

La peinture baroque au musée des beaux-arts de Quimper



Pierre-Paul Rubens
Le Martyre de sainte Lucie, vers 1616-1620
Huile sur bois, 31.5 x 46.5 cm

Dossier pour les enseignants

Service éducatif du musée des beaux-arts de Quimper



Sommaire

APPROCHE DU BAROQUE

I Aux origines du baroque	7
A/ Précisions terminologiques	7
B/ Cadre chronologique et spatial	8
C/ Au XVII ^e siècle, Rome, capitale baroque	8
D/ Le baroque comme métaphore épistémologique	9
II Historiographie et interprétation de l'art baroque	11
A/ Une appropriation lente	11
B/ Une philosophie baroque ?	13
III Quelques questions diverses	15
A/ Le baroque comme altération de la Renaissance	15
B/ Le maniérisme, un proto-baroque ?	15
C/ Résistances et refus	15
D/ Les expériences du baroque	16
E/ Us et abus du baroque aujourd'hui	17
IV La question essentielle de la Contre-Réforme	19
A/ Le débat du baroque et de la Contre-Réforme	19
B/ Le baroque, art des Jésuites	21
V Les caractéristiques de la peinture baroque	23
A/ Le « style pittoresque » de la peinture baroque	23
B/ La fresque baroque	25
C/ La question du rococo	25
D/ Le caravagisme	26
VI Les autres domaines du baroque	27
A/ La sculpture : le souffle dans la matière	27
B/ Des continuités d'un domaine à l'autre	28
C/ Quelques documents de synthèse	29
Bibliographie	35
LES COLLECTIONS BAROQUES DU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER :	
Présentation des œuvres	37
La peinture flamande	39
La peinture italienne	49
Informations pratiques	66

APPROCHE DU BAROQUE

I Aux origines du baroque

A/ Précisions terminologiques

L'évolution du sens des mots est toujours instructive. Celle du terme baroque, comme le souligne Alain Mérot, est à proprement parler monstrueuse. Ce qui suit n'en est qu'un pâle résumé.

-Avant de désigner une période de l'histoire de l'art, un courant déterminé ou une constante de la création, le mot "baroque", adjectif ou substantif, a subi une longue évolution. Il doit être reconnu dans le mot portugais "barroco" qui désigne une perle irrégulière. En France, il figure avec un sens identique dans le Dictionnaire universel (1690) d'Antoine Furetière (1619-1688) : « *ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes* ». Notons immédiatement que cette étymologie a été contestée par Benedetto Croce et Erwin Panofsky qui en proposaient une origine plus savante. Le mot serait une pure invention verbale, un moyen mnémotechnique, relevant de la scolastique. Il aurait été forgé pour symboliser le pédantisme ridicule, les idées contournées et bizarres. Cela nous rapproche de Saint-Simon (1675-1755) qui en use pour désigner la bizarrerie d'un fait, d'une pensée ou d'une expression. Le Dictionnaire de l'Académie entérine ce nouveau sens en 1740. Dans l'Encyclopédie de 1776, Jean-Jacques Rousseau, sous la signature S., écrivait qu' « *une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances* ». Les auteurs de langue allemande ont joué un rôle majeur dans l'évolution qui a assuré le succès du terme dans l'histoire culturelle et artistique en le faisant passer du registre de la réserve ou de la critique à celui de l'approbation ou de la louange. Ainsi, Jacob Burckhardt a considéré le baroque comme la suite de la Renaissance. Il revint à Heinrich Wölfflin de démontrer que cette suite, loin d'être la composition de l'art qui l'avait précédée, constituait un univers autonome.

-Ainsi installé dans le territoire de l'art, le terme fut employé par les partisans du néo-classicisme pour désigner ce qu'ils considéraient comme capricieux, extravagant, contraire à la règle et au goût classique chez les maîtres italiens du seicento. L'art baroque était alors perçu comme une altération de la Renaissance. Ce sentiment fut très fort en France au XIX^e siècle. On croyait volontiers que le classicisme était la plus parfaite expression du goût. Il en résulte que le mot baroque a eu pendant longtemps une acception péjorative. Aujourd'hui, on s'abstient de porter un jugement de valeur et le baroque n'est plus considéré comme une "Renaissance dégénérée" mais comme une expression artistique à part entière.

B/ Cadre chronologique et spatial

Le baroque est né en Italie à la fin du XVI^e siècle et y a trouvé pendant plus de cent cinquante ans un terrain d'expansion privilégié. Chronologiquement, le baroque est postérieur à la Renaissance -sans doute annoncé par les Maniéristes et Michel-Ange- dont les manifestations les plus affirmées se sont présentées en Italie au XVII^e siècle. A l'initiative des papes, Rome devint la capitale artistique du monde. Le principal chantier fut pendant plusieurs décennies la basilique Saint-Pierre. C'est dans la décoration de ce dernier bâtiment et dans l'aménagement de la place qui le jouxte que devait s'illustrer Le Bernin.

Le baroque s'est propagé avec plus ou moins de succès dans les autres pays d'Europe. A l'époque, les contemporains parlèrent "d'art moderne"; en France, on utilisa l'expression "d'art à la romaine".

Ainsi, il s'est diffusé au-delà de la péninsule en France, en Espagne, au Portugal et en Europe centrale. En France, sa diffusion exige une analyse nuancée car elle a été contrainte par l'attachement à l'art classique.

Par le biais de la péninsule ibérique, l'expression baroque s'est également étendue à l'Amérique latine.

Certains pays européens l'ont accueillie timidement et avec réserve, notamment en Angleterre et dans les Provinces-Unies.

Le rococo donne à l'art baroque un nouveau dynamisme et lui assure une situation jusqu'au début des années 1770/1780 qui voit l'affirmation du néo-classicisme.

C/ Au XVII^e siècle, Rome, capitale baroque

A partir des années 1620/30, Rome occupa de nouveau une place de premier plan. Elle profita d'abord de l'installation du Caravage mais surtout du mécénat d'Urbain VIII et du cardinal Francesco Barberini à l'égard de Gian Lorenzo Bernin (1598-1680) et de Pierre de Cortone (1596-1669). Le Bernin, en dépit d'une activité picturale relativement modeste mais grâce à des réalisations exceptionnelles -la chaire et le baldaquin de Saint-Pierre du Vatican, *L'Extase de Sainte Thérèse* et la *Bienheureuse Ludovica Albertoni*- fait de Rome la capitale de l'art baroque. Dès lors, l'Accademia di San Luca redevint un lieu de débat où s'affrontèrent notamment Andrea Sacchi (1599-1661) et Pierre de Cortone à propos de l'agencement des fresques. A une échelle grandiose, le premier prônait l'unité et la simplicité, tandis que le second estimait préférable la multiplicité des épisodes. Les peintres du Nord peuvent difficilement ignorer l'attraction de Rome et certains font le choix d'y résider momentanément comme l'Albane. En plus de la décoration monumentale et de la peinture religieuse, les peintres composent des portraits, des paysages, des scènes de batailles, des scènes de chasse.

Le baroque romain essaime vers Gênes et Naples. Dans ces deux villes, il est respectivement représenté par Gregorio de Ferrari (1647-1726) et Luca Giordano (1634-1705).

D/ Le baroque comme métaphore épistémologique

La forme et l'espace baroques ont souvent été mis en relation avec une nouvelle conception du monde, liée à :

1/ l'élargissement du monde par le biais des grandes découvertes ;

2/ les thèses héliocentriques de Copernic ;

3/ les découvertes képlériennes : en découvrant les lois de l'orbite elliptique des planètes, elles ont mis un terme au mythe sécurisant d'une perfection circulaire et fermée ;

4/ la réflexion infinitiste des univers multiples initiée par le mathématicien Giordano Bruno.

Autant d'éléments de rupture qui ont provoqué des ébranlements et nécessité d'adapter la vie intérieure et spirituelle, la transcendance aux nouvelles exigences du monde réel. La représentation, comme forme symbolique et existentielle, ne pouvait ignorer ces nouvelles données.

II Historiographie et interprétation de l'art baroque

A/ Une appropriation lente

Heinrich Wölfflin (1864-1945) poursuit les réflexions menées par Jacob Burckhardt. Il inscrit le baroque dans une interprétation formaliste et lui accorde, contrairement à ses devanciers, l'autonomie, au titre de fait artistique majeur. Dans *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, il le différencie de la Renaissance et lui attribue cinq caractères fondamentaux (voir ci-après). Avec Wölfflin, le baroque n'est plus une dégénérescence de l'art classique. C'est une première réhabilitation.

Alois Riegl (1858-1905) dans *L'Origine de l'art baroque à Rome* (1908) essaie d'en comprendre la généalogie. Il voit dans le baroque l'expression du *Kunstwollen* (« vouloir artistique » d'un peuple, d'une époque) du Nord qui aurait contaminé l'esprit classique du Sud. Il s'affirme par l'accentuation du sentiment, de la saisie subjective-optique du réel. Il y distingue trois phases : sévère, maniériste et naturaliste. Il fait de Michel-Ange le fondateur de l'expérience baroque et estime que seul Bernin en fut le continuateur. Le moment naturaliste s'organise autour de la personnalité du Caravage.

Eugenio d'Ors (1881-1954) est l'auteur d'un essai, *Du baroque*, publié en 1908. Il propose audacieusement une interprétation structurale avant la lettre. Le baroque est un courant permanent de la création, un « éon » qui se manifeste à travers les époques différentes. Il n'est pas attaché à une période, c'est une constante transhistorique. Il est intemporel et éternel. Par ailleurs, le baroque ne saurait être une « variété du laid ». En fait, pour Eugenio d'Ors, le baroque et le classicisme constituent les deux éléments indissociables d'un complexe culturel permanent qui se développe l'un contre l'autre. Le baroque exprimerait ainsi la nostalgie de la vie sauvage et du Paradis perdu en opposition à la prééminence du rationnel. L'exigence de précision incite l'auteur à distinguer dans un latin macaronique - qui n'aurait pas, dit-on, déplu aux médecins de Molière-, 27 espèces de baroque. De la préhistoire aux années 1920, il dresse une typologie qui a fait la célébrité du livre. La liste qui suit n'est pas exhaustive : 1/ Baroque pristinus, 2/ Baroque archaicus, 3/Baroque macedonius, 4/ Baroque alexandrinus, 5/ Baroque gothicus, 6/ Baroque franciscanus, 7/ Baroque nordicus, 8/ 9/ Baroque Maniera, 10/ Baroque tridentinus sive romanus, sive jesuisticus, 11/ Baroque Rococo, etc.

En France, les recherches sur le baroque ont commencé tardivement. Trois raisons expliquent cette situation :

- 1/ l'idée communément admise que la France est le pays de l'art classique ;
- 2/ un sentiment anti-allemand : les premiers travaux ayant été initiés par des chercheurs de langue et de culture germaniques, il était inconcevable de suivre le chemin tracé.

3/ l'esprit républicain car l'art baroque est perçu comme ultramontain et catholique.

Des premières publications convaincantes paraissent au début des années cinquante avec Victor-Louis Tapié, Germain Bazin et Jean Rousset.

-Victor-Lucien Tapié (1900-1974), historien, spécialiste de l'Europe centrale et de la péninsule italienne, a publié un ouvrage essentiel qui fait toujours référence : *Baroque et classicisme* (1957). Si le titre de l'ouvrage peut rappeler Wölfflin, le contenu en est largement différent. Il ne s'agit pas de comparer mais de décrire la diffusion géographique du baroque en privilégiant les contextes locaux. Victor-Lucien Tapié montre, par des analyses très fouillées, que le baroque entretenait des liens avec les sociétés monarchiques, seigneuriales, foncières et catholiques. Même lorsque l'art était urbain, les ressources du commanditaire demeuraient souvent terriennes. L'auteur insiste sur la spécificité française qui développe un dialogue constant entre l'art, le classicisme et le baroque. Enfin, il met en évidence l'existence d'un croissant baroque dont l'extension s'étire du sud de l'Italie au nord de la Pologne. Il s'attarde sur le baroque de la Mitteleuropa et de ses deux principaux foyers : Prague et Vienne.

Dans *Destin du Baroque* (1970), Germain Bazin (1901-1990) récuse les interprétations de Victor-Lucien Tapié refusant de faire du baroque un art rural alors qu'il fut principalement un art palatin et urbain. De même, il refuse d'associer l'art classique à l'affirmation croissante de la bourgeoisie.

-Dix ans après la publication des travaux de Victor-Louis Tapié, Pierre Chaunu donna à sa publication sur les Temps modernes chez Arthaud dans la collection « Les grandes civilisations » le titre de *L'Europe classique* (1966). Pour Chaunu, les grandes révolutions de la pensée de l'époque sont déterminées par la mathématisation du monde. Dès lors, l'art baroque est perçu comme « le refus de l'impérialisme du nouvel ordre ».

