

NOTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE: XVIIÈ ET XVIIIÈ SIÈCLES

1. INFORMATIONS GÉNÉRALES

Pas de syllabus. Examen écrit, 2 photocopies des œuvres présentées au cours. Toutes les illustrations du cours se trouvent en ligne, dans l'icône de l'ULB (<http://icono.ulb.ac.be>).

2. INTRODUCTION

Ce cours présentera L'Europe dans une période allant de 1563, date correspondant à la fin du Concile de Trente. Concile qui commença en 1543 et qui eût interruption en 1545 et 1563. IL s'agit d'une réunion des évêques monde catholique afin de trouver des réponses face à la montée du protestantisme qui remet en cause la tradition et l'autorité de l'église Catholique. La réaction des intéressés en Italie, Espagne, France et Pays-Bas espagnols sera de promouvoir le mouvement de Réforme qui se traduira principalement dans les productions artistiques. La fin se situe en 1789 avec la Révolution Française et la remise en question de l'Ancien Régime. Suite à ça, il s'installera une volonté de mettre moins l'accent sur le styles mais plutôt sur l'œuvre d'art en tant qu'individu. On s'intéresse à des concepts, aux idées, on cherche à comprendre les choix du peintre, les singularités importantes. Le cours rompt avec la philosophie, il est centré sur l'artiste et ses œuvres et non sur l'abstraction. Il s'agit d'une approche résolument pragmatique.

3. LES PEINTRES

3.1. ANNIBALE CARRACCI dit « Le Carrache ».

Né en 1560 à Bologne, qui fait partit des états pontificaux et mort en 1609 à Rome. Carracci fût le premier peintre Italien chez qui on put observer l'empreinte du Concile de Trente. Descendant d'une longue lignée de tailleurs-tisserands dans un monde régenté par les Corporations, il était lui aussi destiné à devenir tailleur. S'il l'avait fait, il aurait pu bénéficier de l'atelier de son père, de sa clientèle, de ses outils, de sa formation, ainsi que d'un accès garanti à la profession. C'est donc un parcours atypique qui l'a amené à devenir l'élève du peintre **Bartoloméo Passerotti** (Bologne). En tant qu'apprenti, Carracci travaille sur les tableaux de l'atelier, et ses première œuvres, inspirée par son maître, n'ont pas pu lui être attribuées avec certitude. Carracci va s'affirmer en rejetant le style maniériste de son maître.

3.1.1. LA VIERGE CONDUITE AU TEMPLE PAR ANNE ET JOACHIM

(PASSEROTTI,1583).

Conservée à la Pinacoteca Nazionale de Bologne. Ce tableau représente la Vierge conduite au Temple par Ste Anne et St Joachim. Cet épisode est un apocryphe, un épisode qui ne se trouve pas dans la bible mais, ici, d'après la Légende Dorée rédigée au 13^e par Jacques de Voragine (référence en art religieux). L'histoire est



celle de la Vierge qui est conduite à l'âge de 3 ans au Temple. Elle est tellement enthousiaste qu'elle échappe à ses parents et court jusqu'à l'intérieur du Temple. Il s'agit d'une œuvre destinée à être placée au-dessus d'un autel. Cependant, le sujet religieux y est plutôt discret, car l'artiste s'intéresse surtout aux formes, aux poses et aux espaces. Le sujet n'est quasiment qu'un prétexte pour faire étalage de sa maîtrise et de son talent créatif. Ainsi tout le premier plan est occupé par un groupe de spectateurs (hommes, femmes, enfants) aux réactions diverses. Passerotti montre sa capacité à imaginer les différentes poses et attitudes des témoins face à l'épisode religieux. Néanmoins, les personnages ont l'air figés, métalliques, comme des statues. Ce sont des figures artificielles et les lignes manquent de vie. Cette œuvre marque un grand contraste avec ce qui était produit à la Renaissance. Cette mise en forme particulière est l'une des caractéristiques principales du style « maniériste » de l'époque. Au XVIII^e siècle, on oppose la peinture « *di pingere de maniera* » et « *di pingere della natura* » (d'après modèle vivant). Le Maniérisme, de l'Italien *maniera* (« style »), apparaît à la fin du XVI^e siècle et s'oppose à la peinture du 13^e. Au cours du 15^e on assiste à une première renaissance en Italie suite à laquelle on opte pour un système de représentation qui incarne le mythe chrétien dans la nature.

Exemples :

3.1.2. LE BAPTÊME DU CHRIST (PIERO DELLA FRANCESCA)



Réalisé vers 1460 et conservé à la National Gallery de Londres. Le Christ y est au premier plan.

3.1.3. L'ÉCOLE D'ATHÈNES (RAPHAËL)



Réalisé en 1510 et conservé dans la Chambre de la signature au Vatican.

3.1.4. DESCENTE DE CROIX (ROSSO FIORENTINO)

Réalisée en 1521 et conservé à la Pinacoteca de Volterra (Toscane). Le fond est bleu uniforme car il s'agit de l'espace-temps incommensurable du mythe, visiblement différent de ce que nous connaissons en tant qu'humains. Les personnages sont tels des statues en bois, géométriques, stylisés, car ils ne peuvent pas être trop proches des êtres vivants. Années 1520, crise de l'Église. 1526, prise et saccage de Rome. L'esthétique connaît une rupture d'avec les schémas traditionnels. Par exemple par une représentation nue du Christ.



3.1.5. CRUXIFICTION

Réalisé en 1583 Pour l'église Franciscaine St Nicolas, à Bologne et conservé aujourd'hui en l'église Sainte-Marie de la Charité de Bologne. Ici l'artiste porte son attention directement sur le sujet religieux, se référant précisément au texte de la Bible (le ciel est couvert de nuées). La structure est traditionnelle ; la Vierge, en rouge et en bleu, est placée à gauche ; St Jean l'Évangéliste est placé à droite. Ce dernier est représenté de façon moins

traditionnelle : il est imberbe et son manteau n'est pas rouge (mais +/- vert). C'est ce qui montre que le peintre a encore des restes de maniérisme. Au niveau iconographique, l'artiste a inséré des personnages qui n'ont rien à faire là. On peut reconnaître St François d'Assise (stigmates aux mains et aux pieds, XIII^e siècle) ; un Saint Evêque (St Pétrone, IV^e siècle, qui montre un ancrage local à Bologne). Ainsi la scène touche-t-elle autant les contemporains du Christ que les spectateurs de Carracci.



3.1.6. LE BAPTÊME DU CHRIST

Réalisé à la fin du XVI^e siècle pour l'église St Gregorio de Bologne, toujours in-situ aujourd'hui. Cette œuvre montre l'influence de l'Archevêque de Bologne, **Paleotti**, sur le travail de l'artiste. L'Archevêque est l'auteur de « *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* ». Carracci s'est appliqué à répondre à la demande de Paleotti. Le tableau s'inspire de l'Evangile de Matthieu. Les principaux personnages bibliques sont au premier plan. Le Christ est en bas de l'image et Dieu le Père est en haut, formant un axe vertical. Le peintre est fidèle au texte, mais il amalgame les différents épisodes en une seule image. Il réunit ainsi le baptême du Christ, la descente de la colombe de l'Esprit Saint et la phrase d'adoption de Dieu le Père dans la même scène. Ce genre d'amalgame est une technique courante en peinture depuis le Moyen-âge. En outre, les peintres de l'époque se heurtent à la difficulté qu'il y a à représenter une scène surnaturelle en n'ayant que des moyens naturels à disposition. Ici, Carracci a utilisé la « double identité » dans le plan : Un décor réaliste en trois dimensions. Des formes et des couleurs planimétriques, en deux dimensions. On observe ainsi une structure circulaire composée de 3 cercles, comme 3 auréoles : Dieu le Père (grand cercle en haut), Colombe du St Esprit (cercle moyen), L'écuelle pour baptiser (petit cercle), D'un point de vue planimétrique, on constate un déplacement visuel (les cercles), la descente de l'Esprit divin sur le Christ. Il renoue aussi avec un autre artifice pictural du 15^e que Leon Battista Alberti releva dans *De Pictura*. Il s'agit en fait, un personnage de la toile semble prendre le spectateur à témoin et lui indique ce qui est important.



3.1.7. MADONE ENTOURÉE DE SAINTS

Réalisé en 1588 pour l'Église St Prospero et aujourd'hui conservé au Gemäldegalerie de Dresde en Allemagne. Il place sa signature près de l'enfant Jésus, sur la tablette de Saint-Mathieu, se plaçant ainsi symboliquement sous sa protection. À l'arrière il y a un drap d'honneur orné de motifs floraux. La société connaissait encore bien le symbole de l'auréole (qui tend à disparaître aux XVe et XVIIIe). Ici les motifs forment des auréoles implicites (technique surtout répandue au XVe).



3.1.9. Vierge à l'enfant avec Saints

Réalisée en 1590 et conservée aujourd'hui à la Pinacoteca Nazionale de Bologne. Il connaît le succès dès 1590, en confectionnant un retable pour le maître-autel d'une église de Bologne. Il s'agit d'une toile représentant le vocable de l'église, il s'agit ici de Saint

Louis de Toulouse et Saint Alexis (probablement la présence des reliques de Saint Louis). Saint Louis est de la branche des Anjou, d'où la présence du Lys de France. Il renonça à régner sur Naples pour entrer dans les ordres et devint évêque de Toulouse. Saint Alexis quand à lui est un pèlerin légendaire du VII e. Il s'agissait d'une Eglise de moniale Franciscain, d'où la présence de Saint François d'Assise et Sainte Claire d'Assise, fondatrice de la branche féminine des Franciscains. Saint Baptiste est lui aussi présent, ainsi que Sainte Catherine d'Alexandrie avec son attribut, roue brisée. IL s'agit d'un retable à 2 niveaux: terrestre et céleste. Christ ou plus souvent vierge à l'enfant au niveau céleste. Cette reproduction faisait tout son effet à l'époque.(impact esthétique). Il faut imaginer un retable de type portail.



L'image est dans un idicule (dispositif architectural tridimensionnel). Quand on prend l'image dans son contexte d'origine, on comprend certains choix de Carracci qui sont incompris dans son contexte actuel. Par exemple, les colonnes des deux côtés qui délimitent un champs vertical auquel appartient la figure de la vierge à l'enfant. En contrebas, on a des personnages agenouillés sur une marche, on appelle ça un emmarchement. On peut considérer l'évocation d'un retable entouré de colonne, ainsi que l'emmarchement avec des saints représentés en positions de fidèles, tout comme les membres du clergé. IL y a un dédoublement de la réalité qui entourait l'image. Ces répétitions permettent au spectateur de réagir adéquatement. Cette œuvre semble être un retable dans le retable. Il y a importance de la présence des sains, comme des spectateurs privilégiés. En acceptant un certain jeux de rôle, le spectateur peut avoir le spectacle de l'apparition de la Vierge et de l'enfant.

3.1.10. Vierge à l'enfant avec Saints Luc et Sainte Catherine.

Réalisé en 1592 et aujourd'hui conservé au musée du Louvre. Il s'agit d'un retable d'autel dédié à St Luc et Ste Catherine d'Alexandrie. St Luc y est représenté dans sa double qualité d'évangéliste et de peintre, d'où ses attributs qui sont le rouleau pour l'évangéliste et une palette et des pinceaux pour le peintre. Il aurait été le premier peintre Chrétien, et St Patron des peintres. À droite, Ste Catherine d'Alexandrie, dont les attributs sont aussi présents, une couronne, il s'agissait d'une reine. Elle tient elle aussi un codex. Elle aurait été condamnée à être attaché a une roue pourvue de lames. Mais la foudre la brisa. Il s'agit à nouveau d'un retable à 2 niveaux. Au niveau céleste on a encore une Vierge à l'enfant, cette fois ci entourés par les 4 évangélistes. Il y a donc deux fois Saint Luc sur cette toile. Les saints sont de nouveaux les intermédiaires entre le spectateur et le niveau céleste. St Luc attire l'attention de Jésus sur le spectateur et Ste Catherine fait l'inverse (spectateur → Jésus) Présence d'un bœuf broutant, symbole implicite associé à Saint Luc.



