre et l'impatience, jusqu'au désastre final. ¹⁵

¹⁵Dominique Fernandez, avril 2010. Extrait du dossier de presse *Moi, Caravage* de C.Capitani.

Dominique Fernandez

Dominique Fernandez est romancier, traducteur, critique et essayiste. Il est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages (*Nicolas, Porfirio et Constance, Le Rapt de Ganymède, La Gloire du Paria, L'Amour, Le voyage d'Italie - Dictionnaire amoureux*) et connaisseur de la culture italienne. En 1974, il reçoit le Prix Médicis, pour *Porporino ou les Mystères de Naples*, l'histoire d'un castrat dans l'Italie du XVIII^e siècle. En 1982, il écrit un roman fondé sur la vie de Pier Paolo Pasolini, *Dans la main de l'ange*. En 2003, il publie *La Course à l'abîme*. En 2007, il est élu à l'Académie française. En 2009, il publie *Ramon* (Grasset), consacré à la figure très controversée de son propre père, Ramon Fernandez et en 2010 *Avec Tolstoï* (Grasset).

Le spectacle

Caravage se confesse et revit sous les yeux du spectateur toute son existence : l'enfance dans le petit bourg lombard, l'approche de la peinture, les premiers ennuis avec la justice, la fuite à Rome... Là, le jeune Michelangelo, avec quelques tableaux d'une puissance et d'un érotisme jamais vus, révolutionne la peinture et connaît la gloire : les princes le courtisent, les cardinaux le protègent ... Mais voilà : il est de caractère violent et asocial. C'est un rebelle : il refuse tout compromis, toute facilité que lui assurerait son talent. Son mode de vie est une provocation constante, ses œuvres un affront perpétuel à la morale : il aime les femmes et les hommes, il prend comme modèles des prostituées et des voyous, il est toujours prêt à sortir son épée... Les procès à son encontre se multiplient, ainsi que ses séjours en prison. Il tue un homme et il est condamné à mort. Il s'enfuit et erre entre Naples, Malte, la Sicile... Il meurt mystérieusement sur une plage au nord de Rome : il n'a pas encore quarante ans.

Pourquoi *Moi, Caravage* ?

Depuis un certain temps, je songeais à raconter sur scène l'existence de Michelangelo Merisi. J'avais lu des essais critiques sur son art, des manuels explorant sa technique, des études comparées sur son style... Ces ouvrages montraient la grandeur de l'artiste, étudiaient ses sources d'inspiration, soulignaient le caractère révolutionnaire de sa production; mais aucun ne parlait de sa vie. Pour ma part, plus j'avais dans la connaissance de l'artiste, plus je ressentais le besoin de découvrir l'homme dont les tableaux d'une puissance et d'un érotisme jamais vus, ont révolutionné la peinture. C'est alors que j'ai lu le roman de Dominique Fernandez.

La biographie romancée qu'il a écrite correspond-elle à la réalité ? Est-elle du moins crédible ? Je ne me suis pas posé la question. L'essentiel pour moi a été la découverte de ce rebelle qui a toujours refusé tout compromis et dont le mode de vie et les œuvres sont une provocation constante, un affront perpétuel à la morale. La voilà la matière première de mon spectacle ! Un homme qui se raconte, qui se montre à nu : un rebelle promis à l'autodestruction, un éternel insatisfait affamé de scandales, un artiste perpétuellement à la recherche de l'absolu mais aussi un être fragile, séduisant, troublant, comme les personnages qu'il a représentés dans ses toiles.¹⁶

Le silence d'un cri

[...] j'ai tout de suite été captivé par ce texte, à la fois ambitieux et intelligent. La part de fantasme que cette vie énigmatique renferme, m'a séduit. C'est à une leçon de liberté qu'il nous invite. Comme s'il nous autorisait à prendre tous les risques, à concevoir toutes les interprétations. Cette liberté, Cesare l'a prise dans une réécriture très rythmée qui nous plonge au cœur de la vie accidentée et passionnée de ce génie. Cette liberté, je la saisis également pour tenter de peindre cette histoire. Dans ce travail, j'accorde une place centrale à la lumière : elle met en scène les acteurs, sculpte l'espace. Les personnages travaillent cette lumière en direct, en composant leur propre espace. Sur scène, Caravage et son double, son alter ego, à jamais indissociables. Leurs visages, leurs voix, leurs vibrations se mêlent. Il y a de la sensualité dans cette communion avec l'autre, comme une quête de soi-même. Peut-être une forme de schizophrénie ? Oui, car au travers de ce binôme c'est l'immense solitude du génie que l'on ressent, c'est le silence d'un cri qu'on entend. Le cri du silence.¹⁷

¹⁶ Cesare Capitani. Extrait du dossier de presse *Moi, Caravage* de C.Capitani.