Jean Rousset (1910-2002) a étudié la littérature baroque en France avec le souci de montrer l'unité culturelle de l'époque. De la sorte, il s'est aussi intéressé à l'architecture, aux façades des principaux édifices et aux fontaines monumentales. Il considère que l'architecture baroque obéit à des caractères précis :

- 1/ éclatement des structures ;
- 2/ évanescence des formes et instabilité des structures ;
- 3/ mise en mouvement de l'espace et des lignes ;
- 4/ substitution à la structure d'un réseau de lignes mouvantes et d'un décor en trompe-l'œil ;
- 5/ mobilité générale d'un monde invitant le spectateur lui-même à être mobile.

Yves Bottineau (1925-2008), dans *L'Art baroque*, publié chez Mazenod en 1986, affirme s'être longuement nourri des publications de ses devanciers pour proposer des signes de reconnaissance :

- 1/ le dynamisme de la structure (du simple frémissement à la franche agitation en passant par la volonté ascensionnelle) ;
- 2/ l'importance de l'ornement ;
- 3/ l'utilisation singulière de la couleur par la combinaison de l'ombre et de la lumière et par une polychromie élaborée ;
- 4/ l'indécision des limites avec des parties tentées par la dilation, l'expansion ;
- 5/ un art savant en dépit de ses apparences de liberté et de fantaisie.

D'une manière plus précise, l'auteur indique que l'architecture baroque a poussé très loin le rythme ondulant des plans et des volumes et favorisé la prodigalité du décor monumental. De son côté, la sculpture a cultivé le rythme ascensionnel et hélicoïdal et les schémas heurtés. La peinture a privilégié les scènes religieuses, la danse des nuages, les envols d'anges et d'amours, la souplesse et l'abondance des draperies.

Cette définition très souple de l'art baroque est le seul moyen de l'appliquer aux situations historiques et culturelles diverses de l'Italie à la Suède.

B/ Une philosophie baroque ?

Gilles Deleuze (1925-1995) s'est intéressé à l'existence éventuelle d'une philosophie baroque dont il a fait de Wilhelm Leibniz (1646-1716) le porte-parole. Il estime que sa théorie des substances, sa monadologie pose un monde infini, ouvert, fluide, extensible, contradictoire, irréductible à un seul point de vue universel et dont la traduction plastique est le pli. Ainsi, le baroque ne renvoie pas à une essence mais à une fonction opératoire : il ne cesse de faire des plis, car le principe de vie, toujours débordant ne saurait pas davantage être figé par un trait que par un principe. Le baroque est un perpétuel mouvement.

Philippe Minguet (1932-2007) a aussi proposé une philosophie critique de l'art baroque. Il rejette la définition extensive proposée par Eugenio d'Ors en faisant remarquer qu'elle n'est pas nouvelle. Il estime que c'est un lieu commun romantique accommodé à la sauce nietzschéenne des cycles culturels et de l'éternel retour : l'histoire des formes serait marquée par l'opposition entre un « beau d'imitation exacte » et un « beau composite », par l'opposition entre un « rationalisme statique » et un « vitalisme dynamique ». Il dénonce également la conception évolutionniste de l'art qui fait du baroque une expression décadente. Il établit des parallèles avec la littérature, le théâtre et la musique. Pour finir, Minguet, en élargissant son propos au rococo, pose trois caractères essentiels :

- 1/ le goût marqué pour les changements d'échelle, donc de points de vue sur les hommes et le monde. Il illustre le « complexe de Micromégas » ;
- 2/ la fascination pour les hybrides dans la nature comme dans l'art ;
- 3/ la variabilité, l'instabilité de toute chose.

Ces trois éléments déjà présents dans le baroque se sont pleinement épanouis dans le rococo.

III Quelques questions diverses

A/ Le baroque comme altération de la Renaissance

Pendant longtemps, le baroque a été perçu comme une expression dégénérée de la Renaissance. Ce fut notamment l'interprétation proposée par Joseph Burckhardt dans *Le Cicerone* (1855) et *La Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860). Le baroque est un « dialecte dégénéré ». Il regrette « les pièces de parade purement conventionnelles », il déplore « le jeu excessif des courbes », « la recherche systématique du mouvement et de l'illusion ». Il fait de l'œuvre de Francesco Borromini (1599-1667) « une des formes les plus hideuses de l'architecture ». En bon protestant et élève de Joachim Winckelmann, il blâme « une décoration trop riche ». A l'inverse de l'art classique et de sa « noble simplicité », le baroque est un pur décor menacé de superficialité qui flatte nos sens les plus grossiers. Benedetto Croce, au début du XX^e siècle, en parle comme d'une « perversion ».

Il faudra attendre les travaux d'Heinrich Wölfflin pour que cette interprétation négative disparaisse progressivement.

B/ Le maniérisme, un proto-baroque ?

A l'inverse, certains historiens ont considéré le baroque comme un élément de régénérescence dont le point d'appui fut le maniérisme. La « belle manière » est le début d'une réaction anticlassique qui se poursuit avec le baroque. Ainsi, le baroque dériverait de la licence maniériste dont il assura l'amplification pour exprimer les exigences de la spiritualité du XVII^e siècle.

C/ Résistances et refus

Il est fréquent de faire des pays catholiques la terre de prédilection de l'art baroque et inversement de considérer les pays protestants comme étant demeurés fidèles à l'art classique et fermés à l'art baroque. Toutefois, la géographie du baroque mérite d'être précisée et nuancée. Il importe de bousculer certaines idées communes.

-Notons que la France louis-quatorzienne, par attachement au classicisme, fut d'abord réticente au baroque. La diffusion de l'art baroque se fit avec décalage, essentiellement dans la seconde moitié du XVII^e siècle à partir des années 1680.

Le voyage du Bernin à Paris en 1665 est à ce sujet révélateur. Ce séjour, organisé à l'initiative de Colbert, est considéré comme un événement majeur. Il témoigne de l'intérêt porté à l'art italien. Lors de son séjour, Le Bernin fut chargé de travailler au projet d'agrandissement du Louvre. Il arriva en France

avec une première proposition qu'il accepta de modifier au gré des remarques qu'on lui présenta. Il quitta le royaume, couvert de récompenses et de gratitude, avec l'assurance que le chantier allait débiter sous peu. Mais en 1667, Colbert décide d'y renoncer. Certains historiens ont voulu voir dans cet événement le signe de l'attachement indéfectible du royaume de France à l'art classique. Plus prosaïquement, ce sont sans doute aussi des raisons financières qui ont motivé cette décision.

Inversement, la position hégémonique du classicisme en France ne doit pas occulter l'influence du baroque. Ainsi, ces dernières décennies, le chantier de Versailles a été reconsidéré par les historiens d'art. On n'y voit plus seulement l'acmé d'un classicisme triomphant, mais au travers des fêtes (ballets et représentations théâtrales), de certains aménagements jardiniers - grottes et labyrinthes notamment - et des sculptures et des fontaines, une séduction évidente pour l'expression baroque.

-L'Italie n'a pas cédé totalement à la fièvre baroque. Des artistes et des foyers sont restés fidèles à l'art classique. On peut citer les noms suivants à Rome : Le Dominiquin (1581-1641) et Andrea Sacchi (1599-1661), sans oublier de mentionner la présence constante de Nicolas Poussin (1594-1665). Enfin, il faut également indiquer quelques artistes hybrides dont l'expression artistique peut tout à la fois se réclamer du classique et du baroque. Nous pensons plus particulièrement à l'école de Bologne et à l'œuvre des Carrache. Dans le même ordre d'idée, faut-il rappeler la « manière » problématique de Guido Reni (1575-1642) ? En effet, on dit volontiers qu'elle manifeste un « baroque tempéré », encore dénommé « classicisme baroque » ! Tout comme nous devons souligner la position toujours ambiguë du Caravage (1571-1610) dont l'œuvre n'est pas unanimement considérée comme baroque.

D/ Les expériences du baroque

Il est réducteur de parler du baroque. Il est plus juste d'évoquer la diversité de cette expression artistique et d'admettre l'existence de plusieurs baroques.

On distingue volontiers : le baroque romain (foyer de la « formule » initiale), le baroque génois (influencé par la présence de Rubens et Van Dyck), le baroque napolitain et sicilien (décoration exubérante plaquée sur des structures traditionnelles de style Renaissance voir roman), le baroque français (toujours un peu contrarié par le classicisme), le baroque allemand et autrichien (fidèle à la leçon romaine).

Chacune de ces expressions baroques se caractérise par des aspects formels particuliers.

Le baroque romain a été marqué par la personnalité de Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini et Pierre de Cortone. C'est à ce trio que l'on doit les réalisations architecturales et sculpturales les plus prestigieuses de Rome :

1/ au premier, on doit notamment le baldaquin de Saint-Pierre du Vatican, l'escalier d'honneur de la demeure pontificale, le palais de Montecitorio, la Fontaine des Quatre-Fleuves (place Navone) et *l'Extase de Sainte-Thérèse* (Santa Maria della Vittoria, chapelle Cornaro)....

2/ au second, l'église Saint-Agnès (place Navone), les bâtiments du collège de la Propaganda Fide.

3/ au troisième, l'église Sainte-Martine-et-Saint-Luc, les façades de Sainte-Marie-de-la-Paix et de Santa Maria in via Lata, la coupole de San Carlo in Corso.

A ces réalisations architecturales s'ajoutent la production de nombreux décors où se distinguèrent plus précisément les talents de Pierre de Cortone (voûte du grand salon du palais Barberini à Rome) et d'Andrea Pozzo (voûte de l'église Saint-Ignace de Loyola à Rome).

En dépit de l'idée commune qui veut que le « génie » français soit résolument classique, il existe néanmoins un baroque national. Le baroque français est particulier car il mêle souvent les qualités du classicisme au « pittoresque ». C'est un baroque modéré en abondance décorative et en dynamisme. Il s'est épanoui dans l'architecture éphémère - grottes et fontaines- et dans la sculpture, notamment avec Jacques Sarrazin (1592-1660), Pierre Puget (1620-1694) et Antoine Coysevox (1640-1720). En peinture, certains artistes, comme Simon Vouet (1590-1649) et Antoine Coypel (1661-1722), ont été sensibles à la leçon romaine. De même, on note à Paris et en province la réalisation de nombreux retables et d'un mobilier franchement baroques (maître-autel de la cathédrale d'Amiens, baldaquin de la cathédrale d'Angers, retable de l'église Saint-Pierre de Prades). Les grands chantiers royaux, notamment les réalisations architecturales, ont toujours été pris en charge par des artistes classiques mais suffisamment souples et intelligents - François Mansart (1598-1666) et Louis Le Vau (1612-1670) - pour y intégrer avec habileté, une élégance et un rythme musical, souvent inspirés des propositions du Bernin. L'expression baroque s'affirme avec plus d'évidence dans la construction des hôtels particuliers et leur décoration intérieure, à l'exemple de celui du financier Mesme Gallet dans le quartier neuf du Marais. Après la mort de Louis XIV en 1715, la France cède pleinement au vertige du baroque en lui donnant une orientation particulière : la rocaille. Celle-ci se développe pour l'essentiel dans le domaine décoratif. Le peintre François Lemoyne (1688-1737) illustre sans conteste cette nouvelle dynamique.

E/ Us et abus du baroque aujourd'hui

Le public contemporain a une connaissance assez vague du baroque. Il en garde l'idée d'une contestation de l'art classique, d'un « beau idéal ». Dès lors, le terme de baroque s'applique aujourd'hui à un grand nombre de manifestations où le cinéma et les arts du spectacle tiennent une place majeure. Le baroque renvoie d'une manière générale à la prolifération des formes et des mises en relation.

IV La question essentielle de la Contre-Réforme

A/ Le débat du baroque et de la Contre-Réforme

Le baroque italien est l'art de la Contre-Réforme : ensemble des mesures prises par l'Eglise catholique au Concile de Trente (1545-1563) pour réformer l'Eglise et lutter contre la Religion Prétendue Réformée. Le Concile de Trente, en maintenant la vénération des images et en encourageant les manifestations extérieures de la foi, favorisa l'art.

Le Concile de Trente marque une rupture dans l'histoire de l'Eglise catholique. Il s'est ouvert le 13 décembre 1545 et ses travaux, plusieurs fois interrompus par la peste et les menaces de guerre, se sont achevés en 1563. Il vise à lutter contre les abus et à apporter une doctrine claire aux populations d'Europe occidentale restées fidèles à Rome. Le but de ce concile est aussi de limiter la diffusion des religions réformées : luthéranisme, calvinisme. C'est pourquoi on parle de "Contre-Réforme".

En réaction contre l'iconoclasme de Luther et Calvin, l'Eglise romaine réaffirme l'importance de l'image religieuse en tant que moyen de propagande et d'éducation. A charge pour les ecclésiastiques commanditaires de surveiller le travail des artistes pour éviter les erreurs doctrinales et les licences. En ce qui concerne les thèmes, on assiste à un retour aux Ecritures, notamment à l'Ancien Testament. Le culte de la Vierge et des saints est réhabilité. Les œuvres réalisées doivent frapper l'imagination et ranimer la piété.