Il aurait été le premier peintre Chrétien, et St Patron des peintres. À droite, Ste Catherine d'Alexandrie, dont les attributs sont aussi présents, une couronne, il s'agissait d'une reine. Elle tient elle aussi un codex. Elle aurait été condamnée à être attaché a une roue pourvue de lames. Mais la foudre la brisa. Il s'agit à nouveau d'un retable à 2 niveaux. Au niveau céleste on a encore une Vierge à l'enfant, cette fois ci entourés par les 4 évangélistes. Il y a donc deux fois Saint Luc sur cette toile. Les saints sont de nouveaux les intermédiaires entre le spectateur et le niveau céleste. St Luc attire l'attention de Jésus sur le spectateur et Ste Catherine fait l'inverse (spectateur → Jésus) Présence d'un bœuf broutant, symbole implicite associé à Saint Luc.

La production de Carracci ne se limite pas à ses seuls retable, même si ils s'agit de la partie

rapportant le plus. Il a aussi réaliser des peintures de genre. Om les genres picturaux mineurs (la nature, la vie populaire.) À partir du XVI e cela donne lieu à des représentations picturale. C'est tout à fait nouveaux. Ces sujets deviennent des sujets picturaux. Ce genre de peintures ne fonctionnent généralement pas sur commande, contrairement à la peinture religieuse. C'est l'artiste qui choisit le sujet qu'il veut représenter en vue de trouver un acquéreur. Ce sont surtout des peintres jeunes qui se tournent vers cette peinture dans l'espoir de recevoir plus tard des commandes mieux payés, donc Carracci.

3.1.11. SAINTE BARBE (VAN EYCK)

Réalisée au XV e et conservée aujourd'hui au Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers. Elle est représentée assise devant une large tour, laquelle est son signe distinctif. Tout est rendu naturellement. Avant d'être connu et de faire des œuvres de commande, Carracci faisait des toiles plus quotidiennes, aux sujets passe-partout. Il fût d'abord un peintre populaire avant de devenir peintre de retables.



3.1.12. LE MANGEUR DE FÈVE.

Réalisé à la fin du XVIe est conservé aujourd'hui à la Galleria Colonna de Rome. On a affaire ici à une peinture de genre. (Mangagagioli 57*68cm). Cette œuvre remonte au début de la carrière de Carracci, donc plus ou moins vers 1580. Il s'agit d'une nature morte. Les objets sont reconnaissable et placés d'une certaine manière. La cuillère est tournée vers le spectateur. La nappe est d'une blancheur étincelante pour détacher les objets et la aliments. Il y a des problèmes de perspectives dans un but de clarté et de lisibilité. Les objets sont représentés de gauche à droite de manière croissant et de parenté chromatique.



3.1.13. SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Réalisé vers 1580 et conservé à la Galleria dell'Accademia de Venise. Il existe aussi une peinture religieuse en petit format, pour orner. Ici on a St François d'Assise représenté à mi-corps pour donner l'impression aux spectateurs d'être proche. Il est devant un crucifix qu'il propose donc à la contemplation du fidèle. Avec donc l'invitation à vénérer le crucifix autant que lui. Il y a un crâne en arrière plan, évoquant le mont Golgotha, signifiant dieux du crâne en hébreu.



3.1.14. VÉNUS ET SATYRE.

Réalisé avant 1588 et conservé aujourd'hui à la Galleria degli Uffizi de Florence. Il réalisé également des œuvres à caractère érotique. Comme ici cette Vénus de dos accompagnée d'un satyre. Malvasia écrivit en 1678 le FELSINA PITTRICE (Felsina étant l'ancien nom de Bologne). Il s'agit d'un ouvrage à la gloire des peintres bolonais. Il nous dit que le cousin de Carracci consenti, car il était grassouillet et bien en chair, a se dévêtir jusqu'à la taille et se peindre de dos comme modèle à la Vénus. L'usage de modèle féminin était à peu près interdit. De nouveaux la peinture veux faire participer le spectateur. Le satyre tente, en tirant la



langue, impliquant le spectateur dans l'image.

3.1.15. HERCULE À LA CROISÉE DES CHEMINS

Réalisé en 1595 et conservé au Museo di Capodimonte de Naples.



Après avoir travaillé avec beaucoup de succès à Bologne, Carracci se met au service du cardinal Odoardo FARNESE à Rome en 1594 et sous le couvert d'un prince, se retrouve donc libre de toute autorité. Il décorera le Camerino Farnese, cabinet de travail du jeune cardinal. Il va réaliser une grande toile à insérer dans le plafond. Il s'agit d'une représentation d'Hercule à la croisée des chemins,

confronté aux discours de la vertu et du vice. Sujet qui trouve son origine dans l'apologue de Prodikos de Kos. Iconographie classique même si le thème n'a jamais été traité dans l'Antiquité. Il ne porte pas encore la fameuse léonté (peaux du lion de Némée) La Vertu est représenté à gauche, en bleu et rouge qui sont les couleurs de Marie, ce qui permet de savoir qu'il s'agit d'une iconographie chrétienne d'un thème profane. Représentation chrétienne du bien et du mal, la vertu (le bien) à gauche, et le mal à droite. En haut à gauche on voit Pégase, au sommet de l'Olympe. Le poète en bas à gauche, qui chantera les exploits d'Hercule. On retrouve le goût néo antique du Cardinal. Carracci à un style naturaliste lorsqu'il faisait des retable. À partir de 1594, il va développer un style néo-antique. On se rend compte du lien entre le style de l'artiste et les goûts de ses clients.

3.1.16. GALERIE FARNESE

Le style néo antique va triomphé dans la suite de son travail, surtout dans la galerie Farnese qu'il décorera de 1595 à 1600. Il s'agissait d'un grand couloir aménagé dans le château Farnese et dont les fenêtres donnaient sur le Tibre. La galerie était généralement l'endroit où l'on rassemblait la collection artistique du Prince. (Depuis le courant du XVI e). Il faut attendre le XVIII e pour l'apparition des galeries d'exposition autonomes aux palais. La fonction particulière de la galerie Farnese, était d'accueillir la collection de sculptures anciennes romaines. Il va réaliser un décor peint qui cherche à répondre à la collection de statues, et la complète d'une certaine manière par une pinacothèque. On connaissait mal la peinture antique, on en possédait aucun tableaux. On n'en avait plus que des commentaires. C'est en 1740 lors des fouilles de Pompéi et en 1738 lors des fouilles d'Herculanum que l'ont découvre des peintures antiques. Dans ce contexte on comprend les choix de Carracci. Il a eut recourt à la Quadri riportati. Gianpietro BELLORI nous dis que Carracci a opté pour cette formule de tableaux rapportés en trompe l'œil. Une pseudo



pinacothèque antique pour compenser le manque de véritables tableaux. Ensemble de tableaux du thème de la mythologie antique. Répondant à une collections de vraies statues. IL y a présence d'un programme iconographique extrêmement complexe. Ce qui nous laisse supposer de la présence d'un concepteur. Triangle rationnel : 1. L'artiste, celui qui va donner forme aux désirs du commanditaire. 2. Le commanditaire, la personne qui décide de se doter d'œuvres

d'arts, et qui fournis les moyens. Et 3. Le concepteur, qui est un intellectuel, souvent un ecclésiastique, qui va penser et donner les instruction que l'artiste devrait suivre. Cette galerie est donc l'œuvre de Carracci, mais aussi de celui qui à réalisé le programme, et qui est probablement Fulvio ORSINI, un humaniste. Tout les épisodes représentés ont un point commun, les amoures entre dieux et mortels, il s'agit donc d'une galerie d'amour contre nature.

Vénus va s'unir à Anchise. Inscription sur le tabouret « Genus unde latinum » ce qui veut dire, de cela vient la race latine. De cet union est né Enée, de qui prétendaient descendre les Farnese. Anchise a un corps athlétique. Contraste entre les chairs masculines et féminines. Volonté de reprendre des aspects de la syntaxe du bas relief classique. Il s'agit d'une antiquité factice. Des motifs d'encadrements, des Inguri,



piqués à Michel Ange. Il y a aussi comme tableaux, l'amour de **Dionysos et Ariane**, qui est le principal de la galerie. L'amour entre Endymion et Artémis. Cette dernière le plongeait dans un sommeil puis abusait de lui. (On l'attribut à Artémis/diane a cause du croissant de lune sur le front. 2 anges prennent le spectateur à témoin, lui indiquant de ne pas réveiller le berger. Sur les petits côté de la galerie, il a représentés des petit tableaux qui semblent suspendus en oblique. Par exemple les amour de



Polyphème et Galatée. Polyphème est un héros de l'Odyssée. Il a une flûte de pan et est



représenté en berger. Il n'a qu'un œil unique. Galatée aime Acis, donc **Polyphème**, jaloux, **lancer un rocher sur Acis**. Galatée l'évitera mais pas ce dernier. Figure conne frattelli : principe de la peinture, attestée dans la peinture italienne dès le XV e, deux personnages dans une même images, qui sont fondamentalement la même figure, une fois de face et une fois de dos. Principe considéré comme une réponse des peintres à un défi lancé par la sculpture. Dans l'œuvre de Vasari de qui est le meilleur entre la sculpture et la peinture.



3.1.17. PIETA

Réalisé après 1600 et conservé au Louvre.



Après 1600, Carracci aura moins de succès, il réalisera à nouveau des retables. Dont cette piéta qui sera spoliée par les troupes Napoléoniennes. A la base réalisée pour une église franciscaine. Cela explique la présence de St François d'Assise. Par ses stigmates, il est devenu l'image vivante du Christ. Il y a 3 clous entre St François et le Christ. Une série de traits néo classiques sont présent. Par exemple le corps athlétique du Christ, représenté imberbe et avec une tête ronde, aussi appelé Appolinisation. Il y a une retenue dans l'expression des sentiments de Mari et Marie Madeleine. Il les a dédoublées dans les angelots.

3.1.18. LA LAPIDATION DE SAINT ETIENNE



Réalisée entre 1650 et 1660 et aujourd'hui conservé au Musée du Louvre de Paris.

Saint Etienne est l'un des plus anciens martyr de la chrétienté. Il subit un procès, et les réponses qu'ils donna choquèrent les juifs. Il fut donc lapidé hors de Jérusalem. Les vêtements étaient gardé par Saül (lire Ca ule). Alors qu'il se faisait lapider il priait le seigneur.(Saul = Paul). Il a pris des

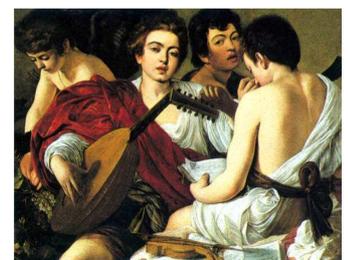
libertés par rapport au texte. Dans cette peinture il a combiné 2 moments subversif du récit. La vision de Saint-Etienne et sa lapidation. Un ange est envoyé par Dieu.

3.2. MICHELANGELO MENISI, CONNU SOUS LE NOM DE CARAVAGGIO, DIT LE CARAVAGE

Né en 1573 à Caravaggio et mort en 1610. IL fît carrière à Rome. L'utilité du pseudonyme date du XV e, Bosch étant l'un des plus anciens, utilisé par Van Aken, qui été originaire de Bois-le-Duc. Venant du Sud des Pays-Bas et ayant vécu de 1470 à 1516. Il peut être considéré comme le modèle de CRAVAGIO. Le choix d'une pseudonyme démontre son ambition de quitter le duché de Milan, où il est sujet du roi d'Espagne. Il va descendre, sans doute rapidement, vers Rome. Il y fût l'élève d'une peintre local du nom de Peterzano. Il fait ses débuts comme peintre de nature morte et de scène de genre. Jusque vers 1600 il réalise des œuvres démontrant un font anti maniérisme plu nette que chez Carracci dans ses natures morte comme cette corbeille de fruit. Caravaggio opte vite pour un style basé sur l'observation du modèle, de tout ce qui relève de la technique de peinture, on ne voit pas les coups de pinceaux. Il pratique un art parfaitement lisse. Il cherche a attirer l'attention sur l'objet au dépend d'un fond. Ici neutre, clair, par la suite sombre. C'est la caractéristique de sa peinture, pas de fond architectural et une volonté de représenter un objet sur un fond neutre. Il est original sur la mise en page de l'objet. Ici posé sur une table dont on ne voit que la bordure. C'est un cadrage inhabituel pour une nature morte. La table devient une ligne abstraite, de façon a voir presque uniquement la corbeille de fruit. Cela peut être considéré comme un manifeste de l'esthétique : « le caravagisme ». Pour que la peinture soit un pur fragment du monde. Les choix des fruits n'est surement pas du au hasard. La pomme, représentant le péché, et les raisins, représentant la rédemption. Le Caravaggio va réaliser vers 1590-1600, pour un public d'amateurs d'arts très moderne, une série de natures mortes animées, nature morte plus personnage regardant le spectateurs. Les visages sont des modèles d'ateliers.