¹⁷ Stanislas Grassian, Extrait du dossier de presse *Moi, Caravage* de C.Capitani.

La lumière mouvante

Le souhait du metteur en scène était d'offrir aux spectateurs *une image à la mesure du peintre, grâce à une lumière mouvante, simple et pure, qui conduit le regard*. A la lecture du texte de Cesare Capitani, j'ai immédiatement *ressenti* la nécessité de créer une lumière chaude et enveloppante, en opposition à la vie agitée et violente du peintre. J'ai voulu *matérialiser* trois ruptures dans son existence en les *surexposant* : son départ pour Rome après la mort de son premier amant, sa révolte contre le Grand Maître de l'Ordre de Malte et enfin son dernier voyage, vers la mort.¹⁸

Extrait de *Moi, Caravage*

... Enfant, je ne montre aucune disposition artistique : mes mains sont plutôt douées pour la castagne ! Ce n'est que vers douze ans que ma vocation pour la peinture se manifeste. On décide de me faire entrer dans l'atelier de maître Peterzano, à Milan. Apprenti peintre ? Tiens, pourquoi pas ? Me voilà en route vers la capitale du duché, après un dernier baiser de ma mère. « Michelangelo. Les français et les espagnols se disputent notre pays. Quoi qu'il arrive, appuie-toi toujours sur le parti français. C'est le parti de notre chère marquise ! » Maître Peterzano : un homme âgé, pâle, mélancolique. Il nous répète tout le temps « Il faut adoucir les contrastes, il faut faire moelleux ». Moi, ce n'est pas comme ça que je veux peindre. Je ne veux pas de silence dans mes tableaux : je veux du bruit ! Et voilà qu'un jour maître Peterzano nous emmène voir le Saint Matthieu et l'Ange d'un certain Savoldo « Regardez-moi ces contrastes ! Vous avez là tout ce qu'il faut fuir ! » Pour moi c'est la révélation ! Quel éclairage ! Voilà le bruit que je veux dans mes tableaux. La toile est plongée dans le noir ; les deux visages surgissent à peine de la pénombre ; toute la lumière est concentrée sur la blouse de Matthieu. Jamais je n'oublierai cette image. J'ai quinze ans et à présent j'ai vraiment envie de peindre !...

¹⁸ Bernard Martinelli, Extrait du dossier de presse *Moi, Caravage* de C.Capitani.

Le cinéma

Le Cabinet du docteur Caligari réalisé en 1920 par Robert Wiene traite d'un thème dont se nourrit le cinéma allemand de cette période à savoir la tyrannie, la manipulation, les maladies mentales liées à des pulsions criminelles ou suicidaires. Le film questionne l'espace scénique par le traitement de la lumière et par la théâtralisation des décors de toiles peintes. Fond et forme tendent à se confondre. Sur les toiles, les lignes brisées, les fausses perspectives toutes en angles répondent à un jeu de lumière opposant zones sombres et zones claires. L'éclairage feint est peint mais fait écho à la lumière réelle des projecteurs utilisée pour découper les visages en gros plan dont les maquillages renforcent le jeu expressionniste des acteurs. L'absence de repères spatiaux contribue à plonger le spectateur dans un univers étrange et terrifiant.



Réalisation : Robert Wiene.
Acteurs : C.Veidt, W. Krauss, Lil
Dagover, Friedrich Feher.
Scénario : Carl Mayer & Hans Janowitz.
Décors et costumes: Walter Reimann,
Walter Röhrig, Hermann Warm.
Photographie : Willy Hameister.
Allemagne. 1919,
1h18, muet.

REFERENCER

Bibliographie

_ Ouvrages, catalogues d'exposition

Autour d'Abraham Bloemaert, le maniérisme dans les écoles du Nord : dessins des collections de la Ville de Rouen. Catalogue d'exposition musée des beaux-arts de Rouen. Edition Cabinet des dessins, 1998

BEAUFORT Charlotte, *La lumière dans l'art depuis 1950*. Revue d'études esthétiques, Figures de l'art n°17. Pupa, 2009

BEGUIN Sylvie, *Le Caravage et la peinture italienne au XVII^e siècle*. Publications filmées d'art et d'histoire, Paris.1965

BREJON de Lavergnée Arnaud, CUZIN Jean-Pierre, *Valentin et les caravagesques français*. Catalogue d'exposition Grand Palais, 13 février-15 avril 1974, Éditions des Musées nationaux, 1974