A Bologne, ce renouveau religieux et artistique est animé par le cardinal-archevêque Gabriele Paleotti (1522-1597), auteur d'un remarquable ouvrage théorique en cinq volumes destiné à compléter le décret tridentin, *"Discorso intorno alle imagine sacre e profane"*. Ce prélat érudit, ami des Carrache, avait participé aux travaux du Concile de Trente. Esthète et platonicien, Paleotti souhaite que " *la peinture émeuve et instruisse*". Il défend l'idée d'un art religieux clair, lisible et empreint d'un certain decorum. Il pense qu'une représentation frappe plus vivement qu'une parole. L'art des images est l'un des arts les plus nobles, à la condition d'être guidé par la discipline chrétienne. Il demande donc à ce que les artistes travaillent en collaboration avec les clercs. Paleotti réprovoque les œuvres jugées incompréhensibles ou suspectes de superstition, ainsi que l'illustration des textes apocryphes dont le caractère légendaire l'emporte bien souvent sur l'historicité. C'est assurément cet argumentaire qui explique et justifie l'image baroque. La peinture se devait d'édifier les foules et ramener les brebis égarées vers le bercail. A une époque où les gens étaient illettrés, la peinture était considérée comme une bible visuelle.

Certains critiques ont qualifié la peinture baroque de "peinture rhétorique", en ce sens qu'elle doit, à l'exemple d'un sermon, convaincre, émouvoir et édifier les foules. La peinture baroque, dans le contexte de la Contre-Réforme, s'était fixée une mission éducative et pédagogique : elle devait rappeler les principes essentiels de la foi catholique. Elle le fit avec générosité et ostentation, comme en témoignent ses compositions monumentales et ses débordements formels.

Il importe cependant de préciser que les liens entre la Contre-Réforme et l'essor de la peinture religieuse ne sont pas pour autant placés sous le signe de l'évidence. Le Concile de Trente a rappelé et défini des principes qui auraient pu contraindre, brider la création artistique.

1/ En effet, les contre-réformateurs ne se contentèrent pas seulement de débarrasser l'art religieux de toute imprécision théologique, ils veillèrent aussi à en éliminer tout ce qui était païen et séculier. On conseilla aux artistes de cesser de faire référence à l'Antiquité classique, car on jugeait insupportable de mêler le religieux à des éléments païens et séculiers. Ce principe fut difficilement respecté par les artistes car les habitudes de pensée des Italiens étaient fortement imprégnées de classicisme antique. Cette méfiance de l'Eglise s'adressait en fait surtout à la philosophie antique dont on savait qu'elle était susceptible d'entrer en conflit avec les principes chrétiens. Ici, la Contre-Réforme s'affirme fondamentalement comme un anti-humanisme. Ainsi, Gilio da Fabriano (? -1584), auteur d'une réflexion sur les erreurs et les abus observés en peinture (*Due Dialoghi*), condamna la présence de Charon dans *Le Jugement dernier* de Michel-Ange. De même, Paul Véronèse fut appelé à comparaître devant le Tribunal de l'Inquisition pour expliquer la présence de chiens, de nains, d'un perroquet et d'un homme saignant du nez. Les explications données par le peintre ne furent pas jugées convaincantes et il fut contraint de modifier son œuvre. Enfin, le Concile de Trente considéra aussi le problème de la décence de l'image. Il affirma : « *Enfin tout ce qui est lascif doit être évité ; de telle façon que les figures humaines ne seront pas peintes pour être ornées d'une beauté incitant aux appétits charnels* ». Dans le cadre de ces discussions, *Le Jugement dernier* subit de nouveau de violentes attaques. L'Arétin et Dolce furent les accusateurs les plus féroces et décernèrent à Michel-Ange le titre de « maître de la saleté ». Paul IV menaça de détruire la fresque et finalement, il demanda à Daniel de Volterra de peindre des draperies sur certains corps.

2/ On imposa également aux artistes la décence. Dans le contexte de la Contre-Réforme, de nombreux ecclésiastiques protestèrent contre les figures dénudées dans la décoration des églises car celles-ci inspiraient des pensées impures. Enfin, on définit la théorie du décorum. Elle exige que tout, dans une peinture, soit approprié à la fois à la scène dépeinte et à l'emplacement pour lequel elle est peinte. C'est dire que les figures humaines doivent être vêtues comme il sied à leur rang et à leur caractère, leurs gestes doivent être appropriés, la scène doit être bien choisie et l'artiste doit constamment tenir compte du fait qu'il exécute une œuvre pour une église ou un palais.

3/ Ainsi, le Concile fut l'occasion de définir une théologie de l'image. Il fut décidé que l'artiste devait travailler avec l'étroite collaboration des hommes d'Eglise. Ces derniers devaient veiller à ce qu'aucune image n'exprime une fausse doctrine. Pour cela, il fallait suivre à la lettre les préceptes de l'Écriture Sainte et les traditions de l'Eglise. Pour éviter toute erreur, on conseilla même au peintre de représenter exclusivement les épisodes les plus traditionnels de la Bible.

4/ C'est au nom de ces principes que l'Inquisition demanda à certains artistes de venir comparaître devant son tribunal pour expliquer certaines œuvres que l'on trouvait litigieuses. Ainsi, *Le Jugement dernier* de Michel-Ange fut vivement critiqué car on reprocha à l'artiste des imprécisions théologiques, et surtout

d'avoir eu l'indécence de représenter des corps nus dans le cœur même de la chrétienté. Finalement, D. Volterra fut chargé de retoucher la fresque du maître et plus précisément de recouvrir la nudité des personnages.

Curieusement, ces principes furent partiellement oubliés et la Contre-Réforme détermina peu de temps après l'émergence d'une peinture émotionnelle et sensuelle. Au nom de l'efficacité, à l'initiative des Jésuites, on développa une religion moins austère qui s'accommoda d'un art sensible.

Rappelons qu'immédiatement après le Concile de Trente, les artistes catholiques essayèrent aussi de combattre la Réforme par ses propres armes en faisant preuve d'ascétisme et de sobriété picturale, à l'exemple d'un Philippe de Champaigne. En fait, celui-ci ne fit qu'appliquer à la lettre les consignes du Concile de Trente qui demandait aux artistes de ne point représenter les lucreux indécents, l'insolite et tout ce qui pouvait paraître licencieux et déshonnête. Charles de Borromée, archevêque réformateur de Milan, prôna ainsi la simplicité et incita les artistes à chercher dans l'art paléochrétien. Mais, au nom de l'efficacité, on oublia rapidement cette prudence, et pour émouvoir, on n'hésita pas à développer une peinture sensible et sensuelle.

Les liens entre la Contre-Réforme et l'art baroque doivent être nuancés. Le luthéranisme diffère du calvinisme et tolère les images. De même, les Jansénistes montrent une rigueur classique proche de l'esprit des calvinistes.

B/ Le baroque, l'art des Jésuites

Pour consolider l'idée d'un art baroque influencé par la Contre-Réforme, on a développé l'idée qu'il fut porté par l'une de ses créations majeures : la Compagnie de Jésus.

Ainsi, l'art baroque aurait une grande dette envers la Compagnie de Jésus. Les Jésuites ont influencé de façon décisive l'iconographie de l'art religieux. Ils ont modifié l'approche de l'art dévotionnel en mettant en évidence d'une manière systématique son potentiel émotionnel et didactique. Ils ont commandité des séries figuratives complexes, érudites et réfléchies qui privilégient l'intervention du spectateur (ex : l'église Saint-Michel à Munich).

Les Jésuites ont été des ardents défenseurs des arts visuels où ils voyaient une forme d'affirmation de la foi catholique. Ils favorisèrent le recours aux images réelles et mentales (dans les pratiques dévotionnelles).

Ignace de Loyola (1491-1556) se constitua une petite collection de tableaux de dévotion pour favoriser ses prières et ses méditations. Dans son livre *Exercices spirituels*, il recourt volontiers aux métaphores de l'image et aux perceptions sensorielles.

Les successeurs d'Ignace de Loyola poursuivirent sur cette voie. François Borgia (1510-1572) utilisa souvent les images dans ses homélies. Il comparait volontiers les images aux épices d'un plat : elles stimulent le goût. Jeronimo Nadal (1507-1580) publia un *Evangelio illustrado* qui connut un grand succès et se diffusa dans le monde entier, de Milan au Pérou.

Le cardinal Robert Bellarmín (1542-1601), comme l'oratorien Gabriele Paleotti (1522-1597), défendirent la légitimité des images associées au culte des saints.

Un autre intellectuel jésuite eut une influence décisive : Antonio Possevino (1534-1611). Il publia un texte intitulé *La peinture comme poésie* : il suggérait que la peinture était :

1/ une forme silencieuse de poésie ;

2/ une imitation de la nature susceptible de susciter des émotions plus rapidement que les mots.

Il rappelait :

1/ l'importance de la rigueur historique dans les tableaux religieux ;

2/ le devoir du peintre de représenter les émotions et les sentiments humains le plus soigneusement possible.

L'image doit éduquer et, selon la devise de la Compagnie, « servir la grande gloire de Dieu ».

En dernier lieu, on peut citer Claudio Aquaviva (1580-1615). Il dirigea bon nombre de programmes artistiques. Il rédigea des *Exercices spirituels* qui s'inspiraient de la méthode ignacienne de la « composition du lieu » et qui incitaient les lecteurs à imaginer avec leurs propres yeux les différentes scènes bibliques. Le lecteur était régulièrement invité à « imaginer qu'il voit » ou à « imaginer qu'il se trouve devant ».

L'enthousiasme dont firent preuve les Jésuites à l'égard des arts visuels explique qu'un grand nombre d'artistes de la Renaissance et du baroque entretenirent d'étroites relations avec la Compagnie de Jésus. Certains, comme Andrea Pozzo (1642-1709) et Daniel Seghers (1590-1661), étaient Jésuites eux-mêmes. D'autres, comme Le Bernin (1598-1680) et Pierre de Cortone (1596-1669), étaient profondément imprégnés de la spiritualité jésuite. Beaucoup d'autres, comme Frederico Zuccari (1542-1609), Paul Brill (1554-1626), Pieter Paul Rubens (1577-1640), travaillaient souvent pour les Jésuites et éprouaient de la sympathie pour leur cause.

V Les caractéristiques de la peinture baroque

A/ Le « style pittoresque » de la peinture baroque

La peinture baroque repose -pour reprendre l'expression de Wölfflin- sur un "style pittoresque". Celui-ci doit heurter le goût classique et se veut décoratif, ostentatoire (l'art baroque est le triomphe de l'excès formel), déséquilibré et surtout mouvementé. La recherche du mouvement est l'obsession de l'artiste baroque. Il aime exprimer l'éphémère comme celui de l'infini, c'est-à-dire que l'artiste baroque creuse particulièrement ses espaces picturaux.

Cette quête du mouvement est sans doute à mettre en rapport avec les découvertes géographiques et scientifiques du siècle précédent.

Le mouvement

Les éléments plastiques et picturaux doivent impérativement suggérer le mouvement. La beauté du baroque peut ainsi se définir comme celle du devenir.

Le mouvement est rendu de multiples façons :

*Le point de fuite est haut placé (vue d'en bas), ce qui provoque un effet de jaillissement.

*On oriente l'ensemble, ou du moins une partie du tableau, en oblique vers le spectateur. La construction du tableau repose souvent sur des diagonales.

*La construction est "atectonique", c'est-à-dire dominée par des lignes courbes. Il en résulte des compositions dynamiques dites en diagonale, passantes, spiralées ou en éventail. Les formes plastiques s'inscrivent souvent dans des formes géométriques ovales. Le cercle est délaissé parce qu'il est considéré comme trop régulier.

*La perspective laisse deviner des profondeurs insondables. L'espace semble infini.

*L'ordonnance du tableau n'est pas symétrique. Le milieu du tableau n'est pas indiqué. On déplace le centre de gravité sur le côté, ce qui introduit une tension particulière dans la composition. Il en découle une composition déséquilibrée et heurtée.

*A la disposition métrique, on préfère la disposition rythmique, et plus encore le "groupement accidentel". Il faut éviter l'alignement uniforme, car il faut constamment surprendre l'œil du spectateur.

Par ailleurs, on peut faire les remarques suivantes :

*Le dessin est suggestif et volontairement imprécis (dessin de suggestion). Les masses ne sont pas définies par un contour net et se perdent dans un fond obscur. L'artiste a tendance à oublier les règles de la proportion. Ses formes sont volontiers fluides et mouvantes. Wölfflin parle à ce sujet de "forme ouverte". La forme ne peut pas avoir une définition fixe car elle doit évoquer le mouvement de la vie.

*Les formes sont souvent exagérées, notamment au premier plan, pour accroître le degré de profondeur de l'œuvre. Le baroque est un "style en profondeur".

*Les couleurs pures sont rarement utilisées. L'artiste baroque joue sur les valeurs des couleurs et tente de se servir d'une gamme très variée. Pour donner l'impression d'une richesse inépuisable, éviter la monotonie et tenir en éveil l'intérêt du spectateur, l'artiste dispose les couleurs d'une manière asymétrique.