3.2.1. PEINTURE DE CONCERT.

Réalisé vers à la fin du XVIe et conservé au Metropolitan Museum of Art de New York. Cette peinture nous montre à quel point il dépend des modèles d'ateliers. En effet, deux des personnages ont le même visage.



3.2.2. LA DISEUSE DE BONNE AVENTURE

Réalisée à la fin du XVI e est conservée aujourd'hui' au musée du Louvre à Paris. Caravaggio fît notamment des représentation de bohémiennes. Comme ici, ou un jeune aristocrate se faire dire la bonne aventure par une bohémienne aux attributs habituels

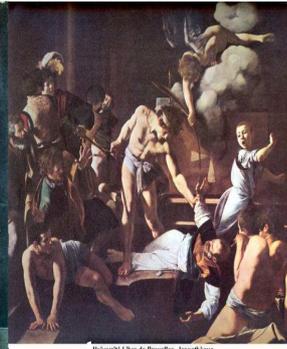


dans les représentations occidentales. La bonne aventure était une pratique interdite par l'église. Il y avait des liens étroits entre les bohémiennes et la prostitution. L'Œuvre renforce la complicité des personnages par le forme mi-corps. De sorte que le spectateur se sente proche des personnages. C'est au XV e S que ce cadrage se développe, d'abord pour l'église. (par Giovanni BELLINI; Vénitien) Elle se développa aussi en Flandres. Elle donne

au spectateur de participer au tableau. (Hugo VAN DER GOES). Ce mode de représentation disparaîtra jusqu'à ce que Caravaggio le réutilise pour ses tableaux de genre. Le caractère douteux de cette image à amené à moralisé cette œuvre. Manchini, chirurgien barbier du pape Urbain VIII à rédigé des notes sur la peinture contemporaine. IL parle de cette toile. 1620: Cette bohémienne qui dit la bonne aventure à un aristocrate. Elle montre sa fourberie en souriant, tout en ôtant l'anneau du jeune garçon. Ce dernier, en ne remarquant rien, montre sa naïveté. Ce tableau montre la mésaventure d'un benêt. Dans les années 1980, la toile a été analysée en labo, et on prouva qu'il n'y avait jamais eût d'anneau. Le pêcheur n'est pas puni dans ce tableau. On a à nouveau un fond neutre. La bohémienne à la chair plus sombre.

3.2.3. CHAPELLE À SAINT MATHIEU

Caravaggio va réussir à percer et recevra en 1599 sa première commande religieuse destinée à décorer la chapelle du cardinal CONTARELLI dans la chapelle SAN LUIGI DEI FRANCESI. C'est une chapelle réduite, au plan rectangulaire, éclairée par une lunette, elle-même décorée de Lys. (St Louis et maison royale de France). IL y a 3 toiles. C'est une chapelle dédié à St Mathieu. Sur l'autre, Mathieu et l'ange (son attribut)(réalisé en 1602 et conservé in situ) .



conservé in situ) .
Image
emblématique.

De part et d'autres de ce portrait, deux scènes de la vie de St Mathieu. A Gauche, la vocation de Saint

Mathieu, lors de sa rencontre avec le Christ(réalisé en 1599-1600 et conservé in situ, Eglise Saint-Louis-Des-Français). Et droite son martyr, son assassinat, venant de la LEGENDA AUREA (réalisé en 1599-1600 et toujours in situ). Programme traditionnel, icône et narration de sa vie. On a conservé le contrat de cette commande. Rédigé en 1591, par les exécuteurs testamentaire, qui avait un premier contrat avec le cavalier d'arpin, qui ne décora que les pavé de le route. Dans ce contrat, il y a la description précise des futures œuvres. Ce qui nous permet de juger de l'influence du concepteur. La toile de l'autel à été faite en 1602, en 2 versions. La première fût refusée et conservée en Allemagne jusqu'en 1945. On en a plus aujourd'hui qu'une photo en noir et blanc. Lorsque l'ont confronte la première version au chier des charges, on se rend compte que le concepteur laisse des

liberté » de choix, livres ou rouleaux. Caravaggio choisit le livre. L'Œuvre est refusée alors qu'elle correspond au cahier des charges. Ce qui a sûrement choqué, c'est le contact entre l'ange et St-Mathieu. L'ange empoigne la plume et semble nu. La seconde version est moins fidèle au cahier de charges. L'ange n'est plus entier, mais il argumente toujours, il compte ses arguments sur ses doigts. La toile de la vocation suit d'assez près le cahier de charges, les côtés sont donnés à quelqu'un qui tourne le dos à l'autel. Exemple d'actualisation du mythe: les personnages sont habillés comme à la mode italienne du XVIe. Caravage va revenir à cet usage. Il a fait preuve de plus de retenue pour le Christ et Saint Pierre. Le tableau du martyr. Le peintre de cette époque doit choisir le moment le plus significatif, car il ne peut en peindre qu'un seul. Un ange doit venir apporter la palme du martyr. Langage du clair-obscur du caravagisme. Le décor de l'église disparaît.



À la fin du XV e et au début du XVIe, la tendance est de représenter les scènes dans une lumière diffuse. Dans la transfiguration, Rafael opte pour une lumière que le peintre choisit de diffuser comme il le veut pour attirer le regard du spectateur sur certains éléments de la composition. Chez Caravaggio, il découpe les corps en plusieurs fragments parfois, les regards sont invisibles.

La première commande à caractère religieux qu'il reçoit le propulsera sur la scène artistique romaine. En effet, les églises sont des lieux publics, dont ça lui permet de se faire connaître et de peut-être recevoir de nouvelles commandes. Ce qui arrivât, grâce à son style maniériste qui semble avoir plu.

3.2.4. MORT DE LA VIERGE



Réalisé en 1605 et conservée aujourd'hui au musée du Louvre à Paris. L'Œuvre fût accepté par le commanditaire mais refusée par le clergé. Les problèmes recommençaient. Choqués par l'image et la représentation de la Vierge comme un cadavre avec la raideur post-mortem. Lors de l'agonie de la Vierge, tous les apôtres viennent à son chevet. Il présente cette scène avec son langage, il y a disparition de l'espace, on accentue sur le corps. Les yeux sont dissimulés. Cette toile sera achetée par des amateurs et finira dans la collection de la couronne de France au XVIIe.

L'année 1606 marque une rupture profonde due à un accident. Il fût mêlé à une rixe et tua un homme avant de prendre la fuite vers le Sud et s'installer à Naples. Cela commence la diffusion du Caravagisme.

3.2.5. FLAGELLATION DU CHRIST



Réalisé au Début du XVIIe et conservé aujourd'hui au Museo di Capodimonte de Naples.

Il y a un contraste entre les chairs du Christ et celles de ses bourreaux, ce qui est extrêmement fréquent en Occident. Le sombre signifiant de « basse » extraction et bourreau, les chairs claires impliquant un statut social élevé. Suggérant l'appartenance métaphorique du Christ à la

noblesse. Il y a un contraste similaire dans les vêtements. Il cherche à garder une unité visuelle. Il y a aussi des effets des rimes optiques qui unissent le Christ à ses bourreaux. Par exemple, le même schéma entre certaines parties du Christ et certaines de ses bourreaux.

3.2.6. FLAGELLATION DU CHRIST À LA COLONNE.

Réalisé au début du XVIIe est conservé aujourd'hui au Musée des Beaux-arts de Rouen, en France. IL ne s'agit pas d'un retable. C'est une œuvre de format horizontal, dont le cadrage est à mi-corps, pour donner une sensation de rapprochement au spectateur. Les traits du Christ correspondent à la description faite dans la lettre à Lentulus. Torse musclé de tradition antique, basé sur la sculpture classique. Le Caravage dévoile une part de l'anatomie du Christ, dont le beaux corps est présenté dans un contexte dramatique. Le spectateur peut anticiper les coups de fouets par les veinures rougeâtres dans le marbres.



3.2.7. LES 7 ŒUVRES DE MISÉRICORDE.



Réalisée en 1607 , c'est un retable pour la chapelle des PIO MONTE DELLA MISERACORDIA, organisation de laïcs en aide aux démunis. Il y a 6 œuvres venant de la bible et 1 qui a été ajoutée au Moyen-âge. Les 7 œuvres sont donner à boire, à manger, revêtir les dénudé, accueillir les étrangers, rendre visite aux malades, aux prisonniers et enterrer les morts(celui ajouté au M-A). Si on les appliques, c'est comme si on le faisait au Christ. C'est une composition à 2 étages. Avec au niveau céleste, une vierge à l'enfant et au niveau terrestre, des personnages appliquant ces œuvres de miséricordes. Le Caravage représente en bas à gauche une scène d'un roman antique de Maler Maxime qui a parlé des aventures de Cimon, général grec. Il recevait en prison les visite de

Pero qui donnait à boire au sein à son père à travers les barreaux(visite aux prisonnier et donner à manger à ceux qui ont faim. À gauche, il y a une scène d'enterrement. Il y a des personnages actuels, ici vers le centre et la gauche, un chevalier partageant son manteau avec un homme nu. Saint Martin (apôtre du IV e , convertit lors des campagnes des Gaules) A la sortie d'Amiens, il partageât son manteau avec un pauvre dénudé. Arrivé à Tour, il vît le Christ, revêtu de la moiti de manteau qu'il avait donné. À gauche de Saint martin, il y a l'accueil aux étrangers par l'accueil de pèlerins, ils ont un bâton de pèlerin, accueilli par un personnage individualisé, peut-être un portrait. Entre les 2, il y a la figure d'un homme buvant de l'eau dans un crâne d'ânesse. Samson qui, sous les ordres de Yahvé, massacra les finistins pour sauver Israël. Dieu fit jaillir une source en remerciement. Le choix iconographique suggère l'universalité des œuvres de miséricorde.

En 1716, cette doctrine fût contestée par les protestants. Donc les catholiques défendaient ces valeurs. Ici, la Vierge et le Christ semblent approuver ce qui se passe en dessous.

L'artiste jugea bon de changer à nouveau d'air. En 1608 il va à Malte.

3.2.8. MARTYR DE SAINT JEAN BAPTISTE.

Réalisé en 1608 pour la cathédrale Saint-Jean de La Valette, toujours in situ. Pour le chœur

de la cathédrale. Ce n'est pas un retable. C'est une peinture pour orner, une peinture murale sur toile. On y voit St Jean Baptiste au terme de son martyr. Le bourreau est presque entièrement dévêtu pour accomplir son travail, afin de ne pas salir ses vêtements. Il finit de décapiter Jean Baptiste. Avant de la placer dans un bassin en forme d'auréole. J-B a un filet de sang qui s'échappe de son cou. Très peu de sang s'écoule de sa blessure c'est un euphémisme pour rendre le tableau moins brutal. Il veut donner une impression du martyr sanglant par le manteau rouge qu'il porte et qui semble s'écouler de son corps, pour que le spectateur l'associe au sang.



3.3. GUIDO RENNI, DIT « LE GUIDE » EN FRANÇAIS

Né en 1575 à Bologne et mort en 1642 à Bologne. Il est considéré comme un guide dès le XVIIe en France. Il fût l'élève d'une peintre flamand du nom de Denijs CALVAERH, à Bologne, dans la tradition maniériste. Avant de s'en éloigner et opter pour un style qui revient à Raphael puis La Carravache.

3.3.1. ASSOMPTION DE LA VIERGE



Réalisé en 1600 et conservé aujourd'hui dans l'église paroissiale de Cento(Bologne), toujours in situ.

Retable réalisé pour l'église de Cento, près de Bologne. Dans le style de Raphael. C'est un épisode apocryphe. C'est le dernier dogme proclamé par un pape en 1950. Mise en scène de manière à ce que le spectateur puisse retrouver des éléments de sa propre situation face à un retable. Il y a deux colonnes en écho du format de retable, une structure du retable portail. La Vierge semble sortir du tableau dans le tableau qui revient au premier plan. Les personnages agenouillés sont en prière toujours un retable à deux niveaux. 2toffe lourde pour les apôtres, et

une tenue légère pour les anges.