BOSSEUR Jean-Yves, *Vocabulaire des arts plastiques du XX^e siècle*. Edition Minerve, 1998

CUZIN Jean-Pierre, *Figures de la réalité : caravagesques français, Georges de La Tour, les frères Le Nain*. Editions Hazan : INHA, Institut national d'histoire de l'art, 2010

Collectif, *Le portrait au XVII^e siècle*. Scolaire / Universitaire (public : lycée).2006

Corps et Ombres, Caravage et le caravagisme en Europe. Catalogue coédité musée Fabre de Montpellier Agglomération et musée des Augustins, Toulouse. Edition des Cinq Continents, Milan. 2012

DEBICKI J., FAVRE J.F, GRÜNEWALD D., PIMENTE A.P, *Histoire de l'art*. Edition Hachette éducation, Paris. 1995

FERNANDEZ Dominique, *La course à l'abîme*. Edition Grasset, 2003

FRELIN Virginie, HODELINCKX Nathalie, DELVINGT Anne, *Gérard Seghers, 1591-1651 : un peintre flamand entre maniérisme et caravagisme*. Catalogue d'exposition musée des beaux-arts de Valenciennes. Edition Illustria-Librairie des musées, 2011

GIORGI Rosa, *L'Art au XVII^e siècle*. Mondadori Electa, Milan, 2006

ISARLO George, *Caravage et le caravagisme européen*. Editeur: Dragon, Aix en Provence. 1941

JAUBERT Alain, *Lumière de l'image*. Collection Folio. Editions Gallimard, 2008

L'art au XVII^e siècle. Editions Hazan, Paris. 2008

Le Caravage et la peinture italienne au XVII^e siècle. Musée du Louvre, février-avril 1965 préfacé par Mario Salmi et Germain Bazin. Réunion des musées nationaux, Paris.1965

Le temps du caravagisme : La peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650. Catalogue d'exposition par Jean Penent. Musée Paul-Dupuy, 2001-2002. Editions d'art Somogy, Paris 2001

MEROT Alain, CORNETTE Joël sous la direction de DUBY G., LACLOTTE M., SENECHAL P., *Le XVII^e siècle*. Editions du Seuil, 1999

Nicolas Tournier, 1590-1639 : un peintre caravagesque. Catalogue d'exposition, musée des Augustins Toulouse, 2001. Editions d'art Somogy, Paris. 2001

Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne. Colloque international organisé par le Département d'histoire de l'art et archéologie de l'Université Toulouse-Le Mirail [en collab. avec le laboratoire FRAMESPA, France méridionale et Espagne)2001. Coordination scientifique, Pascal-François Bertrand et Stéphanie Trouvé. CNRS Toulouse et Université Toulouse-Le Mirail, 2003

PASQUINELLI Barbara, *Le geste et l'expression*. Editions Hazan, Paris. 2006

PINCHON Pierre, *La lumière dans les arts européens, 1800-1900*. Editions Hazan, Paris.2011

REYNOLD Gonzague de, *Synthèse du XVII^e siècle. La France classique et l'Europe baroque*. 1962. Edition Conquistador

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Editions PUF, 2^{ème} édition. 2006

_ Le socle commun

Décret du 11 juillet 2006 relatif au socle commun de connaissances et de compétences et modifiant le code de l'éducation.

L'établissement d'un socle commun des savoirs indispensables répond à une nécessité ressentie depuis plusieurs décennies en raison de la diversification des connaissances.

Sommaire

1. La maîtrise de la langue française
2. La pratique d'une langue vivante étrangère
3. Les principaux éléments de mathématiques et la culture scientifique et technologique
4. La maîtrise des techniques usuelles de l'information et de la communication
5. La culture humaniste
6. Les compétences sociales et civiques
7. L'autonomie et l'initiative

_ Textes relatifs à l'histoire des arts

Enseignement de l'histoire des arts à l'école, au collège et au lycée

L'enseignement de l'histoire des arts est **obligatoire pour tous les élèves de l'école primaire, du collège et du lycée** (voies générale, technologique et professionnelle). C'est un enseignement fondé sur une approche pluridisciplinaire et transversale des œuvres d'art.

Bulletin Officiel n°32 du 28 août 2008.

BO spécial n°6 du 28 août 2008.

Enseignements primaire et secondaire, Diplôme national du brevet Évaluation de l'histoire des arts à compter de la session 2012

BO n°41 du 10 novembre 2011

Ressources pour faire la classe au collège. Pistes pour la mise en œuvre.

Décembre 2009. Ces pistes sont données à titre indicatif.