*La "zone terminale" du tableau est souvent sombre, ce qui donne à l'espace pictural une impression d'infini. Le tableau baroque donne toujours l'illusion de déborder de son cadre.

*Les peintres baroques construisent souvent leur tableau sur une opposition ombre/lumière. Ces taches de clair et d'obscur sont réparties de manière désordonnée, toujours dans le but de surprendre. Certains d'entre eux - Rembrandt et le Caravage- exploitèrent cette opposition à l'excès et devinrent les maîtres du "clair-obscur". Cette technique se prête merveilleusement à l'évocation des scènes dramatiques et pathétiques. Toutefois, le peintre baroque ne recherche pas systématiquement les oppositions violentes entre l'ombre et la lumière. Il préfère de loin les ombres et les clartés relatives car pour lui la beauté est faite de formes imparfaitement visibles.

*L'artiste tente volontiers de traduire "l'insaisissable", c'est-à-dire qu'il aime représenter des situations passagères. Pour cela, le peintre emploie différents artifices. En premier lieu, la représentation des objets ne doit pas être totalement claire. Le motif du voile est l'un des motifs les plus importants du style pittoresque. Les objets sont poussés les uns devant les autres, ils ne ressortent qu'en partie, excitant au plus haut point l'imagination. L'impossibilité de tout saisir crée un sentiment d'instabilité (par opposition, l'art classique est un art de la permanence).

*Ce sentiment d'instabilité et d'« éphémérité » se retrouve également dans la mise en scène. Les personnages y sont souvent nombreux et apparaissent rarement dans leur totalité. Ils sont souvent coupés en partie par un autre modèle et disposés de manière déséquilibrée. Toutefois, pour assurer l'unité de sa composition, l'artiste les anime d'un « mouvement unifiant ». En effet, bien souvent, ils se dirigent tous ou tendent les bras vers un autre sujet qui occupe une position centrale. Par cette gestualité expressive et centrifuge, l'artiste unit les différents espaces plastiques du tableau.

*Toutes ces caractéristiques donnent naissance à un "espace unitaire". La forme ouverte et la couleur contribuent à subordonner la partie au tout (dans l'art classique, les formes fermées ont tendance à revendiquer une certaine indépendance qui éveille chez le spectateur un sentiment de multiplicité) ; toutefois, l'espace reste évidemment unitaire et très éloigné de l'autonomie anarchique régnant dans l'art primitif.

*Enfin, l'artiste baroque aime ce qui est insolite. Outre le fait qu'il aime les perspectives audacieuses et les excès formels, il recherche volontiers la bizarrerie. Il la crée par une surcharge décorative qui prend souvent la forme d'amours, de naïades ou de drapés claquant au vent.

B/ La fresque baroque

La Contre-Réforme a suscité la construction ou la restauration de nombreuses églises.

Ces chantiers ont souvent accordé une place majeure à la fresque, à la réalisation de décors monumentaux. En ce domaine, nous avons déjà évoqué le rôle prépondérant de Pierre de Cortone et d'Andrea Pozzo.

Ces réalisations se caractérisent par :

- 1/ des perspectives zénithales audacieuses ;
- 2/ des compositions dynamiques (juxtaposition de frises désordonnées et de rotations symétriques de personnages volants) ;
- 3/ des trompe-l'œil saisissants ;
- 4/ l'emboîtement des espaces ;
- 5/ des raccourcis radicaux ;
- 6/ des rythmes syncopés (mouvements brutaux d'ascension unitaire ou de dispersion éclatée) ;
- 7/ des dispositifs narratifs complexes, saturés (liées à la profération des figures et des événements) ;
- 8/ une lumière mobile.

C/ La question du rococo

Le rococo succède au baroque. Il est né en France où on lui a donné le nom de « rocaille ». On parle plus volontiers de rococo pour désigner son extension dans le reste de l'Europe.

Le rococo suscite des débats. Certains historiens le considèrent comme un mouvement artistique autonome, à considérer par lui-même. Pour Philippe Minguet, il est différent du baroque par :

- 1/ un champ d'action plus limité, souvent cantonné à la décoration et aux arts mineurs ;
 - 2/ la profusion des ornements (la rocaille est un art d'ornement et se contente d'adopter les structures architecturales édifiées au XVII^e siècle) ;
 - 3/ une dimension radicalement atectonique (sous l'effet d'un mouvement perpétuel) ;
 - 4/ une localisation précise des ornements qui vise à nier les articulations de l'architecture ;
 - 5/ la volonté de fondre les arts et les espaces dans une « atmosphère de détente voluptueuse » ;
 - 6/ la recherche d'une grâce affectée ;
 - 7/ la défiance à l'égard des concepts a priori (l'œuvre se déploie en accord avec le lieu et selon l'idée d'une exécution libre) ;
 - 7/ une réflexion poussée sur l'idée paradoxale d'un ordre dans le chaos ;
 - 8/ l'existence d'un vocabulaire ornemental et décoratif singulier ;
 - 9/ la réalisation de nombreux décors plafonnant pour des salons particuliers.
- D'autres, à l'exemple d'Yves Bottineau, préfèrent l'appréhender comme le prolongement naturel du baroque, au titre de variante.

Le rococo serait ainsi la phase du baroque au même titre que le maniérisme en serait le moment initial.

D/ Le caravagisme

La restauration plastique des Carrache fut remise en cause par Michelangelo Merisi da Caravaggio (1570-1610). La peinture du Caravage fut immédiatement perçue comme une menace et une rupture. Nicolas Poussin (1594-1665), observateur éclairé de l'actualité italienne, l'exprima très brièvement en déclarant qu'il était venu pour détruire la peinture. De son côté, Giovanni Pietro Bellori (1613-1696), tout en admettant qu'un retour à l'observation de la nature était nécessaire pour réagir aux fantaisies de la « maniera », estimait que le style du Caravage était trop naturel et manquait d'invention.

En effet, la peinture du Caravage détonne car elle est fort différente de celle de ses contemporains. Elle se caractérise par des compositions qui se concentrent sur des moments d'intensité physique ou dramatique plutôt que sur des scènes narratives complexes, un effet de réalisme exagéré qui donne l'illusion d'une sensation presque matérielle, l'hyperbole des expressions et un clair-obscur très marqué. La manière du Caravage suscita autant d'admiration que de vives critiques. On lui reprocha ainsi un réalisme prosaïque et vulgaire. Il y eut néanmoins un effet Caravage et après sa mort de nombreux artistes se réclamèrent de sa manière. Ainsi, la fille d'Orazio Gentileschi, Artemisia (1593-1652), fut l'une des protagonistes les plus remarquables et les influentes du caravagisme.

Après Rome, Naples fut l'autre grand foyer du caravagisme de la péninsule italienne. C'est d'ailleurs le caravagisme qui marque l'essor de l'école napolitaine qui présente alors l'originalité par le biais de ses souverains étrangers (français et espagnols) de s'être ouverte aux influences flamandes et espagnoles, notamment celle de José Ribera (1591-1652).

VI Les autres domaines du baroque

A / La sculpture : le souffle dans la matière

Dans ce domaine, comme dans celui de l'architecture, la personnalité du Bernin se distingue. On lui doit quelques chefs-d'œuvres majeures : *La Transverbération de sainte Thérèse* (1645) et *La Bienheureuse Ludovica Albertoni* (1674).

La première œuvre est tirée de l'autobiographie de la carmélite d'Avila. Elle y raconte ses visions : « *J'ai vu dans sa main une longue lance d'or, à la pointe de laquelle on aurait cru qu'il y avait un petit feu. Il m'a semblé qu'on la faisait entrer de temps en temps dans mon cœur et qu'elle me perçait jusqu'au fond des entrailles ; quand il l'a retirée, il m'a semblé qu'elle les retirait aussi et me laissait toute en feu avec un grand amour de Dieu. La douleur était si grande qu'elle me faisait gémir ; et pourtant la douceur de cette douleur excessive était telle, qu'il m'était impossible de vouloir en être débarrassée. L'âme n'est satisfaite en un tel moment que par Dieu et lui seul. La douleur n'est pas physique, mais spirituelle, même si le corps y a sa part. C'est une si douce caresse d'amour qui se fait alors entre l'âme et Dieu, que je prie Dieu dans Sa bonté de la faire éprouver à celui qui peut croire que je mens* ». La sculpture est située dans la chapelle Cornaro de l'église santa Maria della Vittoria à Rome. Elle s'insère dans un espace théâtralisé. Le groupe principal - Sainte Thérèse et l'ange- est encadré par des colonnes de marbre polychrome. Sainte Thérèse est portée par un nuage et accompagnée d'un ange qui soulève sa robe de bure et porte la flèche qui doit lui transpercer le cœur. Les deux sont surmontés par des rayons lumineux qui proviennent d'un oculus caché aux spectateurs. Les commanditaires, les membres de la famille Cornaro, sont figurés, dans un trompe-l'œil en relief, dans des loges sur les côtés de la chapelle.

La deuxième œuvre est une représentation également puissante d'une femme en extase et dont l'abandon montre les marques d'une jouissance très sensuelle.

En France, Pierre Puget (1620-1694) fut particulièrement actif. Il travailla notamment pour Nicolas Fouquet. Il résida en Italie, notamment à Gênes. Il y produisit un *Saint Sébastien* pour l'église Santa Maria Assunta di Carignano, que l'on considère comme l'une de ses pièces maîtresses.

En Europe centrale, on note la belle activité de Matyas Braun (1684-1738).

D'une manière générale la sculpture baroque se caractérise par :

- 1/ l'expression paroxystique des passions ;
- 2/ des figures saisies dans l'élan de l'action ou dans les profondeurs de l'extase ou de la méditation ;
- 3/ des personnages qui adoptent une gestualité théâtrale ;
- 4/ la torsion des corps ;
- 5/ le déséquilibre et le dynamisme des compositions ;
- 6/ l'exagération pneumatique des anatomies.
- 7/ L'amplification des drapés, l'exagération des plis.

B/ Des continuités d'un domaine à l'autre

Les autres domaines du baroque, à savoir la littérature, le théâtre et la musique, constituent un territoire immense qu'il n'est pas envisageable de considérer dans ce dossier essentiellement consacré à la peinture. A défaut, on peut néanmoins considérer les réflexions suivantes :

1/ la nécessité de distinguer des éléments de continuité, indépendamment des domaines considérés. Cela peut se faire autour de :

La poétique : elle se déploie avec des sujets grandioses, des péripéties multiples, des personnages mystificateurs et extravagants, des protagonistes fluides, muables, la surcharge et la bigarrure de l'écriture, l'emphase de la dénomination, le mélange du drame et de la comédie (tragi-comédie), l'alternance des registres et des tons : imprécation et afféterie.... .

La rhétorique : elle adopte souvent la rupture, l'amplification, la prolifération (des descriptions et des épisodes), la bizarrerie, la confusion, le foisonnement syncrétique, un rythme et une syntaxe paroxystiques. Elle se veut anti-rationaliste.

La stylistique : elle se caractérise par l'intensité (l'hyperbole est une figure fréquente), l'ingéniosité (accumulation des comparaisons, métaphores prolongées, images étranges, etc.), la surcharge décorative (on dit volontiers que les métonymies et les périphrases jouent le rôle des volutes et des spirales).

2/ la pertinence d'établir des correspondances d'un domaine d'expression à l'autre (de la peinture à la musique, de l'écriture à la peinture, etc.)

En distinguant ainsi les continuités et les correspondances, on établira l'assise d'une esthétique baroque.

C/ Quelques documents de synthèse

-Théâtre classique et baroque

-Les invariants de la peinture baroque

-Peinture classique et baroque

Théâtre classique et baroque

Les conventions du théâtre classique

Un thème emprunté à la mythologie ou à l'histoire

- Argument connu des spectateurs
- Destin fixé par la tradition

Des personnages nobles ou d'ascendance prestigieuse

- Héros de la mythologie grecque
- Personnages historiques d'envergure
- Figures bibliques

Les trois unités

- 1/ Unité de lieu (un seul et même décor)
- 2/ Unité de temps (24 heures)
- 3/ Unité d'action (une intrigue principale conduite jusqu'à son apogée)

Les vraisemblances

- Peindre ce qui existe dans la nature
- Représenter l'universel, des vérités raisonnables

Les bienséances

- Ne pas choquer la morale et les convenances en respectant une attitude et un langage dignes

Stylistique dépouillée

- Unité de ton
- Langage soutenu et mesuré
- Majesté de l'alexandrin

Décor

- Monumental et sobre

Les conventions du théâtre baroque

Un thème s'inspirant des faits de la vie quotidienne

- Vie semée d'embûches et de dangers où l'horreur et la cruauté, réalités courantes, deviennent matière à spectacle

Des personnages déclassés, modestes et égarés

- Des personnages sans cohérence psychologique : doutent et se trompent sur eux-mêmes et les autres, victimes de leur égocentrisme, de leur orgueil.
- Des types: le galant audacieux, la jeune fille passionnée, le « gracioso » espagnol (lâche, gourmand, égoïste)...