Entre 1601 et 1614 il séjournera plusieurs fois à Rome pour tenter d'y percer. Il prendra le train en marche et sera l'un des premiers à copier le style du Caravage.

3.3.2. CRUCIFIXION DE SAINT-PIERRE



Réalisé en 1604/1605 et conservé aujourd'hui à la Pinacoteca vaticana de Rome. Représentation Caravagesque. Sous le règne de Néron, il aurait demandé à être crucifié la tête en bas pour ne pas offenser le Christ. Saint-Paul jeté en bas de sa monture en modèle de Saint-Pierre. IL y a des emprunts au Caravage. Personnage tête en bas, mais aussi dans la volonté de dissimuler e regard. Accent sur les corps, la

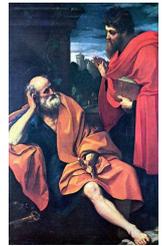


draperie, sur ce qui sculpte la lumière. Personnage à la dernière mode italienne. Actualisation de l'image. Un élément de paysage dans le fond, pour le reste → caravagiste;

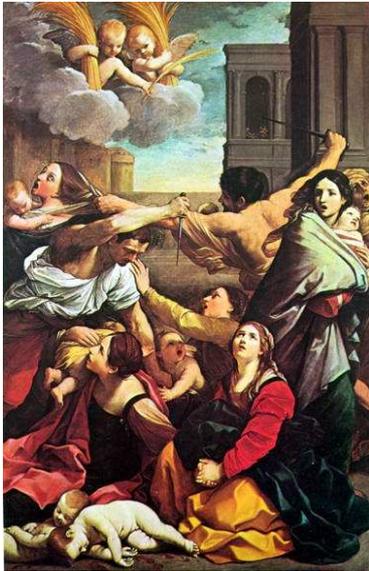
3.3.3. SAINT-PAUL CONSOLANT SAINT-PIERRE

Réalisé en 1605 et conservée aujourd'hui à la Pinacoteca Di Brera de Milan.

Usage du langage Caravagiste. Saint-Pierre est à gauche. Ils suivent l'iconographie décidée au IV e. La draperie est l'élément porteur de l'image.. Il y a opposition dans les manteaux.



3.3.4. MASSACRE DES INNOCENTS



Réalisé en 1612 et conservé aujourd'hui à la Pinacoteca Nazionale de Bologne.

Pour l'église San Domenico de Bologne. C'est un retable. Tous les nouveaux nés sont tués par Hérode. Ils sont les premiers martyrs. Encore une fois une composition à plusieurs niveaux. Peut être lue de haut en bas. D'abord la poursuite, puis la menace, suivit de la mise à mort qui n'est pas représenté et finalement les enfants morts accompagnés des lamentations de leurs mères. Les anges sont près à distribuer les palmes des martyrs. Le style s'éclaircit. Le caravagisme fût une mode éphémère. IL tenta de 1601 a 1615 de prendre pied sur la scène artistique romaine. Centre de la chrétienté. Il n'avait pas hésité à suivre la mode. Après il retournera à Bologne, comme il n'obtint pas de soutiens à Rome. Sa gloire sera

post-mortem et n'a été que moyennement considéré de son vivant. Il devient LE Guide en France. C'est à Bologne qu'il finira sa carrière.

3.3.5. PIETA DEI MENDICANTI

Réalisé en 1616 pour l'ordre des mendiants de Saint François. Aujourd'hui conservé à la galerie de Bologne.

Exemple d'éducation par l'image. Sur plusieurs niveaux. On a une visualisation de la hiérarchie chrétienne. En bas, au niveau terrestre. En dessous de la marche sur laquelle sont les saints se trouve une maquette de Bologne. On peut considérer que le spectateur avait cette maquette au niveaux des yeux. Maquette entourée par des angelots. Niveau ou le spectateur se situe dans l'image. A gauche, Saint-Etrone, évêque de Bologne. Au niveau des Saint, Saint Florian d'autre part (avec sont attribut, la hache). Saint-Dominique en haut à gauche à l'habit dominicain (lys) à droite Saint François d'Assise. Et aussi Saint Charles de Milan. Les saint prient pour Bologne. Au troisième niveau, non pas matérialisé par une horizontale mais une courbe. La vierge priant sur le corps de Jésus. Un rideau peint dont la courbe est le bord bas. Un quatrième niveau, limité par la crête du Golgotha, niveau de Dieu. Il y est évoqué par le ciel ainsi que par le regard de Mari. C'est une image hiérarchique chrétienne du monde. Le spectateur sait où il se trouve dans la hiérarchie divine. Ainsi que la place du clergé. Les 3^e et 4^e sont sous forme de l'image dans l'image. On réaffirme la valeur du culte de l'image.



Après 1615, il développa une production multiple, retables et images chrétiennes privées.

3.3.6. SAINT SÉBASTIEN



Réalisé en 1615-1620 et conservé aujourd'hui au Palazzo Rosso de Gène. Corps d'athlète et visage arrondi, comme une divinité antique. Le regard est tourné vers le haut. Grande importance des saints aux yeux levés dans l'œuvre de Guido Reni. Et cela pour indiquer la figure de Dieu sans le représenter.

3.3.7. BOLOGNE RAVAGÉE PAR LA PESTE

Réalisé 1630 en et conservé aujourd'hui à la pinacothèque de Bologne.

En contre bas de la peinture il y a une image de la réalité de la peste, avec une carriole chargée de cadavres. Il lui demande de réaliser un gonfalon., image mobile que l'on peut porter en procession. La peste s'arrêtera avant l'achèvement de la peinture. Conçu comme un retable à étages multiples. Au-



dessus de Bologne, sur des nuages, il y a les saints de Bologne, dont Saint Pétrone, Saint Dominique, Saint François D'Assise. Au 3^e niveau, limité par un arc-en-ciel. La Vierge à l'enfant, entourée d'oliviers dans la gauche. Une lumière jaune, d'aspect naturelle. On peut observer une tendance à l'éclaircissement, diminuant les contrastes; Les ombres sont transparentes, elle ne dissimulent jamais les volumes. Dès 1620 la tendance se généralise.



3.3.8. SAINT SÉBASTIEN

Réalisé en 1640 et conservé aujourd'hui à la Pinacothèque de Bologne. Tellement claire qu'elle semble luire d'elle-même. Caractéristique de la dernière manière de Guido Reni. Très mal reçu par la critique. Il aurait fait des travaux moins soignés à cause de dettes de jeux. Représenté dans la pose de l'un des esclaves de Michel-Ange. Comme si il voulait se protéger des critiques.



3.3.9. SAINT-MICHEL ARC ANGE

Réalisé en 1635 pour l'église des Capucins de Rome et conservé aujourd'hui .

Doctrine du beau associé à Guido Reni. C'est à partir de cette peinture que s'est constitué le discours sur le beau idéal. C'est Gianpietro BELLORI en 1654 qui fit une conférence sur le beau idéal, publié en 1672. Il y fait référence d'une lettre de Guido Reni au commanditaire où il explique que pour le visage de l'arc ange il aurait voulu en avoir un modèle naturel. Mais il s'en est fait une idée pour faire cette image. A partir de ça, Bellori se fait une idée



du beau idéal. Quand Dieu à créer l'homme et la nature ils étaient d'une beauté parfaite en idée. Mais lorsqu'elle s'est incarnée, en raison du caractère inégal de la matière, le projet divin à perdu cette perfection. La tâche de l'artiste est de montrer non ce que l'on voit, mais comment Dieu avait imaginé le monde. Mais comment l'artiste doit-il y arriver. Selon Bellori, en ayant recourt à des idées analogues à celle de Dieu. D'où viennent ces idées? Elles sont elle-même originaires de la nature. L'artiste, par un processus de purification peu s'approcher de l'idée divine. Grand modèle de référence de la théorie jusqu'au 19^e.

3.4. PIERRE PAUL RUBENS

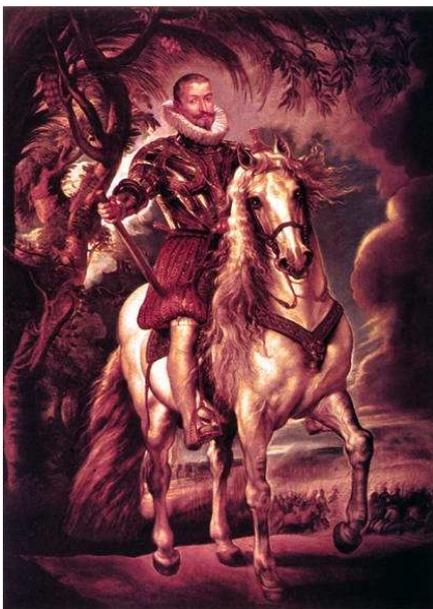
Né en 1577 à Siegen et mort en 1640. Il est né là-bas car son père à eût une liaison avec la princesse d'Orange et fût banni. Il est l'exemple de l'ascension sociale par son talent, et fût anoblie en 1630 par Charles 1^{er} d'Angleterre. Il vivait déjà noblement avant. Dès 1611/1612 il habitera un palais à Anvers. En 1598, il s'inscrit à la guilde des peintres d'Anvers, et devient disciple d'Otto VAN VEEM qui lui transmettra un certaine connaissance de l'art Italien. Rubens pratiquera un italianisme de seconde main. Ses connaissances reposants sur la gravure.

3.4.1. ADAM ET EVE

Réalisé en 1598 et conservé au Rubenshuis à Anvers aujourd'hui . Inspiré de la gravure de Marc-Antonio RAMONZI, sur un modèle de Raphaël. A ce moment, il n'avait pas encore une maîtrise parfaite de l'anatomie humaine. Il l'acquerra par la suite. Paysage extrêmement riche. Rubens les représentent nus avec des feuilles de vignes dissimulant ce qui doit l'être.



3.4.2. LE PORTRAIT À CHEVAL DU DUC DE LERME



En 1600, Rubens part pour l'Italie jusqu'en 1608. Vincent de Gonzague, conte de Mantoue sera sont protecteur. Petit état bouillonnant au niveau de l'art. Vincent engagea Rubens et l'utilisa dans un certain nombre de missions diplomatique (1603 en Espagne). Il voulait savoir ce qu'on pensait de lui. Et voulait aussi amadouer le roi. Notamment en offrant des tableaux que Rubens doit restaurer à cause de l'eau. La mission échoue mais Rubens en profite pour faire le portrait. Ce qui est un exemple de la capacité de Rubens de communiquer avec la noblesse, ce qui lui vaudra son ascension sociale. Représenté avec sn bâton de commandement et devant des arbres. Des lauriers près de sa tête ainsi que des palmes, symboles de gloire, de victoire. Rubens aurait pu

faire une Victoire personnifiée mais c'est la nature qui lui offre la palme et les lauriers. Il dérive de la statue de Mar-Aurel(en bronze doré) sur la place du Capitole à Rome. Le cheval n'est qu'un faire valoir, il est moins important. Il est de petit format par rapport à son cavalier, avec un corps fort raccourci.

3.4.3. ENSEMBLE DE TROIS TOILES

Réalisé en 1604-1605 et conservé à Mantoue, Palazzo Ducale aujourd'hui . Montage de l'aspect du maître autel pour l'église des jésuite de Mantoue, dédiée à la Sainte Trinité qui avait la protection du Duc. On y voit le Duc et sa famille au niveau terrestre. 3 générations de Gonzague son représentés. Plus ils sont éloignée du premier plan, plus ancien ils sont. Vincent et Guillaume(portrait posthumes) sont à gauche. A droite on a l'épouse de Vincent, Éléonore de Médicis, et la mère de Vincent, Éléonore d'Autriche, portant l'habit noir des veuves. Plus en avant encore, les successeurs, les enfants de Vincent et Eléonore.



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Plus en avant encore, les successeurs, les enfants de Vincent et Eléonore. A gauche les hommes, à droite les femmes. La toile à été fragmentée et découpée en 1797, quand les français entrent dans Mantoue. C'est la relation entre le niveau céleste et terrestre qui a du choquer. Ils ont donc été séparé. Il avait voulu montrer un lien manifeste entre la sainte trinité et les Gonzague. Conformité visuelle entre les deux étages. Les Gonzague vénèrent une image de la sainte trinité sur une tapisserie portée par des angelot. Faisant partie de l'ensemble, 2 grandes toiles de chaque côté. Baptême à gauche et transfiguration à droite (pour le spectateur). Dans la tradition vénitienne. Lu de gauche à droites, le format horizontal oblige Rubens à multiplier les personnages.