Sitographie

<http://eduscol.education.fr/histoire-des-arts/> : Histoire des arts : Portail national de ressources – Eduscol

<http://www.framemuseums.org>

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr>

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/caravagisme/151449#>

<http://www.histoiredelart.net>

<http://www.pignon-ernest.com>

http://www.lucernaire.fr/beta1/files/dossiers_presse/DP_moi_caravage_janvier12.pdf

http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_207077/bill-viola

Crédits photographiques

Abraham Bloemaert, *Le Christ portant sa croix*, © Avignon, Musée Calvet
Abraham Bloemaert, *Ecce homo*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Stéphane Maréchal
Andries Both, *Adoration des bergers*, © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, Paris
Anonyme, *Saint Jérôme*, © Musée des Beaux-Arts de Caen, photographe : Martine Seyve
Anonyme, *La Libération de saint Pierre*, © Cincinnati Art Museum, Ohio, USA /Mr. and Mrs. Walter J. Wichgar Endowment /The Bridgeman Art Library
Anonyme hollandais, *Scène de suicide*, © Lille, Palais des Beaux-Arts, photo : RMN / Hervé Lewandowski
Artus Wolffort, *Les Quatre évangélistes*, © Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, photographe : Lysiane Gauthier
Atelier de Theodoor Rombouts, *L'Arracheur de dents*, © Musée d'art Roger-Quilliot ARQJ, Ville de Clermont-Ferrand, cliché Jacques- Henri Bayle
Caesar Boetius van Everdingen, *Joueuse de cistre*, © Musées de la Ville de Rouen. Photographie C. Lancien, C. Loisel
Camille Corot, *Souvenir de Mortefontaine*, © Musée du Louvre, Paris. Photo : Angèle Dequier
Dirck van Baburen, *Le Couronnement d'épines*, © The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri, Photo : Jamison Miller
Dirck van Baburen, *Fumeur de pipe*, © Musée Marmottan Monet, Paris, France /Giraudon / The Bridgeman Art Library
Disciple de Hendrick ter Brugghen, *Flûtiste*, © Musée du Château de Blois
Ernest pignon Ernest, *David et Goliath d'après Caravage*, © site officiel Ernest Pignon Ernest
Francisco de Goya y Lucientes, *El tres de mayo en Madrid: Los fusilamientos de patriotas madrileños*, ©Musée du Prado, Madrid
Gerard Seghers, *Le Reniement de Saint Pierre*, © North Carolina Museum of Art, Raleigh, Purchased with funds from the State of North Carolina
Gerard Seghers, *Reniement de saint Pierre*, © Tours, musée des Beaux-Arts, François Lauginie
Gerrit van Honthorst, *Samson et Dalila*, © The Cleveland Museum of Art.Mr. and Mrs. William H. Marlatt Fund 1968.23
Gerrit van Honthorst, *Le Christ aux outrages*, © 2011. Digital Image Museum Associates /LACMA / Art Resource NY /Scala, Florence
Gerrit van Honthorst, *Le Reniement de saint Pierre*, © MBA Rennes, dist. RMN/ Adélaïde Beaudouin
Gerrit van Honthorst, *Le Reniement de saint Pierre*, © The Minneapolis Institute of Arts, The Putman Dana McMillan Fund
Gerrit van Honthorst, *Le Concert*, © Lyon MBA/Photo: Alain Basset
Gerrit van Honthorst, *Femme accordant son luth*, © Musée de Fontainebleau, RMN /Gérard Blot
Gerrit van Honthorst, *Femme montrant un objet obscène*, © Saint Louis Art Museum, Friends Fund 63.1954
Hendrick ter Brugghen, *La Vocation de saint Matthieu*, © Centraal Museum, Utrecht, photo : Ernst Moritz
Hendrick ter Brugghen, *La Vocation de saint Matthieu*, © MuMa, Le Havre, photo : Charles Maslard
Hendrick ter Brugghen, *Les Joueurs de cartes*, © The Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund
Hendrick ter Brugghen, *Un chanteur s'accompagnant au luth*, © Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, photographe : Lysiane Gauthier
Hendrick ter Brugghen, *Christ aux outrages*, © musée de l'Assistance Publique –Hôpitaux de Paris, photo : f.marin / APHP
Hendrick ter Brugghen, *Démocrite et Héraclite*, © Musées de la Ville de Rouen. Agence Albatros, 2011
Jacob Jordaens, *Ecce homo*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Thierry Le Mage
James Turrell, Interior view of James Turrell's *Sky Peshier, 2005*, ©2005, photo: Paul Warchol
Jan Cossiers, *La diseuse de bonne aventure*, © Musée des Beaux-Arts de Valenciennes
Jan Janssens, *Le Couronnement d'épines*, © musée des Augustins, Toulouse, photo : Daniel Martin
Jan Lievens, *Viell homme assis dans la pénombre, lisant*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Thierry Le Mage
Jan van Bijlert, *L'Entremetteuse*, © Musée des Beaux-Arts de Lyon, photo : Alain Basset
Johan Liss, *L'Amour vainqueur*, © The Cleveland Museum of Art. Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1971.100
Johannes Pauwelsz Moreelse, *Saint Jean-Baptiste*, © Lyon MBA /Photo Alain Basset
Johannes Pauwelsz Moreelse, *Le Repentir de saint Pierre*, © Besançon, musée des Beaux-arts et d'archéologie
Johannes Pauwelsz Moreelse, *Jeune bergère*, © Musée de Grenoble
Lambert Jacobsz, *Parabole des ouvriers de la onzième heure* © Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, photo : Charles Choffet