Absence d'unité

- 1/ Lieux : partout et nulle part
- 2/ Temps : des journées ou des siècles
- 3/ Action double: superposition de deux intrigues

Mélange des genres

- Alternance de rythmes et de registres: péripéties tragiques, récits épiques et morceaux lyriques
- Tragi-comédie
- Le baroque théâtral déborde de son domaine et fait volontiers appel à la danse, à la musique

L'outrance

- Liberté totale de l'inspiration et de la composition

Stylistique poétique et amplifiée

- Syntaxe : incessant va-et-vient de l'analyse qui énumère, classe, démembré et juxtapose
- Construction luxuriante avec répétitions et abondance des métaphores
- Phrase surchargée qui tourne sur elle-même

Décor

- Monumental, surprenant et foisonnant

La catharsis

- Le spectacle des passions dévastatrices, en inspirant terreur et pitié, purifie le spectateur de ses passions.

Les invariants de la peinture baroque

Thèmes

Attachement à la notion de genre et choix de sujets nobles
Tableaux religieux, mythologiques et allégoriques
Célébration de la puissance de l'Église ou du prince

Composition

Composition asymétrique, instable
Construction spatiale complexe où les plans s'enchevêtrent, se bousculent et mise en abyme

Dominance des obliques, des courbes, des spirales

L'art baroque aime traduire le mouvement. On y a vu la volonté inconsciente des artistes d'adapter l'art aux thèses de Galilée.

La peinture baroque est une peinture dynamique. L'artiste aime y exprimer des situations provisoires. Tous les moyens plastiques et picturaux concourent ainsi à donner l'illusion de la quatrième dimension.

En peinture, le mouvement est exprimé par :

1. Des compositions atectoniques.
2. L'utilisation de la ligne courbe.
3. La stylisation des formes.
4. Des couleurs chaudes et vibrantes.
5. Une touche légère et fluide.

En architecture, l'illusion du mouvement est donnée par :

1. L'utilisation de la ligne courbe.
2. L'utilisation de formes arrondies.
3. De nombreux décrochements.
4. Un ordonnancement dissymétrique.
5. La répétition et la succession rythmique des motifs ornementaux.

En littérature, le récit multiplie les péripéties (déchaînement des récits de combat).

Éléments plastiques et picturaux

L'artiste baroque est un coloriste.

Les couleurs sont majoritairement chaudes, disposées par une touche active, visible et avec des empâtements.

La couleur domine, efface localement la ligne, les contours.

Les formes, notamment l'anatomie, sont augmentées, exagérées.

Dimension esthétique

L'art baroque est dit « pittoresque », car l'artiste recherche « les effets ».

Le pittoresque se fonde sur :

1. Le mouvement.
2. L'insaisissable (en peinture et en littérature cela se traduit par l'utilisation du procédé de « mise en abyme »).
3. La grandeur et la profondeur.

4. L'emphase des attitudes, des expressions.

5. L'excès des formes.

6. La surcharge décorative.

L'artiste baroque représente volontiers le cœur du drame, le moment qui contient le plus d'intensité dramatique.

L'art baroque s'est développé dans les pays catholiques. Il est l'expression de la Contre-Réforme.

L'artiste baroque aime émouvoir, étonner, séduire. Il touche l'observateur par le spectaculaire.

Le classique et le baroque selon Heinrich Wölfflin
Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art
Editions, Gérard Montfort, 1989

Le passage du « linéaire » au « pictural »

C'est-à-dire de la considération de la ligne en tant que conductrice du regard, à la dévalorisation croissante de cette ligne. D'une façon plus générale, on a affaire d'une part à une manière de saisir les corps en leurs caractères palpables -contours et surfaces ; de l'autre, à un mode d'appréhension qui repose sur la seule apparence visuelle et peut renoncer pour cela au dessin « plastique ». Dans le premier cas, l'accent porte sur les limites des objets, dans le second, l'apparition joue hors de limites précises. La vision plastique, s'appuyant sur les contours, isole les objets ; pour un œil qui voit « picturalement », les objets au contraire s'enchaînent. L'intérêt consiste, la première fois, à embrasser des objets corporels distincts, ayant une réalité stable et tangible ; il consiste plutôt, la seconde fois, à rendre la vision dans sa totalité, telle une apparence flottante.

Le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur

L'art classique dispose les parties en plans parallèles : le baroque, lui, conduit le regard d'avant en arrière. Le développement de la ligne est lié à la distinction des plans dans l'art classique, et la juxtaposition sur un même plan assure la plus grande visibilité. Dans le baroque, la dévalorisation des contours entraîne celle des plans, et l'œil relie alors les choses en passant du premier à l'arrière-plan. Il ne s'agit pas là d'une différence de qualité : cette innovation n'est pas due au fait que l'on vient d'acquérir le pouvoir de rendre mieux la profondeur ; elle atteste bien plutôt l'existence d'un art fondamentalement différent. De même, le style des « formes planes » (au sens que nous donnons à l'expression) n'est pas celui d'un art primitif, puisqu'il apparaît à un moment où l'artiste possède une science complète du raccourci autant que le sentiment de l'espace.

Le passage de la forme fermée à la forme ouverte

Sans doute, toute œuvre d'art doit constituer un ensemble fermé, et le fait qu'une œuvre n'est pas limitée en soi est toujours la preuve d'une faiblesse. Mais l'interprétation de cette exigence a différé de façon très sensible au XVI^e et au XVII^e siècle, au point que l'on peut considérer nettement la facture classique, en face des formes en dissolution du baroque, comme l'art des formes fermées. Le relâchement de la règle, la rupture de la sévère loi « tectonique » ne signifie pas seulement qu'on est en quête de moyens nouveaux de charmer le spectateur ; ils constituent (quel que soit le nom que l'on donne à ce phénomène) un mode de présentation nouveau et parfaitement conséquent, que nous rangeons pour cela parmi les catégories fondamentales.

Le passage de la pluralité à l'unité

Dans le système de l'art classique, chaque partie revendiquait toujours une sorte d'indépendance, bien qu'elle fût solidement rattachée à l'ensemble. Rien de comparable néanmoins à l'autonomie anarchique régnant dans l'art primitif : ici,

partie est subordonnée au tout sans qu'elle renonce pour cela à exister pour soi. C'est une articulation qui s'impose à l'observateur, le passage d'un membre à un autre, opération tout autre que l'appréhension globale que le XVII^e siècle a utilisée et qu'il a exigée. Dans les deux styles, nous sommes bien en présence d'une unité (tandis qu'à l'âge antérieur, au classicisme, ce concept n'est pas encore compris dans son vrai sens), mais dans un cas, l'unité s'obtient par l'harmonisation de parties qui restent indépendantes, dans l'autre, par la convergence de divers membres en un motif, ou par la subordination des éléments à l'un d'eux, dont la fonction directrice est indiscutable.

La clarté absolue ou la clarté relative des objets présentés

Cette opposition touche de près à celle du linéaire et du pictural : d'une part, la présentation des choses telles qu'elles sont s'offrent à la sensation plastique du toucher, d'autre part, la présentation des choses telles qu'elles apparaissent, considérées dans leur ensemble ou plutôt en leur qualité non plastique. Ce qui est remarquable, c'est que l'époque classique a conçu un idéal de clarté absolue que le XV^e siècle n'avait soupçonné que confusément, et que le XVII^e a délibérément abandonné. Je ne veux pas dire que les œuvres deviennent obscures, ce qui impressionne toujours désagréablement, mais la clarté du motif cesse d'être le but de la présentation ; il n'est plus nécessaire de dérouler devant les yeux la forme en son entier, il suffit d'en avoir donné les points d'appui essentiels. La composition, la lumière, la couleur n'ont plus désormais pour fonction première de mettre en évidence la forme ; elles mènent leur vie propre. Sans doute, y a-t-il des cas où l'affaiblissement partiel de cette clarté absolue n'a été utilisé qu'en vue d'un charme à exercer sur le spectateur, mais il n'en demeure pas moins que cette notion d'une « moindre clarté », caractérisant toute espèce de formes de la présentation, fait jour à un moment de l'histoire des arts où on cherche la réalité dans des apparences d'un tout autre genre. Là encore, il ne saurait être question d'une différence de qualité. Le jour où le baroque s'éloigne de l'idéal de Dürer et de Raphaël, on est en présence d'une autre conception du monde.

<h2>Bibliographie</h2>

- Bottineau Yves, *L'art baroque*, Editions Mazenod, 1986.
- Chantelou Fréart Paul, *Le voyage du Bernin en France*, Stock, 1930.
- Chédozeau Bernard, *Le baroque*, Nathan, 1989.
- De Cortanze Gérard, *Le baroque*, Editions MA, 1987.
- Deleuze Gilles, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Les Editions de Minuit, 1988.
- Giovanni Sale (dir.), *L'art des Jésuites*, Mengès, 2003.
- Jeanneret Michel, *Versailles, ordre et chaos*, Gallimard, 2012.
- Mérot Alain, *Généalogies du baroque*, Le Promeneur, 2007.
- Mérot Alain, Cornette Joël, *Le XVII^e siècle, histoire artistique de l'Europe*, Seuil, 1999.
- Tapié Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Pluriel 1980.

LES COLLECTIONS BAROQUES DU MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER

La peinture flamande

Peter Paul Rubens

(Siegen, 1577-Anvers, 1640)



Le Martyre de sainte Lucie, vers 1616-1620
Huile sur bois, 31.5 x 46.5 cm
1^{er} étage- Peinture flamande—salle 5

L'oeuvre

Il s'agit de l'un des trente-neuf *modelli* (esquisse préparatoire que l'artiste soumet au commanditaire avant de passer à la phase d'exécution définitive) commandés à Rubens en 1620 pour décorer la chapelle des Jésuites de l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers. Cette esquisse virtuose est un projet pour un plafond (3 x 4.20 m). Le peintre imagina en effet une suite décorative, malheureusement détruite par le feu en 1718. Vingt-six des *modelli* originaux ont été conservés dont celui de Quimper.

Un contrat régissait le contenu pictural du cycle. « [L'artiste] devra faire de sa main le dessin des trente-neuf peintures en petit format, laissant ensuite le soin de l'exécution définitive à Van Dyck et à quelque autres de ses élèves ».

Pour ce plafond, Rubens devait illustrer une apparition de sainte Agathe à sainte Lucie. En 304, Lucie de Syracuse, qui a fait voeu de virginité et qui distribue aux pauvres la fortune paternelle, est dénoncée par son fiancé aux autorités romaines. Lucie de Syracuse subit le martyre infligé aux premiers chrétiens : comme le feu du bûcher où elle est attachée ne la consume pas, un ami du consul, irrité de cette résistance, surgit pour lui trancher la gorge. Elle peut encore parler ! Parmi les volutes de fumée, sainte Agathe apporte la palme du martyre. De son autre main, symbole de protection et de bénédiction, elle couvre la tête de Lucie. Cette scène de style baroque illustre l'héroïsme de Lucie qui s'abandonne à Dieu tandis que la violence du bourreau est suggérée par la rapidité de son action, son corps puissant semblant sortir du cadre ovale. Ici, Rubens a légèrement modifié la légende. En effet, quatre siècles séparent les deux saintes siciliennes. Selon la version littéraire dont s'inspire Rubens, sainte Agathe apparaît à Lucie lorsque celle-ci, priant dans une grotte, la supplie de délivrer sa mère de la maladie. Or, Rubens, pour satisfaire le commanditaire (qui voulait et sainte Lucie et sainte Agathe) sans renoncer à la scène impressionnante du martyre, réinvente la légende en proposant un épisode moins connu.

Rubens est l'inventeur du baroque flamand. Ce style, caractérisé par la vigueur de la touche, la chaleur du coloris, le lyrisme, convient parfaitement à la vocation éducative et stimulante des peintures de la Contre-Réforme. Le mouvement emphatique de la peinture baroque s'exprime ici. La jambe du bourreau, habilement représentée en raccourci, crée l'illusion de voir le bourreau poignarder Lucie tout en s'éloignant du bûcher, mouvement contraire qui résume la géniale compétence de Rubens.



Sebastian Vrancx
Vue de l'intérieur de l'église des Jésuites d'Anvers
Kunsthistorisches Museum, Vienne

Simon de Vos

(Anvers, 1603- Anvers, 1676)



L'Assomption de la Vierge
Huile sur bois, 66.5 x 55 cm
1^{er} étage—Peinture flamande- salle 5

L'artiste

Formé tôt dans l'atelier de Cornelis de Vos (pas de parenté), Simon de Vos est inscrit maître à Anvers dès ses dix-sept ans, soit en 1620. D'abord peintre de scènes de genre, Vos multiplie ensuite les tableaux religieux. Sa verve étourdissante et son coloris enjoué en font un peintre attachant annonciateur de la grâce et de l'instabilité du rococo.

L'oeuvre

Cette étude influencée par l'art de Rubens est une esquisse enlevée pour une Assomption que l'on n'a pu retrouver.