Dans la figure du baptême il y a un contraste entre Jésus et les catéchumènes se dénudant difficilement. Le Christ à un beau corps. La figure semble briller, s'opposant à l'obscurité des catéchumènes. Il s'agit probablement d'une clé de lecture. Il y a un saule derrière Saint Jean Baptiste qui est dans la même position. Il y a certaines ressemblances de ton entre la peau et l'écorce. L'importance du baptême du Christ est fait écho dans le décor. La nature, l'arbre et la lumière,. Il est intéressant de confronter la peinture au dessin préparatoire; L'opposition ombre-lumière n'y est pas encore contrairement à Jean Baptiste et le saule.

En 1608 il rentre à Anvers car sa mère est agonisante. Il décidera finalement d'y rester, optant pour une carrière flamande. Dès 1609, il recevra le titre de peintre de la cour sans devoir résider à Bruxelles. Il fera preuve d'un sens remarquable des traditions locale et reviendra au traditionnel flamand.

3.4.4. ELEVATION DE CROIX

Réalisé en 1610 et conservé aujourd'hui .

Il peindra sur bois ce retable pour l'église Sainte Walburge d'Anvers. Il s'agit d'un triptyque, qui s'est imposé comme forme de base aux Pays-Bas. Il s'agit d'une image sur un panneau central à laquelle sont ajoutés deux volets rabattables. On parle de volet droit ou gauche et non de volet latéral car c'est un pléonasme. Voir le triptyque ouvert était une occasion exceptionnel. Triptyque de l'eucharistie. Représentation en grisaille. Lorsqu'il est ouvert,



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

image en couleur, fortement lumineuse, suggestion de profondeur Rubens sera un innovateur tout en s'inscrivant dans cette tradition. Dans la tradition, le panneau central était orné d'une image du Christ crucifié. Rubens sera le premier à représenter l'érection de la croix. Fermé: il y a l'effigie de 4 saint dont sainte Walburge. Il s'agit d'une image assez simple, éléments de sculpture monochrome en bas

des figures. Les personnages se détachent sur un fond obscur. Ouvert: on en possède le modèle, C'est-à-dire un projet. Pour la première fois, un projet peint sur bois soumis au commanditaire; Dans les Flandres, c'est habituellement dessiné sur du papier. C'est Rubens qui, le premier, introduit le fait de le peindre à l'huile. Innovation pour le Nord de l'Europe. Permet de se faire une idée de comment le peintre compte réaliser l'œuvre. Il y a des erreurs sur le modello: le pied gauche du Christ au dessus du droit alors que l'usage préconise l'inverse. Ce fût corrigé sur la toile donc le panneau central est consacré à l'érection de la croix. La manière dont Rubens a représenté le Christ en croix. Sur l'érection de la croix, les bras du christ son en 'Y', alors que la formule dominante est celle du crucifix en 'T', les bras sont à la perpendiculaire de l'axe du corps. Le christ sous la formule à 3 clous. Le pied droit cloué sur le pied gauche. C'est cette formule qui sera remise en question par Rubens, qui introduit à partir du triptyque de saint Walburge la formule du triptyque en 'Y'. La formule du Crucifix à 4 clous. Toile de 1610-1611 aux beaux arts d'Anvers. On y aperçoit clairement la formule en 'Y', mais également les deux pieds cloués séparément. Cette formule a 4 clous va devenir dans la production de Rubens la formule dominante. Pourquoi cette formule à 4 clous? Elle repose sur une démarche de critique de la formule traditionnelle du crucifix à 3 clous, avec donc le pied droit cloué par-dessus le pied gauche. Cette formule à 3 clous apparait au 12 et se généralise au 13, c'est la formule du crucifix gothique. Crucifix roman, il y'a ' clous, comme tout les christ antérieurs au 13^e. La formule à 4 clous est donc la plus ancienne. Rubens va donc soumettre la tradition iconographique en vigueur à son époque a une « critique historique », qui mettra en avant les représentations les plus anciennes. Image du Christ en croix présente depuis le 5^e. Néanmoins Rubens est un individu subtil, un homme qui cherche le consensus et le succès. Il eût a cœur de ne pas attaquer de front les habitudes de ses contemporains. C'est pourquoi lors de ses représentations du Christ en croix, même si les pieds sont cloués séparément sur la croix, il laisse le pied droit par-dessus le pied gauche. Parement de Narbonne (au Louvre) crucifix gothique. La formule peut remonter à Michel Ange, car c'est Michel Ange qui réintroduit au 16^e la formule du christ en croix en 'Y'. Rubens, montre donc différentes innovation basée sur une démarche de critique historique et de critique de vraisemblance.

3.4.5. DESCENTE DE CROIX



Réalisé en 1611 et conservé aujourd'hui à la cathédrale d'Anvers . En 1611 il réalise un second grand triptyque, pour une église d'Anvers, dit de la descente de croix. Commandé pour un autel latéral de la cathédrale d'Anvers.(elle s'y trouve toujours et sert de pendant à l'érection de la croix.) cette descente était destinée à l'autel de la guilde des arquebusier d'Anvers, guilde militaire. Sur le volet gauche, la scène de la visitation. Sur le panneau centrale, la descente de croix en parallèle avec un coucher de soleil. Et sur le volet droit, la présentation de l'enfant Jésus au Temple. Le choix de ces 3 sujets et de prime abord déconcertant, c'est le seul de cette époque à combiné ces 3 scènes. La clé de lecture du triptyque nous est donné par les représentations aux revers. Saint Christophe, le géant qui selon la légende dorée, passait des voyageurs sur les épaules, jusqu'à

ce qu'il passe l'enfant Jésus sur ses épaules. Au fur et à mesure qu'il avançait, le poids de l'enfant augmentait, lorsque Christophe eut traversé, le christ lui dit qui il était et St-Christophe compris le poids. Pourquoi St Christophe? Car il est le saint patron des guildes d'arquebusiers, sorte d'hercule chrétien. Mais depuis le concile de Trente son culte était assez contesté. Au 17 e, sont culte n'était pas vu d'un très bon œil, car reposant sur des sources historiques mal assurées... comme d'habitude, quand le triptyque est ouvert il est très lumineux. Et le choix des scène n'évoque plus que Christophe de façon implicite, par un jeux de mot. Car Christophe vient du grecque Christophoros, le porteur du Christ. Marie, sur le volet, est une christophore, car elle le porte dans son ventre. Sur le panneau centrale, une série de christophore, le portant pour le descendre de la croix. Et sur le volet droit, Siméon qui porte le christ de ses mains. On ne souhaitait pas le représentait clairement, donc Rubens, en accord avec les commanditaire probablement, à trouvé des solutions pour le montrer sur les revers, et l'évoquer par un jeu de mots a travers plusieurs christophores sur le triptyque ouvert. On a souvent dit que le Saint Christophe avait été représentait selon l'Hercule Farnèse, sculpté par Lissipe apparemment. On a donc ici une citation, destiné aux amateurs. Rubens réalisera un grand nombre de triptyques de 1610 à 1620, il sera le dernier peintre important de triptyque dans la peinture flamande. Il fera des triptyques retables, mais aussi d'autres censé être accroché sur les parois d'une chapelle, mémoriaux en liaison avec un tombe, des triptyques épitaphes. Que l'on ouvrait lorsqu'on célébrait le défunt.

3.4.6. TRIPTYQUE EPITAPHE

Réalisé et conservé aujourd'hui aux Beaux-arts d'Anvers .

Commande de Nicolas Rockox, 1615, un triptyque épitaphe, pour placer au dessus de leur tombe. Quand il est fermé, on retrouve ses armoiries ainsi que celle de sa femme. Coté gauche attribué aux homme, droite aux femmes, (par rapport au spectateur) on est

pleinement dans la tradition patriarcale. Ses armoiries divisées en deux, à gauche celle de son mari, à droite celle de son père. Lorsque l'on ouvre le triptyque, on voit Nicolas Rockox à gauche et à droite Anna Parrez. Et sur le panneau central, une représentation du Christ ressuscité et qui leur montre ses stigmates. Ainsi Nicolas et Anna contemple cette image pour l'éternité, et espéraient participer à la résurrection, la connaître eux aussi. Le panneau central et donc la visualisation de l'espoir des commanditaires.

3.4.7. TRIPTYQUE DE LA FAMILLE MAES-MICHELSEN

Réalisé en 1615 et conservé aujourd'hui à Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Autre triptyques épitaphe (au dessus d'un taphos, d'un tombeau). Le Triptyque de la famille Maes-Michielsen. Commandé en 1615/1617. Le panneau central on voit la vierge avec le christ mort sur ses genoux. Sur le volet gauche vierge à l'enfant, et à gauche, saint jean l'évangéliste, avec ses attributs. Portrait de maria Maes et jan Michielsen par leur saint patron. La vierge marie et saint jean donc . Pratique



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

largement attestée dans nos régions à partir du XV e siècle. Portrait délégué au saint patron. Les côtés de la tradition en sont pas respecté, ici la femme à gauche et l'homme à droite. Il y a une exception fondamentale à cette règle. Pour mettre en évidence le statut spécial de Marie, le côté gauche lui est réservé. Triptyque particulière traditionnel, avec ses sculptures représentées au revers des volets, qui peuvent être considéré comme des sculptures en grisailles, non polychromée, qu'on a l'habitude de représenter aux revers d'un triptyques. Revers de triptyque de Dresde 1438. Annonciation sur l'un des revers. Rubens va faire fortune et a partir de 1610/1611 il va chercher à vivre noblement, dans une grande maison d'allure palatiale. Situé dans le centre de la ville, dans la paroisse de Saint-Jacques, constitué de bâtiment. Une partie du 15 et un nouveau dans le style baroque. Cette maison a complètement disparue au 18^e et é été reconstruire complètement a partir de 1937.

3.4.8. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-PAUL D'ANVERS



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Réalisé par Pete NEFS et conservé aujourd'hui au musée du Trado à Madrid.

On voit l'intérieur d'une église du XVIIe. Il n'y a pas de chaises dans la nef, leur présence date du XIXe. C'était plus facile pour les processions. C'est là qu'une confrérie pieuse du rosaire, ont commandé 15 toiles sur les 15 mystères du rosaire, 1 rosaire valant 10 Ave Maria et 1 notre père et organisés autour de 15 mystères de la

vie de Maire, 5 joyeux, 5 douloureux et 5 glorieux, aux principaux peintres anversois. Entre 1615 et 1617. Les toiles sont là pour faciliter la dévotion au rosaire. Cette commande nous donne une image de la vie artistique anversoise au XVIIe, dont Rubens, Van Dijck,...

Visualisation des 15 mystères. Il ne s'agit pas de retables, même si ils en ont la forme, et sont à lire de gauche à droite. C'était aussi une sorte de compétition artistique entre les différents peintres. Rubens a fourni un modèle du mystère douloureux de la flagellation du Christ. Toujours sur place aujourd'hui. Et réalisé en 1617. L'iconographie est particulière. Démarche critique par rapport aux usages habituels dans la représentation. Notamment dans le fait que le Christ a les mains attachées à un Saint balustres, qui constitue une relique toujours conservée dans une église de Rome. Dans un souci d'authenticité historique. Contrairement aux images traditionnelles on l'ont voir le Christ attaché à une grande colonne. On aperçoit dans le fond une colonne qui peut donner l'impression que le Christ y est attaché. Pour le reste, l'image est traditionnelle, y compris dans l'utilisation des couleurs.



VINCKENBORG : résurrection du Christ (peintre Rubénien), VOET : pentecôte,

3.4.9. MARTYR DE SAINTE LUCIE DE SYRACUSE

Réalisé au XVIIe et conservé aujourd'hui à l'Accademia Carrara de Bergame en Italie.. Œuvre pour décorer l'église des Jésuites d'Anvers. Elle s'inspire de l'Italie et rompt donc avec l'art gothique. Il a encore une fois des modèles qui sont conservés à Quimper. Cette œuvre orne une partie de plafond. Il se montre ici comme suivant la tradition italienne et il italianisera la scène flamande. Nécessite d'une maîtrise de la technique du raccourci. L'ange tenant des attributs du martyr descendant du ciel.