Leonaert Bramer, *Renielement de saint Pierre*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Stéphane Maréchalle
Leonaert Bramer, *Adoration des mages*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Stéphane Maréchalle
Leonaert Bramer, *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, © Nîmes, Musée des Beaux-Arts
Louis Finson, *Samson et Dalila*, © Musée des beaux-arts-Palais Longchamp, Marseille, photo : Jean Bernard
Matthias Stom, *Le Sacrifice d'Isaac*, © Musée Fesch, Ajaccio, photo : RMN / Gérard Blot
Matthias Stom, *La Vocation de saint Matthieu*, © Fine Arts Museums of San Francisco, Museum purchase, Roscoe and Margaret Oakes Income Fund, 1986.27
Matthias Stom, *Le Repas d'Emmaüs*, © Musée de Grenoble
Matthias Stom, *Saint Ambroise*, © MBA, Rennes, photo : RMN/ Adélaïde Beaudouin
Matthias Stom, *L'Adoration des mages*, © musée des Augustins, Toulouse, photo : Daniel Martin
Matthias Stom, *Le Christ et la femme adultère*, © Musée des beaux-arts de Montréal, Achat, legs Horsley et Annie Townsend et don de M. et Mme Michal Hornstein, photo : Musée des beaux-arts de Montréal, Brian Merrett
Michelangelo Merisi dit Caravage, *Corbeille de fruits*, © Pinacothèque Ambrosienne, Milan
Michelangelo Merisi dit Caravage, *Bacchus*, © Galerie des Offices, Florence
Michelangelo Merisi dit Caravage, *Garçon pelant un fruit*, © Fondation Roberto Longhi, Villa Il Tasso, Florence
Michelangelo Merisi dit Caravage, *La Mise au tombeau*, © 2012. Photo SCALA, Florence, inv. 386
Michiel Sweerts, *Ensevelir les morts*, © Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT, Photo : SCALA, Florence
Michiel Sweerts, *L'Épouilleuse*, © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, photo M. Bertola
Nicolas Tournier, *Le Christ descendu de la croix*, © Musée des Augustins, Toulouse, photo: Daniel Martin
Olafur Eliasson, *The Weather Project*, © 2004, photo: Thomas Pintaric
Paulus Bor, *Figure allégorique*, © Musées de la Ville de Rouen. Photographie C. Lancien, C. Loisel
Pieter-Paul Rubens, *Mise au tombeau*, © Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Pieter Van Mol, *Déploration du Christ*, © Abbeville, Musée Boucher de Perthes photo : RMN / Jean-Gilles Berizzi
Pieter Wtewael, *L'adoration des bergers*, © musée Massey, photo : Daniel Martin
Rembrandt Harmensz van Rijn, *La Fuite en Égypte*, © Tours, Musée des Beaux-Arts, photo : Patrick Boyer
Reyer van Blommendael, *Socrate, ses deux épouses et Alcibiade*, © Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, photo M. Bertola
Robert Wiene, *Le Cabinet du docteur Caligari*, © photographies : Willy Hameister, La cinémathèque française.
Theodoor Rombouts, *L'Échanson – Allégorie de la Tempérance*, © MUba Eugène Leroy Tourcoing
Valentin de Boulogne, *Judith*, © Musée des Augustins, Photo: Daniel Martin
Wenceslas Coebergher, *Ecce homo*, © musée des Augustins, Toulouse, photo : Daniel Martin
Willem van Herp, *Isaac bénissant Jacob*, © Paris, musée du Louvre, D.A.G., photo : RMN / Stéphane Maréchalle

Toulouse, musée des Augustins

2012