Charles-Emmanuel Biset

(Malines, 1633-Breda, 1710)



La Chute des damnés en enfer, après 1642
Huile sur toile, 67 x 51.5 cm
1^{er} étage—Peinture flamande- salle 5

L'oeuvre

Cette oeuvre est inspirée d'une gravure reproduisant une partie de la *Chute des réprouvés* (2.88 x 2.25 m) de Rubens (1621). Elle met en scène le Jugement dernier et la chute des maudits. Les corps forment un tourbillon entraîné dans une chute vertigineuse vers l'Enfer d'où sortent des flammes. Cette peinture traduit la volonté de l'artiste de susciter l'angoisse du spectateur et de le ramener à la vraie foi. Ce tableau est conforme à la vocation pédagogique de l'image voulue par l'idéologie de la Contre-Réforme (mouvement par lequel l'Eglise catholique réagit, au 16^e siècle, face à la Réforme protestante). L'image véhicule un message moral et est un support du renouvellement de la spiritualité.



Rubens, *La Chute des damnés*, Munich



Rubens, *Le Jugement dernier*, Munich

Jacob Jordaens

(Anvers, 1593-Anvers, 1678)



Mater Dolorosa, vers 1617-1620
Huile sur toile, 31.5 x 21 cm
1^{er} étage—Peinture flamande- salle 5

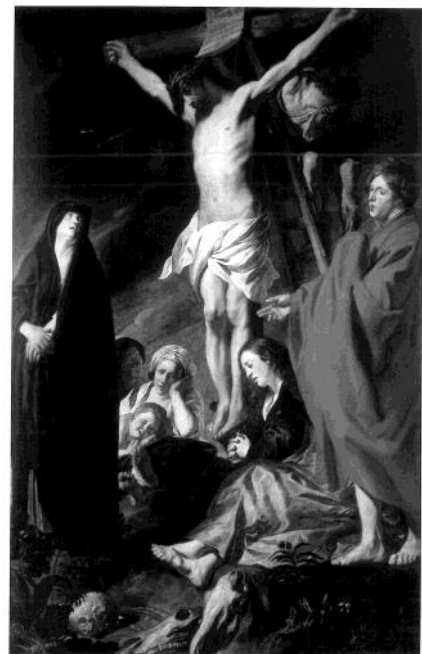
L'oeuvre

Cette étude du visage, de la jeunesse de l'artiste, est à rapprocher des scènes de crucifixion qu'il a peintes (Institut Terninck et Eglise Saint-Paul à Anvers, Wallraf-Richartz Museum de Cologne, musée des beaux-arts de Rennes). La mère du Christ, debout près de la croix, tourne la tête vers la gauche, afin de regarder le visage du Christ mort. Sur ces traits tourmentés, la tension du regard et des lèvres marque autant la douleur muette et le deuil que l'incompréhension face à la cruauté de l'épreuve, difficile pour une mère : le supplice de son enfant. C'est à une femme toute simple que le peintre a confié le soin de délivrer cette protestation. Cette étude correspond à l'exaltation de la sensibilité et de l'émotion prônée par la Contre-Réforme, qui donne à la vie de la mère du Christ une place particulière.

L'artiste

Elève en 1607 d'Adam van Noort, Jordaens est reçu en 1615 franc-maître de la guilde d'Anvers en qualité de peintre à la détrempe. Bien qu'il ne se soit jamais rendu en Italie, il est très influencé par les thèmes et la lumière du Caravage. De 1620 à 1640, il est le principal collaborateur de Rubens, dont il subit l'ascendant, et participe à la réalisation de grands cycles décoratifs. A la mort du maître, ses héritiers lui confient l'achèvement de toiles. Sa grande faculté de produire lui permet de multiplier les œuvres religieuses, portraits, cartons de tapisserie ou les commandes décoratives avec son propre langage baroque. Dans sa maturité, il développe des thèmes plus réalistes et triviaux. Son adhésion à la Réforme et les persécutions qui en résultent de 1651 à 1658 transforment son style vers plus de pathétisme.

Jordaens est un représentant de l'école flamande du 17^e siècle qui a su apparier le céleste et le terrestre, le profane et le sacré, le populaire et le savant, la gloire et l'humilité. Cette particularité tient à son refus de voyager à l'étranger.



Jordaens, *Le Christ en croix*, musée des beaux-arts de Rennes

Jan Erasmus Quellinus

(Anvers, 1634-Malines, 1715)



L'Adoration des mages, fin 17^e siècle
Huile sur bois, 1.05 x 1.81 m
1^{er} étage—Peinture flamande- salle 5

L'artiste

Le père de cet artiste était ami de l'Anversois Paul Rubens.

L'oeuvre

Quellinus réalise une représentation ample et décorative du sujet.



Jan Erasmus Quellinus
L'Adoration des mages
Musée des beaux-arts de Valence

Pieter van Mol

(Anvers, 1599 – Paris, 1650)



Descente de croix, vers 1630-40
Huile sur toile, 3.95 x 2.55 m
1^{er} étage—Peinture flamande—salle 7

L'artiste

Van Mol fréquente probablement l'atelier de Rubens et en subit l'influence. En 1622, il est reçu à la guilde des peintres d'Anvers. En 1631, il rejoint à Paris la colonie flamande du quartier de Saint-Germain-des-Prés qui est en faveur à la cour depuis que Rubens a travaillé au palais du Luxembourg pour la reine Marie de Médicis. Van Mol fait alors toute sa carrière en France. En 1640, il devient peintre ordinaire de la reine Anne d'Autriche, épouse de Louis XIII. Il est l'un des douze membres fondateurs de l'académie royale des beaux-arts en 1648. Il est portraitiste mais réalise surtout des sujets religieux.

L'oeuvre

Cette monumentale *Descente de croix* inspirée de Rubens, provient du couvent des Minimes de Saint-Pol-de-Léon. Elle y décorait une chapelle, construite entre 1626 et 1638, placée sous le vocable de saint François de Paule (figuré à gauche), fondateur de l'ordre mendiant des Minimes et de sainte Geneviève, patronne de Paris (à droite). Après la dissolution du couvent en 1769, le tableau est transféré à la cathédrale de la ville. L'œuvre est saisie à la Révolution mais, à la demande du peintre François Valentin, qui tente de fonder à Quimper une école de dessin et un musée, l'évêque fait transférer le tableau à la cathédrale de Quimper en 1792. La toile est en mauvais état. Valentin la garde dans son atelier pour la restaurer et signe son travail lisiblement (en bas à droite). Le tableau rejoint la chapelle Saint-Pierre de la cathédrale en 1802. Sachant que les conditions de conservation sont mauvaises, les responsables du musée des beaux-arts, nouvellement créé en 1872, réclament le dépôt de l'œuvre, qui sera effectif en 1881.

La Descente de croix est l'un des moments les plus dramatiques de l'Évangile. C'est le terme de la Passion. La vie terrestre du fils de Dieu est achevée. Son corps mort tombe de la croix. L'œuvre respire l'apaisement, le soulagement qui suit la fin d'une longue agonie. Les personnages de l'Évangile s'affairent autour du cadavre pour lui rendre les honneurs funéraires, le visage emprunt de tristesse. Les témoins modernes de la scène ont des gestes de prière et de contemplation.

L'artiste dispose les personnages selon la forme d'un triangle inversé :

- Dans les cieux, deux angelots inventés par le peintre.
- Au sommet de la croix, deux aides nus (également inventés) et Joseph d'Arimathie descendent de la croix le corps supplicié.
- Au centre, le Christ est soutenu par saint Jean en rouge (à gauche) et Nicodème (à droite).
- Aux pieds du Christ, la Vierge en bleu et Marie-Madeleine en jaune.
- De chaque côté du groupe central, l'artiste a placé des personnages étrangers à l'épisode biblique mais liés à la commande.

Symétriquement à gauche, le moine agenouillé est saint François de Paule, à droite la nonne est sainte Geneviève. Le personnage nimbé et royal, au-dessus, pourrait être saint Louis sous les traits de Louis XIII.

Le peintre fait allusion à plusieurs épisodes de la Passion. La disposition des instruments au sol, au premier plan, marque le déroulement du récit biblique : la corde qui servit à lier Jésus, la couronne d'épines, les clous, le récipient avec l'eau vinaigrée, l'éponge au moyen de laquelle Jésus a bu. D'autres objets de menuiserie sont figurés : le marteau qui servit à enfoncer les clous, un serre-joints et une pierre. Le visage du Christ porte les stigmates d'heures douloureuses, tuméfié sous les coups. La blessure au côté est due au coup de lance du soldat. Enfin, la présence de Marie-Madeleine suggère la future découverte du tombeau vide et annonce donc la résurrection du Christ.

Les costumes

On observe des vêtements de couleurs symboliques pour les personnages religieux :

- le périzonium (étoffe servant à cacher la nudité) du Christ et le linceul blancs pour l'envelopper évoquent sa pureté.
- le manteau bleu de la Vierge est une allusion à son rôle de médiatrice entre la vie terrestre et la vie céleste.
- le manteau rouge de saint Jean rappelle que Jésus le nomme son plus fidèle disciple. Traditionnellement, le rouge est en effet la couleur de l'élu. Ce rouge fait aussi penser au sang versé du Christ.
- la Madeleine est la prostituée que rencontre Jésus chez Simon, qui répand du parfum sur les pieds de Jésus, les baisant et les essuyant avec ses cheveux ou la sœur de Marthe qui accomplit le même geste. Dans le tableau, elle tient les pieds de Jésus qu'elle entoure de ses longs cheveux. Sa robe brillante jaune symbolise la trahison et rappelle son métier avant sa conversion.
- Nicodème est un pharisien, membre d'une élite religieuse, qui est venu rencontrer Jésus, la nuit par peur des Juifs, et a pris sa défense. Il apporte les aromates (la myrrhe et l'aloès) pour les mettre dans son linceul et enterrer ainsi Jésus selon le rite juif.

- Joseph d'Arimathie est un homme riche, disciple de Jésus en secret, également par peur des Juifs. Sa condition sociale est révélée par la richesse de son costume.

En parallèle, saint François de Paule, saint Louis et sainte Geneviève portent des costumes issus du monde temporel :

- François de Paule porte une robe de bure marron à capuchon. Son vêtement symbolise l'idéal monastique en rappelant la simplicité de sa vie vouée au renoncement et au dépouillement le plus absolu.

- Le roi tend son sceptre vers l'unique « roi du monde » qui, lui, est nu. Le roi est reconnaissable à ses attributs. Le sceptre prolonge son bras ; il est l'emblème de l'autorité et de la puissance. Il est surmonté d'une fleur de lis qui rappelle la pureté du roi. Autrefois, son nom « Flor de Loys » désignait directement le roi « la Fleur du Roi Louis ». De même, sa fourrure d'hermine (blanche à taches noires) symbolise la sagesse de son jugement. La couronne, par sa forme en cercle indique la perfection, et son matériau, l'or, la richesse et la puissance du roi. Il porte le collier de l'ordre de Saint-Michel, un ordre de chevalerie.

- Quant à la religieuse, la sérénité de son visage contraste avec la gravité du moment. Tournant le dos à la scène, elle tient en mains le Livre des Ecritures dans lequel elle a lu la Résurrection de Jésus. Regardant le visiteur, elle semble l'inviter, en lui offrant son cierge allumé, à méditer sur la Rédemption.



Rubens, *La Descente de croix*, 1611-1614
Cathédrale d'Anvers

La peinture italienne

Giovanni Bilivert ?

(Florence, 1585-Florence, 1644)



L'Adoration de la vraie Croix, vers 1620
Huile sur toile, 2.32 x 1.61 m
1^{er} étage - peinture italienne- salle 8

L'oeuvre



La composition dérive d'un tableau peint en 1621 par Bilivert dans la chapelle Calderini de l'église Santa Croce à Florence qui représente l'épisode de la découverte de la Croix du Christ à Jérusalem par sainte Hélène, mère de l'empereur Constantin. Ce tableau propose une variante.

Les caractéristiques stylistiques de cette peinture sont typiques de l'école florentine de la première moitié du XVII^e siècle développée dans le sillage de Passignano, de Santi di Tito et de Cigoli. S'y manifestent en effet un goût prononcé pour la précision des détails, la valeur tactile des matières, les costumes luxueux, une richesse chromatique et un sens décoratif. Le réalisme des vêtements et des visages, l'emphase déclamatoire de la gestuelle et des poses, le répertoire varié des expressions ne sont pas sans rapport avec les représentations théâtrales sacrées que donnaient les compagnies laïques florentines dans les premières décennies du siècle.

Malheureusement l'analyse des éléments stylistiques ne permet pas de dégager de manière décisive l'auteur de cette oeuvre.

Eberhardt Keilhau dit Monsu Bernardo

(Elseneur, 1624 - Rome, 1687)



Saint Jean l'Évangéliste
Huile sur toile, 97 x 72 cm
1^{er} étage - peinture italienne - salle 8

L'artiste

Élève de Rembrandt à Amsterdam de 1642 à 1644, Keilhau, peintre d'origine danoise s'expatria en Italie en 1651 et fit toute sa carrière là-bas. Son premier séjour fut vénitien (1651-1654) ; il se rendit ensuite à Bergame, Milan, Ravenne puis s'installa définitivement à Rome (1656).