3.4.10. SÉRIE DE TOILES COMMANDÉES PAR MARIE DE MÉDICIS

Réalisés entre 1621 et 1623 et toutes conservées aujourd'hui au Louvre à Paris. En 1621 il reçoit une commande inhabituelle venant de Marie de Médicis. Une série de toiles dans le but d'exalter la régence de cette dernière ainsi que de donner une version officielle plus acceptable à des événements malheureux. En effet, elle épouse Henry IV en 1600 (qui n'est pas présent au mariage à Florence). Ce dernier est assassiné en 1610, laissant Louis XIII comme prince héritier trop jeune pour le trône, Marie de Médicis assurera donc la régence de 1610 à 1617 à l'aide du Cardinal de Richelieu, qui n'acceptait pas la politique de lien avec l'Espagne. Il amènera Louis XIII à se révolter et mettre fin à la régence, même si il n'est pas majeur. On assiste donc à une guerre civile de 1617 à 1620. Finalement, Marie de Médicis accepte de céder la couronne à Louis XIII. Mais quelle version officielle donner suite à ces événements? Ce qui amènera la commande des tableaux. C'est Rubens qui, en grand format, réalisera ces toiles. Il mit la peinture d'histoire, habituellement réservée au thème de l'Antiquité, au service de l'actualité. Ce qui eût un succès considérable au XVIIIe. **Henry IV en armure sur un champ de bataille.** Il est accompagné d'une





personnification de la France, et ils contemplent ensemble un portrait de Marie de Médicis dont il tombe profondément amoureux. Il y a 2 amoretto qui emportent son bouclier ainsi que son casque. Il y a Jupiter et Junon sur les nuages.

Arrivée de Marie de Médicis à Marseille. Cette arrivée est voulue par les dieux car un certain nombre d'entre eux sont présent. Il y a une Personnification du royaume

de France. Le blason des Médicis est représenté sur la nef. Il y a aussi une personnification de la gloire. C'est une toile sur 2 étages. **Première rencontre à Lyon.** Il y a deux niveaux sur cette toile. Dans l'étage du bas, il y a une double représentation de Lyon, une personnification urbaine, tirée par 2 lions et à l'arrière-plan on en a une vue topographique. On voit la cathédrale Saint Jean-Baptiste. Marie de Médicis et Henry IV sont représenté comme le mariage entre Jupiter et Junon.



3.4.14. ASSOMPTION

Réalisée en 1626 pour une cathédrale d'Anvers et toujours conservée in situ.

3.5. ANTOINE VAN DIJCK

Né en 1599 et mort en 1641. Il fût l'élève d'un dénommé VAN BALEN. Il deviendra maître en 1618. Il collabore assez rapidement avec Rubens qui l'influence. C'est lui qui fera l'agrandissement des modelli de Rubens, tout en continuant d'avoir sa propre production.

3.5.1. CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES

Réalisé vers 1620 et conservé aujourd'hui au Prado de Madrid. Il s'agit de la plus ancienne de ses compositions dans son propre style, même si il s'agit d'une image Rubénienne. Il en existe un autre exemplaire qui était conservé u musée de Berlin avant la seconde guerre mondiale. Les deux exemplaires sont aussi authentiques l'un que l'autre.



3.5.2. CHRIST ET ENFANTS

Réalisé vers 1620/1621 et conservé aujourd'hui a la National

Gallery of Canada d'Ottawa.

Il s'agit d'un portrait de famille intégré dans une composition religieuse. Sur la droite on a la famille, et du côté gauche le Christ, entouré de 3 apôtres, bénissant le fils aîné. Il y a un clair-obscur dramatique à gauche et descriptif à droite (presque aucune ombre). Peinture pas destinée à un autel, mais plutôt soit pour une chapelle privée, soit un intérieur profane. Tout comme Rubens, il s'efforcera de maîtriser les différents genres de peinture contemporaine, alors que c'est la spécialisation qui est à la mode. Van Dyck se mesurera à Rubens toute sa vie.

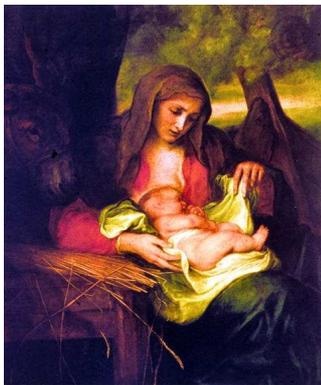
3.5.3. JUPITER ET ANTIOPE

Réalisé vers 1618/1620 et conservé aujourd'hui au Museum voor Schone Kunsten de Gand. Rubens et Van Dyck ont rarement signé leurs œuvres. De plus leurs œuvres signées ne sont pas les plus importantes. La signature s'imposera au XIX^e S. C'est une œuvre destinée à la contemplation privée.



Elle illustre la rencontre entre la nymphe Antiope et Zeus qui se transforme en Satyre pour l'approcher, ce qui implique la présence de l'aigle. L'aigle et le satyre ont des rapports chromatiques. C'est un objet de contemplation érotique. Il fait pivoter Antiope vers le spectateur. Représentation ouverte vers l'extérieur.

La vie de Van Dyck sera marquée par sa volonté d'échapper à la concurrence de Rubens. De 1621 à 1627 il séjournera donc en Italie, particulièrement à Gênes. Après avoir déjà voyagé en Angleterre. Il va tenter de faire carrière à l'étranger. De 1627 à 1631 il reviendra à Anvers, car Rubens est absent, parti en mission diplomatique entre Espagne et Angleterre. En 1632 il repart suite au retour de Rubens. De 1632 à 1641 il officiera pour la couronne d'Angleterre.



3.5.4. VIERGE À L'ENFANT

Réalisé entre 1621 et 1627 et aujourd'hui conservé à la Galleria Corsini de Rome. Scène qui se situe dans l'étable. On y a souvent vu un symbolisme caché. On voit un poteau caché en partie par un nuage et qui semble être une figuration de la croix. La notion de symbolisme caché a été mise en avant par Ervin PANOFSKY dans les années 1950 comme une caractéristique de la peinture flamande du XV^e e. On intègre dans un image à caractère réaliste, un série d'éléments religieux. Cela rappelle le fait que lorsque le

Christ mourut sur la croix, le ciel se couvrit.

3.5.5. PORTRAIT DE GUIDO BENTIVOGLIO

Réalisé vers 1621/1622 et conservé au Palazzo Pitti de Florence. Ce cardinal est l'un des premiers protecteurs de Van Dyck. Depuis le XVI^e en Italie on a une formule de portrait saisi sur le vif. Le cardinal semble dérangé dans sa lecture. Il y a un effet d'instantanéité, d'intimité. Cela n'implique pas que le personnage ne soit pas exalté, au contraire. Il y a un effet de dilatation du cardinal, qui apparaît comme un personnage immense. C'est



surtout à Gène qu'il connaîtra durablement le succès. Ses portraits y seront l'objet d'une concurrence entre les élites sociales, il profitera des mécanismes d'imitation (si l'un l'a, les autres aussi l'auront). On intègre dans un image à caractère réaliste, un série d'éléments religieux. Cela rappelle le fait que lorsque le Christ mourut sur la croix, le ciel se couvrit. On intègre dans un image à caractère réaliste, un série d'éléments religieux. Cela rappelle le fait que lorsque le Christ mourut sur la croix, le ciel se couvrit.



3.5.6. PORTRAIT DE COUPLE.

Réalisé en 1621/1623 et conservé au Staatliche Museen de Berlin. C'est un portrait sous forme de deux pendants. Il est conçu selon l'ordre hiératique, l'homme à gauche et la femme à droite. L'homme est devant un décor architectural dominé par des piliers, la femme est devant des colonnes. Ils sont représentés assis car ils sont âgés, les jeunes sont debout.



3.5.7. COURONNEMENT DE SAINTE ROSALIE DE PALERME



Réalisé vers 1628 et conservé aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne. En 1627 il revient à Anvers car Rubens est parti en voyage diplomatique. La ville est dominée par le centre réformé et les Jésuite. Il entre dans un confrérie de célibataires qui se réunissaient régulièrement. C'est pour cette confrérie, car elle avait les reliques de la sainte, qu'il réalise ce tableau.

Elle est agenouillée devant une Vierge à l'enfant entourée par Saint Paul à gauche, avec son épée (car il fut décapité) et le livre, et Saint Pierre à droite, avec les clés du Paradis et un manteau bleu. Sainte

Rosalie n'a jamais été représentée avant le XVII^e. Selon le modèle de Sainte Madeleine. Ou selon le modèle de Sainte Hermite de Caverne, au dessus de Palerme. Crâne, pour la vie d'ermitte, et le lys pour sa virginité. La vierge est assise devant l'équivalent d'un trône ou d'un retable vide dont elle se serait arrachée pour aider Jésus à couronner Rosalie.

Van Dyck repart pour l'Angleterre à partir de 1632 où il deviendra peintre de Jacques Ier qui l'anoblira.

3.5.8. PORTRAIT ÉQUESTRE DE CHARLES IER.

Réalisé en 1632 et conservé à Buckingham Palace, Londres. Il s'agit d'une toile de 4m placée au fond d'un couloir comme trompe l'œil. Il porte les attributs de l'empereur romain, l'arc de triomphe. Cheval blanc, privilège de l'empereur romain. Il le présente comme New Roman imperator. Il s'agit d'une double image de roi. En contrebas, le blason royal.



3.5.9. CHARLES IER À LA CHASSE.

Réalisé vers 1635 et conservé au musée du Louvre. Van Dyck réalisera aussi des images plus intimiste du roi. Il créera un nouveau style. Le roi est décentré, descendu de cheval. Il est tout de même dans une position de distinction parfaite, même si cela semble saisi sur

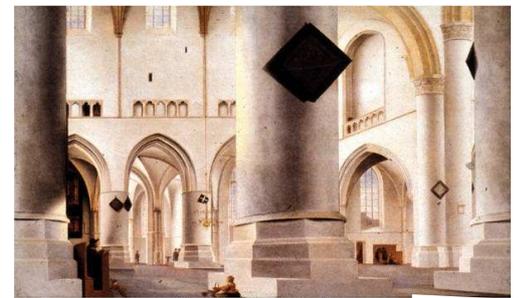


le vif.

Les Pays-Bas du Nord sont protestants et se détachent de l'Espagne. On appellera ce mouvement la Ligue d'Utrecht (1579), 7 provinces se révoltent et forment un pays protestant. Quelles sont les conséquences de la victoire du Calvinisme? Il y aura de nombreux changements. Dans un bon nombre de région om la réforme à triomphée, la pratique de l'image a en partie disparue, par exemple en Suisse. Cette remise en cause de l'image religieuse mettra un difficulté les peintres. L'image n'est plus l'intermédiaire entre la divinité et le fidèle. Ce qui était auparavant la principale source de revenu des peintres et des sculpteur. Si c'est le Lutherisme qui l'emporte, il n'y a pas ce problème. Mais selon les 10 commandements, les icônes sont interdites, et surtout dans la maison de Dieu. Pourtant, en Hollande, la production reste prodigieuse. Quels nouveaux marchés ont-ils trouvé? En hollande, l'explosion de la production d'images, elles illustrent la réalité hollandaise.

3.5.10. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT-PAVON DE HAARLEM

Réalisé par Pieter SAENREDAM au XVIIe et conservé à la national Gallery de Londres. Église de style gothique, d'aspect austère. Absence complète d'image. Les retables on été retiré de l'églises et vendus ou détruits. Les fresques on été recouvertes d'enduits. Seuls les blasons restent.



3.5.11. LETTRES D'AMOUR

Réalisé par Johannes VERMEER vers 1667 et conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam. On y voit un décor de maison bourgeoise dont 2 tableaux. Que sont devenu les images? Elles ont migrées vers l'espace domestique. Les peintres hollandais on été capable de produire en masse, un nouveau type d'image. C'est une république, on a plus besoin d'exalter le souverain. Ils se tourneront vers la décorations des intérieurs bourgeois. Cela existait dès le 16^e, notamment à Anvers. Les peintres hollandais vont se spécialiser dans des genres. L'image change de fonction.