L'oeuvre

Ce superbe tableau se rattache à sa production romaine des années 1660-1670. Il est le fruit des expériences artistiques du peintre qui, sans doute dès ses débuts à Amsterdam, avait déjà connu les peintures de Ribera. Influencé aussi par la mode en Hollande dans les années 1630 du *tonmalerei*, courant pictural caractérisé par l'emploi prévalent de la couleur brune avec des résultats presque monochromes, il développa un goût certain pour le clair-obscur ténébreux.

Son interprétation de ce type de figures réalistes et grandeur nature représentées à mi-corps, diffusé par Ribera, ne manque pas, ici, de tempérament. Le chromatisme est audacieux : la palette est aux trois-quarts composée de bruns et de roux, tonalités chaudes qui définissent le personnage et son drapé, tandis que le ciel est d'un bleu froid ; le sablier crée une délicate tache rouge. Ce contraste entre couleurs primaires et couleurs tertiaires dynamise l'image. La touche est impressionnante de vivacité et de spontanéité. Dans certaines parties de l'image apparaissent de longues traînées comme si le peintre avait exercé une forte pression sur la toile avec sa brosse pour l'essuyer. Ces traces désordonnées, visibles au niveau de l'épaule du saint, sont surtout apparentes dans le ciel, qui donne l'impression d'avoir été barbouillé. Des coulures de matière sont posées çà et là et donnent beaucoup de relief à la représentation : on trouve des touches de rouge sur le nez du saint, sur sa joue, des taches claires sur ses mains. Cette technique fait tout son effet à distance. L'exécution tourmentée de l'oeuvre n'a d'égal que l'expression fiévreuse de saint Jean au regard inquiet qui semble déchirer la page froissée de son Évangile de sa main rustique et épaisse. Keilhau montre ainsi son intérêt pour le portrait psychologique hérité de Rembrandt. La vision profondément humaine et le naturalisme populaire de ce type de figures inspira à son tour les scènes de genre et les « têtes de caractère » d'autres peintres italiens.

Attribué à Giovan Battista Spinelli

(Actif de 1630 à 1660 env.)



La Sainte Famille
Huile sur bois, 90 x 67 cm
1^{er} étage – peinture italienne – salle 8

L'oeuvre

Dans son style et son esprit, ce tableau est de filiation caravagesque. S'y retrouvent en effet la lumière directe à source externe, les jeux de contrastes marqués qui accordent aux figures une certaine puissance plastique, les tons bruns dominants, le recours au fond neutre et sombre. Le thème religieux est par ailleurs abordé d'une façon profondément humaine et très expressive, nous donnant à voir une image d'amour entre une mère et son fils. Marie, dans un beau déhanché, penche l'Enfant vers nous comme pour nous le présenter ; celui-ci s'accroche à elle et tous deux se tiennent la main avec, dans les yeux, une infinie tendresse. Le corps de l'Enfant, coupé par le cadre, crée une proximité avec le spectateur, qui pénètre ainsi l'intimité de la scène. Seul Joseph semble en être exclu ; placé en arrière-plan, il affiche une expression mélancolique qui présage de la future Passion du Christ. Le thème de la Sainte Famille, pour le moins galvaudé en cette Italie du XVII^e siècle, est ici dénué de toute solennité mais interprété avec beaucoup de sensibilité.

Les caractéristiques de ce panneau semblent nous renvoyer à Naples, où les peintres développèrent un style très influencé par le Caravage après le passage de ce dernier dans la ville, en 1606-1607. D'un style et d'une mise en page qui rappellent certains éléments du langage des plus éminents représentants du caravagisme napolitain, parmi lesquels Giovanni Battista Caracciolo (1578-1635) ou Massimo Stanzione (1585-1656), l'œuvre garde néanmoins toute sa personnalité. Il peut s'agir d'une création de l'un de leurs disciples, Giovanni Battista Spinelli. Bien moins connu en tant que peintre que comme dessinateur, Spinelli s'est récemment vu attribuer par la critique quelques tableaux dont certains montrent des affinités avec celui du musée de Quimper : les traits du visage de la Vierge, son expression douce et légèrement souriante, sa coiffure aussi, au drapé savamment enroulé et défini à traits fins parallèles. Il faut cependant prudence garder sur cette attribution tant que la production picturale de Spinelli ne sera pas mieux connue.

Suiveur de Michelangelo MERISI dit Caravage

(Caravaggio, 1570/ 1571 – Port'Ercole, 1610)



Saint Sébastien attaché par un bourreau
Huile sur toile, 1.32 x 1.05 m
1^{er} étage – peinture italienne- salle 8

L'oeuvre

Solidement attaché à un poteau par un bourreau, un jeune homme nimbé s'apprête à subir son martyr. Il s'agit très vraisemblablement de saint Sébastien, condamné à mourir percé de flèches, auquel cas cette représentation ne manque pas d'originalité. En effet, le thème du martyr de saint Sébastien fut abondamment traité par les peintres depuis la Renaissance ; en général, les artistes l'ont vu comme un éphèbe et ont aimé détailler son corps juvénile criblé de flèches. Or, de flèches, ici, il n'y a pas la moindre trace. En vérité, aucun attribut ne permet d'identifier le saint, ce qui est rare dans la peinture occidentale. De fait, ce tableau se distingue par sa concision. Pas de décor, pas le moindre détail superflu. Deux personnages sur un fond sombre, c'est tout. L'un en pagne, auréolé d'un nimbe discret, l'autre en habits contemporains du peintre ; et cela suffit à identifier un saint martyr et son bourreau.

D'un point de vue stylistique, le tableau s'inscrit dans la lignée caravagesque. Les principaux ressorts de la peinture religieuse du Caravage dans sa période romaine (1599-1606) sont repris, ainsi la lumière directe qui depuis l'extérieur pénètre brutalement l'obscurité pour buter sur les figures, ou le raccourci du bourreau qui donne l'illusion d'une saillie dans l'espace du spectateur. L'auteur de cette œuvre est donc sans doute à chercher parmi le groupe très hétérogène des peintres caravagesques de la première période, actifs vers 1615. Son style se définit en une facture léchée et un graphisme compact, avec des formes nettes aux contours précis qui cloisonnent des blancs lumineux. Ce style ne manque pas de personnalité si l'on considère, en particulier, les traits du visage du saint, son nez et sa bouche surtout. Malgré un langage personnel, le tableau ne dévoile pas facilement le secret de son auteur. Bien des noms d'artistes ont été prononcés par les spécialistes, jamais avec grande conviction : Bartolomeo Manfredi (1582-1622), Luis Finson (av. 1580 – 1617), Orazio Riminaldi (1586-1631) ou même des caravagesques français, tels Nicolas Tournier (1590 – v. 1638) ou Nicolas Régnier (1590-1667)... Bref, ce tableau reste pour le moment bien mystérieux.

Attribué à Artemisia Gentileschi

(1593-1651)



Judith tenant la tête d'Holopherne
Huile sur toile, 118,4 x 93,5 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 8

L'oeuvre

Judith est une héroïne juive du Ve siècle avant Jésus-Christ. Veuve, elle vit dans sa ferme de Béthulie, en Judée. Une énorme armée assyrienne se porte contre la ville avec son chef, Holoferne. L'eau est coupée, les citernes à sec. Les notables envisagent la reddition. Judith leur révèle son plan. Ils l'autorisent à sortir de la ville. Quittant ses vêtements de deuil, elle se pare et se rend avec sa servante au camp d'Holoferne. Elle raconte aux gardes que, lasse des souffrances du siège, elle est prête à trahir ses compatriotes. Introduite auprès d'Holoferne, elle le charme par sa beauté. Elle lui promet de lui livrer Béthulie, et même Jérusalem. Elle apporte sa propre nourriture, préparée à la juive, dans des sacs. Le quatrième soir, elle accepte de partager le festin d'Holoferne. Elle le laisse s'enivrer. Il congédie ses gardes pour rester seul avec elle. Dès qu'il s'endort, elle lui tranche la tête. Elle insistera sur le fait qu'il ne l'a pas touchée.

Giambattista Pittoni

(Venise, 1687 – Venise, 1767)



La Nativité

Huile sur toile, 72 x 54

1^{er} étage – peinture italienne – salle 8

Prestigieux représentant du rococo vénitien, Giambattista Pittoni fut à la tête de l'académie de Venise en 1758 et 1763. La *Nativité* fut un de ses thèmes de prédilection. Parmi les multiples versions qu'il en réalisa, il existe un groupe d'oeuvres datables des années 1735, dont le tableau du musée de Quimper fait partie. Toutes d'un très haut niveau qualitatif, ces oeuvres sont identiques à de légers détails près ; ainsi celle de Quimper se distingue-t-elle simplement des autres par le léger sourire qui s'imprime sur le visage de la Vierge et par la lumière qui inonde cette figure. Des nuances chromatiques propres la différencient également des autres, ainsi le rose de la robe de Marie, le jaune pâle de son voile et le brun foncé du drapé de saint Joseph. Décidément enclin à la répétition, Pittoni utilisa un même dessin de la figure de saint Joseph pour ses trois versions de la *Nativité*, ainsi que pour une *Fuite en Égypte* et une *Adoration des Mages*.

Pittoni avait d'abord peint des formes nerveuses, mouvementées et vivement colorées à la manière de Sebastiano Ricci (1659-1734). Mais à partir du début années 1730, son coloris devint de plus en plus clair, ses compositions de plus en plus gracieuses et élégantes. Notre œuvre se définit ainsi en un style aimable, où la primauté est accordée au charme des figures, avec une Vierge au visage très doux et aux gestes délicats, un Enfant minuscule et fragile, un charmant angelot. Le langage est caractérisé par une alliance entre une touche légère, rapide et sûre dans la définition des ombres profondes et une certaine vitalité chromatique exaltée par le rapprochement des timbres purs (bleu fort, rose, vert) et des tonalités brunâtres. Expression parfaite d'une piété populaire et d'une belle exécution, ce type d'œuvre attirait les collectionneurs d'art, satisfaits également dans leur ferveur religieuse par la concentration de riches détails et la tendre atmosphère de l'image. Giambattista travailla d'ailleurs beaucoup pour des commandes étrangères et exporta ses oeuvres surtout au nord de l'Europe.

Francesco cavaliere dit Romano Trevisani

(Capo d'Istria, 1656-Rome, 1746)



La Flagellation de quatre saints couronnés
Huile sur toile, 49.7 x 38.5 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 8

L'artiste

Trevisiani est le meilleur représentant du rococo romain élaboré dans l'entourage du Saint-Siège.

L'oeuvre

Dans un décor d'architecture classique, des bourreaux infligent à quatre saints le supplice de la flagellation christique. La composition est dominée par deux anges qui portent chacun les couronnes d'épines et les palmes du martyre.

Giulia Lama

(Venise, 1681-id., 1747)



Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste, 1720
Huile sur toile, 1.06 x 1.36 m
1^{er} étage—peinture italienne—salle 8



L'artiste

Fille de peintre, Lama est une rare femme peintre qui se spécialise dans une peinture religieuse à l'intensité dramatique conférée par un clair-obscur accusé, hérité du Caravage. Son art est issu de Giambattista Piazzetta dont elle ne fut ni parente ni l'élève.

L'oeuvre

Saint Jean est le disciple préféré de Jésus. Sur la croix, celui-ci lui confie Marie. Ils partent prêcher en Asie. En 95, âgé, Jean est arrêté à Ephèse, puis ramené à Rome pour comparaître devant l'empereur Domitien. Cette scène représente le moment précédent son martyre. Le saint refuse d'adorer l'idole païenne que lui tend le grand prêtre. Il est alors condamné à périr dans une cuve d'huile bouillante. En attendant, le bourreau lui ligote les poignets. Sa figure est comme sculptée par la lumière surnaturelle qui l'inonde : le corps tendu, la tête renversée, les yeux plein d'espoir, il reçoit la grâce divine. L'ensemble forme un groupe compact vu en contre-plongée. Saint Jean sort indemne de l'épreuve et s'en va à Patmos rédiger l'Apocalypse. En contradiction avec l'histoire sainte, l'artiste a représenté le saint dans sa pleine force, imberbe et musclé, contrastant avec la grande vieillesse du prêtre. Tout est en mouvement, tout va basculer ; Jean va devenir saint. Le cadrage est resserré sur l'action menée, focalisant l'attention sur le geste du bourreau, le jeu des regards du saint et du prêtre. En accord avec le message de la Contre Réforme catholique, le thème du martyr est en vogue tout au long du 17^e siècle. Il vise à redonner une place importante aux saints, remis en cause par les Protestants.

La composition de ce tableau est inspirée du saint Jacques conduit au martyre de Piazzetta. Un dessin préparatoire pour la figure du bourreau montre combien l'oeuvre lui est redevable.

Attribuée initialement à Francisco de Zurbaran.