3.6. FRANS HALS

Né à Anvers en 1582/1583 et mort à Haarlem en 1666. Il sera spécialisé dans le portrait. Exilé après la chute d'Anvers en 1585. Avec sa famille ils ont quitté la métropole pour s'installer dans le nord. Les Pays-Bas espagnols ont perdus plusieurs milliers de personnes qui on choisit la voie de l'exil. L'opposition du pays bas du nord et du sud n'a de valeurs qu'a partir de 1579 lors de la scission des Pays Bas. Le protestantisme était présent, mais le calvinisme. Reconquête catholique des Pays-Bas menée par les espagnols dans les années 1570. Reconquête qui s'est arrêtée quelque part entre Anvers et Breda, et est ainsi né une frontière militaire, résultats des succès et des échecs militaire des troupes espagnoles et hollandaises. Cette opposition es tout à fait réelle au XVII^e siècle et responsable des différences entre peinture flamande et peinture hollandaise. Pour les 15^e et 16 e on évite de les opposés. OU alors on donne à peinture hollandaise la définition très précise de peintures originaires de la région de l'ancien comté d'Hollande. Peinture flamande de l'ancien comté de Flandres. Rien ne permettait de prévoir cette frontière.

Pour le 17^e on voit clairement le lien entre société et peinture. Les traditions artistiques étaient les mêmes dans le nord et sud de pays bas au 15 et 16^e.

Hals est né dans une famille flamande. Il a fait une carrière de portraitiste spécialisé à Haarlem. Ce phénomène n'est pas une nouveauté, mais c'est avec le XVII que en Hollande s'impose le portrait comme une spécialité exclusive ou quasi exclusive d'un peintre. Les premiers portraits de Frans HALS sont des portraits encore extrêmement traditionnels, dans le portrait flamands des XVe et XVIe siècles

3.6.1. PORTRAIT DE JACOBUS ZAFFIUS



Réalisé en 1611 et conservé au Frans Halsmuseum de Haarlem. Il s'agit d'un portrait de ¾ peint sur bois. Avec cette combinaison assez traditionnelle entre le portrait et le blason. Il avait 77 ans au moment du portrait (indiqué sur la toile en latin). C'est un usage très répandu aux XVI^e et XVII^e, y compris pour les portraits féminins. C'est à partir du XVIII^e que l'on cessera cette pratique. L'âge est un indice de la fidélité du portrait. Mais Frans Hals va assez rapidement se spécialiser dans un sous genre du portrait, les portraits de groupe. Qui ont constitué une des sources de revenus les plus importantes pour les peintres hollandais

de XVII^e; De format monumental, relativement cher. Ce sont des œuvres de commandes. On trouve les guildes militaires comme principaux commanditaires.

3.6.2. GUILDE DE SAINT GEORGES DE HAARLEM

Réalisé en 1616 et conservé aujourd'hui au Frans Halsmuseum de Haarlem. On voit la différence avec le Sud. La guilde des arquebusiers d'Anvers avait commandé à Rubens le typique de la descente de croix. Une garde civique flamande commandait un retable destiné à orner son autel. Alors qu'une garde civique hollandaise, ne commande plus de retable pour quelque église, et commande plutôt le portrait de ses membres en grand format. Pour décorer la salle de réunion de la guilde. Généralement à proximité du stand de tir. Tous les 15/20 ans, en fonction du renouvellement des membres, ils manifesteront le besoin de se faire représenter par un peintre. D'où source de revenus importante pour les artistes. Et ces portraits grand format sont suspendus dans les locaux de la guilde, et chaque génération veut faire mieux que ses prédécesseurs. Ce qui amena à augmenter le format des portraits. Hals n'est évidemment pas le premier à effectuer le portrait de groupe en Hollande. Il s'inscrit dans la tradition.



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

On peut faire remonter cette tradition au 15^e, dans les anciens Pays-Bas. On a des portraits de groupes qui étaient intégrés normalement à une composition historique ou même religieuse.

3.6.3. HISTOIRE D'OTTON III

Réalisé par Dirk Bouts vers 1471-1473 et aujourd'hui conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. Commandée par les échevins de la ville de Louvain au peintre. Il y a un certain nombre de portraits disposés autour de la figure de l'empereur. Des portraits d'échevins de Louvain qui ont contribué à la confection de ce tableau.



3.6.4. LETTRES D'AMOUR



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Réalisé par Jan VAN SCOREL vers 1530 et aujourd'hui conservé au Frans Halsmuseum d'Haarlem. L'un des tout premiers exemples de portrait de groupes autonome (pas inclus dans une composition à caractère historique ou religieux). Tableau qui représente les membres d'une confrérie de pèlerins de Jérusalem. Tout les membres sont représentés en tant qu'ancien pèlerin de Jérusalem, ils portent une palme sur l'épaule (attribut des pèlerins de Jérusalem). Chacun des membres est associé à son blason. Il s'agit d'une confrérie surtout constitués de laïques. L'un d'eux est le peintre lui-même. Ecclésiastique et peintre. C'est encore une juxtapositions de portraits individuels.

3.6.5. BANQUET DE LA GUILDE DE SAINT-GEORGES D'AMSTERDAM.

Réalisé par Cornelis ANTHONISZ en 1533 et conservé aujourd'hui au Historisch Museum D'Amsterdam. Guilde d'arbalétriers. Ce qui est neuf, c'est cette volonté de représenter les différents membres autour d'une table, une volonté d'une unification scénique. On cherche à éviter la juxtapositions de portraits individuels. Cela influencera sûrement Hals qui disposera lui aussi les membres de la guilde de Saint-Georges de Haarlem, il utilisera aussi la formule de la table du banquet qui unifie la composition. Le but est que les différents protagonistes agissent plutôt que leur descriptions propre. Cependant Frans Hals a atteint un certain point d'équilibre entre narration et description. Action commune et pourtant une certaine autonomie, chacun des personnages est reconnaissables.



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Le but est que les différents protagonistes agissent plutôt que leur descriptions propre. Cependant Frans Hals a atteint un certain point d'équilibre entre narration et description. Action commune et pourtant une certaine autonomie, chacun des personnages est reconnaissables.

3.6.6. GUILDE DE SAINT-GEORGES D'HAARLEM



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Réalisé en 1639 et aujourd'hui conservé au Frans Halsmuseum d'Haarlem. Les membres ont changé, Hals lui-même est devenu membre et il est représenté dans ce portrait de groupe. La composition est ici comme une photo de classe de la guilde de Saint-Georges. Le remplacement d'un fond d'intérieur par un paysage est

assez en vigueur au XVII^e en Hollande. La représentation de caractère extrêmement immanente. C'est une guilde paramilitaire qui est représentée.

3.6.7. PORTRAIT DES RÉGENTS DE L'HÔPITAL SAINT-ELISABETH DE HAARLEM



Réalisé en 1641 et conservé aujourd'hui au Frans Halsmuseum d'Haarlem. Ils sont ici représentés dans la salle de direction de l'hôpital assis autour d'une table en train de discuter. Les régents et régentes que Hals a peints à la fin de sa carrière sont particulièrement célèbres. Les paysages en fond élargissent l'espace. La servante ne se différencie des régents que par sa coiffe et le fait qu'elle apporte une lettre.

3.6.8. RÉGENTS DE L'HOSPICE DES VIEILLARDS DE HAARLEM

Réalisé en 1664 et conservé au Frans Halsmuseum d'Haarlem.

Le portrait de groupe s'est imposé à toute une série du groupe. Au XIX^e, il y a une légende qui circule selon laquelle Hals aurait été ruiné sur la fin de sa vie. Et qu'il aurait été accepté à l'hospice des vieillards de Haarlem alors qu'il n'avait plus de moyen financier. Il aurait réalisé le portrait des régents et régentes de l'hospice comme paiement. Comme il était mal traité, il se serait vengé en représentant un régent complètement ivre, le chapeau de travers.



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

Cette interprétation se retrouve encore. Mais est nullement pertinente. Il est apparu par des recherches d'archives qu'il n'a jamais séjourné dans cet hospice. Donc les portraits sont des commandes passées à Frans Hals. Le motif du chapeau de travers était un motif relativement répandu en Hollande. Notamment de le portrait de Coolmans. Quand au caractère naturaliste, les éléments de fidélité dans les portraits sont bien plus valorisés que des éléments de flatteries ou de valorisation. L'accession au portrait est un privilège social. La simple ressemblance était déjà valorisante, car tout le monde n'y avait pas accès. Paraître beau n'était pas important. C'est à partir de l'apparition du portrait photographique qu'on cherchera à nouveau à se mettre en valeur.

Il est le premier peintre en Hollande à introduire le principe des coups de pinceaux demeurant clairement visibles pour le spectateur. Exemple la main gantée du dernier tableau. Elle est rendue au moyen de touches clairement discernables pour le spectateur qui, lorsqu'il se rapproche de la toile, a la possibilité de devenir d'une certaine façon un témoin de l'exécution de l'œuvre. En adoptant une touche aussi clairement visible, il rend aussi visible une partie des opérations nécessaires à l'élaboration d'une représentation. C'est une grande nouveauté dans cette Hollande du XVII^e siècle. Avant lui, c'est en Italie qu'on retrouve au XVI^e siècle. Titien parmi d'autres. Il sera suivi par Rembrandt.

3.7. REMBRANDT OU REMBRANDT HARMENSZ(ON) VAN RIJN

Rembrandt est un prénom germanique. On a le prénom, le prénom du père suivi de -zon et VAN RIJN le nom de famille. Si il avait fait comme les autres il aurait signé Van Rijn, voire Her Van Rijn, mais avec un sens particulier de la formule et de la marque, il signe donc de son prénom. Il est le Prédécesseur de Vincent Van Gogh. Né en 1606 à Leyde(Leyde), et mort à Amsterdam en 1669. Leyde était une ville relativement importante, puisque c'est là qu'avait été établie la principale université de cette nouvelle Hollande protestante. Cette Hollande qui s'est séparé en 1579, avec l'union d'Utrecht, de l'ensemble des Pays-Bas bourguignons. En 1425 on crée l'université de Louvain. Pour ne pas avoir à envoyer les futures élites dans un enseignement profondément catholique. Il est fils de meunier. Les meuniers étaient relativement aisés à l'époque. Rien donc ne le prédisposait à une carrière artistique. Il sera inscrit pendant un semestre à l'université de Leyde. En 1623 il rentre dans l'atelier de Pieter LASTMAN qui connaissait la peinture italienne contemporaine et qui apprendra à Rembrandt les quelques rudiments de peintures italiennes qu'il maîtrisera. Il ne fera lui-même pas le voyage en Italie. Propre de l'artiste fondamentalement Calviniste. Les œuvres de la période de Leyde(1624-1632) ressemblent beaucoup aux œuvres de Pieter LASTMAN. Ce qui n'a rien d'impressionnant, car il est intégré dans la production du maître, il devait donc approcher son style pour que le maître puisse continuer à vendre sous son nom. On peut donc imaginer que dans un certain nombre d'œuvres de Lastman, Rembrandt a participé.

3.7.1. PROPHÈTE BALAAM AVEC SON ÂNESSE(ANCIEN TESTAMENT)

Réalisé vers 1623 et conservé au musée des Beaux-Arts de Jérusalem. Le roi de Moab, avait ordonné au prophète Balaam de se porter au devant des Canéens en route vers la terre promise et de les maudire au nom de Dieu de façon à ce qu'ils ne puissent entrer dans la terre promise. A sa grande surprise son ânesse n'avancait pas, même malgré les coups. Et finalement un ange apparut à Balaam et lui expliqua que son ânesse avait déjà compris que Yahvé ne voulait pas qu'il aille maudire les Israélites.



On remarque généralement dans la Hollande calviniste, une valorisation de l'Ancien Testament, lui qui avait été délaissé auparavant, et il est représenté pour lui-même, et non par rapport au Nouveau Testament. Donc on a au XVIIe de nombreuses représentations de l'Ancien Testament, signe de sa valorisation croissante. Certainement le modèle est la peinture faite en 1626 par Rembrandt. Notamment dans le dessin de l'ânesse.

Et probablement dans l'idée de représenter cette scène. Produite en dehors du contexte traditionnel de la commande. Le peintre prend des risques car il pense pouvoir trouver un acquéreur. Mais format plus petit que celui du retable. Car l'image n'est plus un intermédiaire entre la divinité et le fidèle. (il a 20 ans) on y trouve déjà une caractéristique de sa peinture. Il s'inquiète de l'intériorité des personnages. La version de **Lastman**, l'accent est mis sur la narration. En revanche Rembrandt choisit un format vertical, qui concentre l'attention du spectateur sur la figure centrale. Le thème de l'œuvre est donc l'aveuglement de Balaam. Il le montre par la métaphore de l'ombre,



recouvrant les yeux et signifiant son aveuglement.

3.7.2. PÈLERINS D'EMAÛS

Réalisé en 1627 et conservé au musée du Louvre à Paris. Représentation de petit format (30 cm de haut) peinte sur bois. Vraisemblablement peinte de sa propre initiative. Sujet pris du



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

nouveau testament. Il n'y a pas une disparition de la peinture religieuse. Elle n'est plus destinée de manière prioritaire à orner les autels mais destinée à l'espace privé, à la contemplation privée. En dehors de toute dévotion. Cela devient l'un des sujets de la peinture d'histoire. Le Christ est mort sur la croix puis ressuscité. 2 disciples du Christ faisaient route vers Emaüs. Et un voyageur se joint à ses deux disciples. Et tout les 3 s'arrêtent dans une auberge à Emmaüs. C'est à la manière dont le troisième homme brise le pain que les deux apôtres

reconnaissent en lui le Christ. C'est à la scène de reconnaissance que l'on assiste. Le Christ est de profil, un des disciples de face, et l'autre au premier plan peu visible du à l'altération du tableau. Il s'est fortement assombri. Il se jette aux pieds du Christ. Rembrandt se sert ici de la lumière pour mettre en évidence la figure du Christ. Il est représenté à contre-jour, il apparaît sous forme d'une ombre. Et on peut considérer que de ce point de vue là, il rencontre une hésitation profonde de la culture calviniste de représenter le Christ. Volonté de rendre le Christ moins visible. Il oppose la lumière qui entoure le Christ, avec le halo du côté gauche, qui désigne la cuisine dans laquelle on prépare le repas. Il reprend une opposition habituelle entre une lumière surnaturelle et une lumière beaucoup plus faible, qui est beaucoup plus faible.

Exemple: peinture hollandaise du 15^e. (Gérard de Saint-Jean/ Geerten tot Sint-Jan).

L'enfant Jésus dans l'étable avec des rayons lumineux qui sortent du Christ et qui éclaire la Vierge. Et à l'arrière plan, la lumière produite par le feu allumé par les bergers qui reçoivent la visite de l'ange.

Rembrandt est un homme ambitieux et il va décider en 1631 de donner un « coup d'accélérateur » à sa carrière. Il s'installera à Amsterdam qui est, à cette époque là, la capitale économique de la Hollande. Et il va tenter de s'y imposer sur la scène artistique. Avec la perspective d'avoir accès à un marché beaucoup plus important. Et notamment avoir accès à des commandes. Les commandes sont notamment les portraits de groupes.

3.7.3. LA LEÇON D'ANATOMIE

Réalisé en 1632 et conservé aujourd'hui au Mauritshuis de La Haye. Il n'est pas le premier à faire le portrait collectif de personnes assistant à une leçon d'anatomie. Déjà fait dès la fin du XVI^e. L'anatomie occupe, en temps que distraction intellectuelle, s'adressant à un public éclairé qui souhaitait s'informer sur la machine du corps humains. On utilisait le corps d'un condamné. Spectacle offert contre paiement par un médecin. Et ceux qui avaient la chance d'assister à un tel spectacle ont parfois voulu faire une « photo-souvenir ». Ceux qui ont participé à la fameuse leçon d'anatomie du docteur Tuulp ont

éprouvé le besoin de commander un tableau monumental. Aucun des participants à cette leçon n'était médecin, mais des amateurs s'intéressant à la confrontation de l'enseignement livresque avec l'observation. Cette œuvre est également un manifeste de la nouvelle culture rationaliste. On y va probablement le premier manuel d'anatomie de Vésale. Rembrandt confère à l'épisode une structure particulière. Dans cette peinture du XVIIe et notamment les peintures de groupes, il s'agit de mettre au service de l'exaltation de l'individu les grands moyens rhétoriques de la peinture d'histoire.



3.7.4. RONDE DE NUIT

Réalisé en 1642. Il s'agit de l'un des plus grands portraits de groupes jamais réalisés. Il y a un croissant régulier du format des portraits de groupe au XVII^e. Rembrandt et Frans Hals se feront les complices de certains groupes sociaux. Représentation monumentale de la guilde des arquebusiers d'Amsterdam. Par la restauration de l'œuvre on a appris que ce n'était pas une œuvre nocturne. L'œuvre a du probablement écraser les autres représentations. Elle suscitera au XVIIe un intérêt comme œuvre d'art. Et sera transportée jusqu'à l'hôtel de ville d'Amsterdam. Comme l'œuvre était trop grande, on n'hésitera pas à en découper une partie afin de pouvoir l'intégrer dans son nouveau cadre. On ne peut plus s'en faire une idée qu'à partir d'une copie faite. La ville est entourée de fortifications. La scène se passe devant l'une des portes devant laquelle les arquebusiers se mettent en mouvement. Ce motif anoblissant de la porte arquée, qui évoque le motif de l'arc de triomphe est mis ici au service de l'exaltation du groupe des arquebusiers. IL est intéressant de le comparer avec la figure du roi anglais Charles 1er (figure à cheval, voir précédemment). Alors que dans cette culture hollandaise, l'arc de triomphe est au service d'exaltation d'un groupe. Groupe dominé par le capitaine Frans Banning Cocq et à ses côtés, en jeune, le lieutenant Willem Van Ruytenburgh. On sent une disponibilité fondamentale de la peinture afin d'exalter le sujet. Peut-être l'exemple le plus clair d'une volonté de traiter le portrait de groupe comme une véritable scène. Il est intéressant de confronter la ronde de nuit à une peinture réalisée à peu près à la même époque par Thomas DeKeyser de la guilde des arquebusiers, il juxtaposait essentiellement des personnages, sans se soucier d'unifier la composition. Rembrandt cherchera une composition unifiée, il va mettre encore plus au service du groupe, toute la rhétorique de la peinture d'histoire. Un grand groupe dynamique, les personnages ne sont parfois plus très lisibles en tant que portrait, avec des personnages bougeant dans tous les sens.



son nouveau cadre. On ne peut plus s'en faire une idée qu'à partir d'une copie faite. La ville est entourée de fortifications. La scène se passe devant l'une des portes devant laquelle les arquebusiers se mettent en mouvement. Ce motif anoblissant de la porte arquée, qui évoque le motif de l'arc de triomphe est mis ici au service de l'exaltation du groupe des arquebusiers. IL est intéressant de le comparer avec la figure du roi anglais Charles 1er (figure à cheval, voir précédemment). Alors que dans cette culture hollandaise, l'arc de triomphe est au service d'exaltation d'un groupe. Groupe dominé par le capitaine Frans Banning Cocq et à ses côtés, en jeune, le lieutenant Willem Van Ruytenburgh. On sent une disponibilité fondamentale de la peinture afin d'exalter le sujet. Peut-être l'exemple le plus clair d'une volonté de traiter le portrait de groupe comme une véritable scène. Il est intéressant de confronter la ronde de nuit à une peinture réalisée à peu près à la même époque par Thomas DeKeyser de la guilde des arquebusiers, il juxtaposait essentiellement des personnages, sans se soucier d'unifier la composition. Rembrandt cherchera une composition unifiée, il va mettre encore plus au service du groupe, toute la rhétorique de la peinture d'histoire. Un grand groupe dynamique, les personnages ne sont parfois plus très lisibles en tant que portrait, avec des personnages bougeant dans tous les sens.

On divise volontiers la carrière de Rembrandt en 3 phases, tout d'abord la période de

jeunesse de 1624 et 1631 ou il travaille essentiellement en petit forme à Leyde. En 1631, il se transfère à Amsterdam et épouse rapidement une femme qui lui ouvrira bien des portes dans la bourgeoisie: Saskia Van Ouylenburgh(elle le sera de 1634 à 1642 (décès)). On considère qu'après 1642 sa carrière sera moins triomphante. Avec l'approche du XIXe, on fera de Rembrandt un génie maudit. Dès 1642 il aura des problèmes avec la bourgeoisie. Et dès 1649 il se mettra un ménage avec sa servante mais ne peut l'épouser sinon il aurait perdu l'héritage de sa défunte épouse. La chose n'était pas bien vue dans la Hollande calviniste du XVII^e. Hendrickje Stoppels, sa servante, fut convoquée par la paroisse et il lui ordonnèrent de se séparer de Rembrandt sous peine de ne plus pouvoir se communier. Rembrandt n'a pas été convoqué, ce qui montre qu'il aurait appartenu à l'un des courants protestants minoritaires. Sa situation ne s'arrange pas dans les années 1650. En 1656, il est ruiné, et la belle collection d'art qu'il s'est faite sera vendue. Il aurait aussi bien des difficultés avec la morale bourgeoise de son époque que des difficultés économiques. La peinture de Rembrandt reste une peinture d'une grande originalité, caractérisée par sa faible dimension narrative, sa volonté de se concentrer sur quelques figures. Mais Rembrandt, comme Rubens et d'autres peintres du XVII, aura aussi cette ambition d'utiliser toutes les possibilités de la peinture de son époque. Alors que la Hollande du XVIIe connaît une forte tendance à la spécialisation.

3.7.5. REPRÉSENTATION DE LA SAINTE FAMILLE

Réalisé en 1646 et conservée à la Gallari Des Kassel Enhesse en Allemagne. il s'agit d'un trompe l'œil, ou image illusionniste. Représenté de façon très

intimiste, vierge et l'enfant, un chat et saint Joseph à son travail. Cette peinture comporte un élément de trompe l'œil. L'œuvre a représenté non seulement la sainte famille dans un cadre en bois doré. Mais est pourvue d'une tringle à laquelle est attaché un rideau rouge en partie écarté. Ce genre de dispositif existait dans les galeries particulières du XVII^e. On parle aussi de cabinet d'amateurs. Une seule salle accueille toutes les œuvres. L'usage voulait que l'œuvre la plus importante soit pourvue d'une tringle et d'un rideau. Souvenir profane de l'ancienne



Université Libre de Bruxelles - Iconothèque

formule des triptyques. Rembrandt représente ici en trompe l'œil un rideau, conférant à son œuvre le caractère d'un chef d'œuvre, car peut importe les choix du propriétaire, il est déjà pourvu d'un rideau. Il y a une référence à une anecdote faite par Cicéron et Pline l'ancien. Anecdote qui met en scène deux peintres athéniens d'époques classiques il s'agit de Zeuxis et Parrhasios. L'un est l'autre prétendaient être le plus grand peintre d'Athènes et ils décidèrent de se mesurer devant le public. Ils se présentèrent le jour convenu, un tableau sous le bras. Zeuxis impatient de montrer sa supériorité brandit son tableau et tira le rideau qui le représentait. Son tableau représentait une grappe de raisins, à ce moment des oiseaux descendirent et tentèrent de picorer le tableau de Zeuxis. La qualité de son travail était déjà sur de lui et s'étonnait que Parrhasios n'avait toujours pas soulevé le rideau. Il tenta donc de soulever le rideau mais il s'aperçut qu'il s'agissait en fait d'un

rideaux peint en trompe l'œil et il admis à Parrhasios qu'il était le meilleur car il avait réussi à tromper le grand Zeuxis. À l'époque de Rembrandt, certains trompe l'œil ont été remarquables dont celui du peintre anversois GIJSBRECHTS. On a ici la représentation du revers d'une toile. Avec le numéro d'inventaire 36. Le spectateur voulait retourner l'œuvre pour voir ce qui se trouvait au revers de l'image.

3.7.6. BŒUF ÉCORCHÉ

Réalisé en 1654 et conservé aujourd'hui au musée du Louvres. Cette œuvre suscitait l'intérêt des peintres réalistes au XIX^e. Il n'est pas le premier non plus à peindre un animal écorché. Représentation d'une violence inouïe exercée sur un corps.



3.7.7. GUILDE DES DRAPIERS D'AMSTERDAM

Réalisé en 1661. Il donne l'impression qu'un visiteur s'est introduit.

3.7.8. AUTO-PORTRAITS DE REMBRANDT.

Réalisé il en réalisera au moins un par an de 1630 à 1669.