Origine de l'oeuvre

Grâce à la découverte d'une inscription au revers de la toile, lors d'une restauration en 1971, l'origine de l'oeuvre a pu être déterminée. Elle est donnée par le seigneur Maurizio, président de la Scuola dei Dodici Apostoli, confrérie caritative vénitienne. Cette scuola est créée en 1531 pour visiter les infirmes pauvres et dispenser l'aumône. Elle est dissoute en 1806 par un édit napoléonien au moment de la création du royaume d'Italie. Son patrimoine est alors dispersé. Ni la date, ni le mode d'arrivée en France ne sont connus, pas plus que la façon dont de Silguy l'a acquise.

Anonyme, école italienne (Venise)



Le Massacre des Innocents (esquisse), 2nde moitié du 17^e siècle
Huile sur toile, 33 x 50 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 8

L'oeuvre

Cette fouguese esquisse, peinte dans l'entourage du napolitain Luca Giordano, décrit l'épisode tragique du massacre des enfants juifs de moins de deux ans, ordonné par Hérode, roi de Bethléem, qui était inquiet et irrité de la défection des mages (Mathieu 2, 16-18).

Nicolo Maria Rossi

(Naples, vers 1690 – Naples, vers 1758)



Etude de plafond (Junon et Jupiter), vers 1735-1740
Huile sur toile, 101 x 74 cm
1^{er} étage – peinture italienne – salle 8

L'artiste

Elève de Solimena, Rossi est avec de Matteis l'un des plus brillants décorateurs napolitains du XVIII^e siècle. Son habileté l'amène à séjourner à Vienne en 1726 où il exécute de nombreux portraits et surtout le décor de la galerie du palais du marquis Refrano, conseiller de l'empereur Charles IV. Il peint en 1730 les plafonds de la résidence d'été du vice-roi de Naples, le comte Harrach. En 1738, il participe à la décoration du Palais royal de Naples pour le mariage de Charles de Bourbon et Marie-Amélie de Saxe. Détruits en partie durant un incendie en 1837, ces décors ne sont plus connus que par des esquisses. Il réalise également de nombreuses œuvres religieuses.

L'oeuvre

Ce tableau mythologique est sans doute une esquisse préparatoire pour un décor de plafond provenant du palais royal de Naples. Le sujet est difficilement identifiable. On peut reconnaître Junon dans la figure féminine placée sur le nuage au sommet du groupe grâce à la présence d'un paon à ses côtés. Jupiter, son époux, est figuré proche d'elle, l'aigle à ses côtés. La figure ailée placée au centre de la composition pourrait être Aurore ainsi que semble l'indiquer les putti porteurs de torches à ses côtés et celui qui tient un petit soleil, symbole de son frère Hélios. Les personnages chassés au bas de la toile, les joues gonflées pour chasser l'air par la bouche, incarnent visiblement les vents. Ainsi, le tableau aurait un sens allégorique lié aux éléments (Junon symbolise l'air et Jupiter est le maître de la foudre, de la pluie et des orages). Les nuages de la partie droite sont dans l'obscurité : est-ce une allégorie du jour qui chasse la nuit, du beau temps qui chasse la tempête ?

Martin-Johann Schmidt

(Grafenwörth, 1718-Stein, 1801)



Le Jugement dernier, ?
Huile sur toile, 1.27 x 0.95 m
1^{er} étage—peinture italienne—salle 10

L'oeuvre

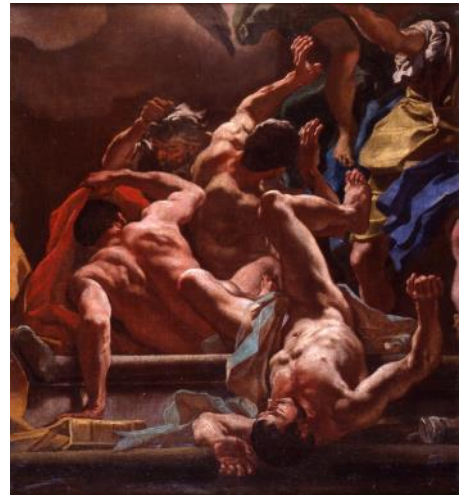
Plus connu sous le nom du "Kremser Schmidt", Martin-Johann Schmidt entra à l'Académie de Vienne en 1768. On lui doit surtout des tableaux d'autel à la manière de Rubens, dont il s'inspire ici pour illustrer le "Jugement dernier" (Psaume 7, Daniel 12, Matthieu 25). Dans les cieux, le Christ-juge rassemble ses Elus au son des trompettes ; sur la terre, l'archange saint Michel poursuit les damnés.

Francesco Solimena

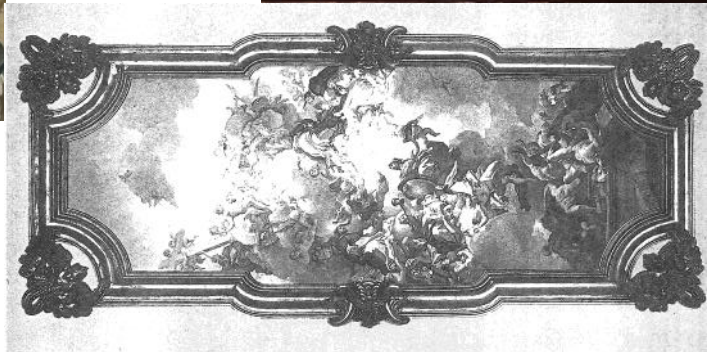
(Nocera, 1657 - Barra, 1747)



Le Triomphe de la Croix
Huile sur toile, 65 x 55 cm



La Chute des damnés
Huile sur toile, 48 x 43 cm



1^{er} étage - peinture italienne- salle 10

Les deux toiles se doivent d'être présentées ensemble, dans la mesure où ce sont des fragments d'études pour un même décor, réalisé en 1709 par Francesco Solimena au plafond de la sacristie de l'église San Domenico Maggiore à Naples. Cette fresque grandiose est une allégorie de la toute-puissance de l'église, figurant la *Trinité, la Vierge des saints dominicains et des hérétiques déchus*. Elle se présente schématiquement sous la forme d'un long rectangle divisé en trois registres où sont distribués les groupes de personnages, tous liés entre eux dans un mouvement tourbillonnant : le Jugement dernier dans le tiers inférieur, le Christ, la Vierge et les saints dans la partie centrale et, enfin, la Croix et le monde céleste dans le tiers supérieur.

Les *bozzetti* du musée de Quimper présentent des différences avec la composition finale qui témoignent de l'évolution de la pensée du peintre entre la phase de conception et la réalisation de sa fresque. Si la composition de la *Chute des Damnés*, détail du *Jugement dernier*, se distingue simplement par l'ajout d'une figure à droite et l'élimination d'une autre, à gauche, *Le Triomphe de la Croix*, étude de la partie centrale du décor, présente pour sa part une distribution tout à fait autre des figures et des formes. Saint Dominique, par exemple, placé à gauche dans la fresque, apparaît ici dans l'angle inférieur droit. Quant à la croix, située à gauche à San Domenico Maggiore, elle se dresse ici à l'opposé.

Bien que peintes sur de petits formats, les deux œuvres manifestent la virtuosité typique de leur auteur et donnent une idée de la monumentalité du décor plafonnant de San Domenico Maggiore. Le purisme formel de figures au dessin parfait, touchées par des jeux de lumière qui soulignent la tension de leurs corps est particulièrement visible dans la représentation des hérétiques déchus. L'audace des perspectives, traduisant à la fois le mouvement ascensionnel des figures et leur position dominante par rapport au spectateur, se révèle davantage dans *Le Triomphe de la Croix*. La paire de toiles du musée de Quimper constitue ainsi un échantillon du langage de Solimena en ce début de XVIII^e siècle, de veine baroque mais orienté vers une éloquence d'inspiration classique.

Francesco Solimena

(Nocera, 1657 - Barra, 1747)



L'Annonciation (esquisse), 1730
Huile sur toile, 1.11 x 0.71 m
1^{er} étage—peinture italienne—salle 10

L'oeuvre

Il s'agit d'une étude préparatoire au tableau commandé à l'artiste en 1733 pour la Scuola di San Rocco à Venise, encore visible aujourd'hui.

Le culte de la Vierge est un des thèmes favoris de la peinture baroque. Il sert ici de prétexte à montrer avec exubérance un ciel lumineux peuplé d'une multitude d'anges dominés par la figure de Dieu. L'artiste a préféré une assemblée nombreuse et bruyante à la traditionnelle scène intime où l'archange Gabriel vient annoncer à Marie qu'elle va être la mère du fils de Dieu. Dans un décor architectural symbolisant la chambre de Marie, l'archange plane légèrement au-dessus de la Vierge assise qui, par son geste de rabat de son voile et l'inclinaison de ses paupières, accepte sa mission. Son attitude soumise et humble contraste avec celle sévère de Dieu. Statisme et fougue s'affrontent tout comme ombres et lumières. La vision s'achève par la présence au zénith de la colombe du Saint-Esprit.

Francesco Solimena

(Nocera, 1657 - Barra, 1747)



Extase de sainte Thérèse, fin 17^e - début 18^e siècle
Huile sur toile, 60 x 65 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 10

L'oeuvre

Cette esquisse illustre l'une des visions mystiques de Thérèse d'Avila (1512-1582) qui fut l'une des saintes les plus populaires au XVII^e siècle. Elle est ici soutenue par un ange sous l'effet de l'apparition de la Sainte Trinité et de l'archange saint Michel écrasant le Mal.

D'après Luca Giordano

(Naples, 1632-Naples, 1705)



Le Triomphe de Déborah et la victoire sur le roi
Huile sur toile, 100.5 x 75 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 10

L'oeuvre

Ce tableau est une réplique tardive d'une oeuvre du grand peintre baroque napolitain Luca Giordano. Il illustre un épisode biblique. La prophétesse Déborah est la seule femme de l'Ancien testament reconnue comme chef de l'armée. Ayant conduit les Israélites à la victoire sur les Cananéens par la vertu d'un fleuve qui, débordant, transforme le champ de bataille en un lac de boue, elle entame un cantique de triomphe de sa composition ("Juges 4").



Luca Giordano
La victoire des Israélites et le cantique de Déborah
Musée du Prado, Madrid

Entourage de Luca Giordano

(Naples, 1632-Naples, 1705)



Saint Louis de Gonzague implorant le ciel pour le salut des malades, 17^e siècle
Huile sur toile, 65.6 x 57.6 cm
1^{er} étage—peinture italienne—salle 10

L'oeuvre

Issu de l'illustre famille des princes de Mantoue, saint Louis de Gonzague (1568-1591) appartient à l'ordre des Jésuites fondé au XVI^e siècle par Ignace de Loyola et fait partie de ces saints intercesseurs, très populaires au XVII^e siècle.

Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites de l'exposition peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier. Les visites peuvent être conduites dans plusieurs langues : français, anglais, allemand, italien et breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire.

- Sur place, à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil).
- Par mail : fabienne.ruellan@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), d'un thème, du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.

La maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide-conférencier indisponible (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par mail.

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel et Anne Noret.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts ainsi qu'au musée départemental breton. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite !

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert aux scolaires tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2015)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les **forfaits** s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Le **passport pour l'art** concerne les établissements scolaires de l'enseignement secondaire et supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire à tous les élèves, enseignants et personnels des établissements adhérents l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée des beaux-arts et du Quartier, centre d'art contemporain de Quimper.

Les CDI reçoivent les catalogues et les programmes d'activités édités par les deux structures. Il revient aux CDI de s'abonner auprès du Quartier, centre d'art contemporain au 02 98 55 55 77 (contact Sandra Tijan).

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe.
Rappel : le pass'Education n'est pas accepté car le musée est municipal.

Le **règlement** peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, chèque vacances. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement.

Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement un ordre de paiement émis par le Trésorier principal municipal de Quimper.

Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée.

Merci de prévenir au moins 48 heures à l'avance en cas d'annulation, faute de quoi la visite sera facturée.

Préparer une sortie au musée

La **médiatrice culturelle** Fabienne Ruellan vous renseignera sur les possibilités offertes et sur les ressources documentaires du service éducatif. Pour toute demande de visuel :
fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24



Le **professeur conseiller-relais** du 2nd degré Yvon Le Bras assure une permanence au musée le mercredi après-midi et vous aidera à construire une séquence de cours d'histoire des arts.

Documentation en ligne

Les enseignants trouveront sur la page « groupes scolaires » du site internet du musée **www.mbaq.fr** un ensemble de documents édités par le service éducatif : guide du service éducatif, listing du matériel pédagogique du musée, livrets-jeux de découverte des collections ou de l'exposition en cours, dossiers pédagogiques, etc. qui composent une ressource facilement accessible pour préparer une sortie au musée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29 000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr  [mbaqofficiel](#)  [@mbaqofficiel](#)

Dossier réalisé par :

- Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)
- Fabienne Ruellan, médiatrice culturelle, musée des beaux-arts