

Exposition temporaire

Histoire, histoires

7 novembre 2012–11 mars 2013



Georges Rouget (1783-1869)
Saint Louis pardonnant à Mauclerc (détail), 1817-1818
Dépôt du musée du Louvre
Musée des beaux-arts de Quimper

Dossier pour les enseignants

Sommaire

Introduction	3
L’histoire de la peinture d’histoire	4
1- La peinture d’histoire aux XVI ^e , XVII ^e et XVIII ^e siècles	4
2- La Révolution, l’Empire	5
3- La Restauration et la Monarchie de juillet	6
4. La modernité contre la pompe de l’histoire	7
5. Au XX ^e siècle, le déclin de la peinture d’histoire	7
La peinture académique, ses institutions et le genre historique au XIX^e siècle	9
Qu’est-ce que l’Académie ?	9
Qu’est-ce que l’Ecole des Beaux-Arts ?	9
Qu’est-ce que le Prix de Rome ?	10
Qu’est-ce que le Salon ?	11
Le grand genre	12
La commande publique et les achats au XIX ^e siècle	13
Le déroulement de la Révolution en Bretagne	14
La peinture troubadour	16
La valeur documentaire de la peinture d’histoire	18
Lectures de la peinture d’histoire	20
Lexique	23
Bibliographie	25
Aides à la visite	27
Pistes pédagogiques 2nd degré	28
Informations pratiques	33



Introduction

Imaginée à partir des collections permanentes du musée, cette exposition aborde la place essentielle qu'occupe la peinture d'histoire en Europe. En effet, les sujets puisés dans l'histoire antique, légendaire ou nationale ont exercé une puissante fascination sur des générations d'artistes.

Son propos demeure largement tributaire de la nature des œuvres conservées, éclairant les richesses autant que les lacunes de ce fonds.

Cependant, l'ensemble forme un tout cohérent et parfaitement illustratif de quelques-unes des tendances stylistiques qui ont traversé les époques et, tout particulièrement le XIX^e siècle.

La peinture d'histoire est souvent le reflet d'une pensée ou d'une idéologie dominante. Parfois servile, elle témoigne fréquemment d'une certaine forme d'opportunisme de la part des artistes. En de plus rares occasions, elle anticipe ou prépare de grands événements et participe alors à la « fabrique de l'Histoire ».

Commissariat : Guillaume Ambroise, conservateur en chef et directeur du musée



La peinture d'histoire, histoire d'un genre

1- La peinture d'histoire aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : Henri IV en César, Louis XIV en Apollon



Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) *Allégorie autour du buste d'Henri IV et d'un médaillon représentant la duchesse de Gramont*, 1776
Huile sur toile, 56 x 46 cm

A ses origines, la peinture d'histoire se cristallise sur les souverains et les événements majeurs de leur règne. Elle vante les mérites et les vertus du prince. Elle est narrative et héroïque. En un mot, il s'agit d'idéaliser. Le genre est apparu en Italie au XV^e siècle. Il est plus précoce si l'on considère la miniature.

Charles Le Brun et Diego Velázquez sont les grands peintres d'histoire du XVII^e siècle. Ils dégagent progressivement l'événement historique de l'allégorie et du mythologique et le considèrent avec réalisme (exactitude de l'observation).

En France, après la mort de Le Brun (1690), la peinture d'histoire décline. Le grand goût s'efface, victime du rococo naissant. Le sensualisme, la fantaisie joyeuse, les expressions aimables, la minauderie, le joli triomphant et l'emportent sur l'intellectualisme et la sévérité du grand goût.

Charles-François Paul Le Normant de Tournehem, le marquis de Marigny et Charles-Claude de La Billarderie comte d'Angiviller, en dirigeant successivement la Direction générale des Bâtiments du roi, tentent de restaurer l'autorité de la peinture d'histoire. Ils la stimulent en passant régulièrement des commandes.

Nicolas Poussin, une alternative au modèle princier

Poussin participe à l'évolution du genre. Il le clarifie et le ramène du côté de la tragédie et de l'Antiquité. Il définit une stratégie narrative : peu de figures, d'action et d'espace. Ainsi, la scénographie respecte les règles de la tragédie classique : unité de temps, de lieu et d'action. La composition en frise montre à l'arrière-plan un décor architectural sévère : le théâtre du monde. L'œuvre met en avant un héros positif, central (la scène s'organise autour de lui), cogital (sujet pensant, sujet libre, sujet maître) et porteur d'un destin. En s'inspirant de l'histoire antique, Poussin indique une voie nouvelle, une alternative au modèle princier.

Les peintres américains ou l'irruption de l'actualité

Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que les peintres osent représenter l'événement dans sa particularité historique. Les premiers à le faire sont des peintres originaires de la « Nouvelle Angleterre », suffisamment dégagés de la tradition académique pour représenter leurs modèles en costumes contemporains et donner à leurs œuvres l'apparence d'une chose vue. C'est le point de vue qu'adopte Benjamin West pour *La Mort du général Wolfe* (1770). L'audace de West est de représenter de façon réaliste un événement récent, la mort d'un général victorieux, au moment même où Québec et le Canada tombent dans les mains des troupes anglaises. « *L'événement à commémorer s'est produit durant l'année 1753, dans une région du monde inconnue aux Grecs et aux Romains, et un temps où aucun guerrier n'était plus habillé comme eux ... La même vérité qui commande à l'historien doit régir le peintre* ». Par la suite, d'autres artistes - John Singleton Copley, John Trumbull - évoquent également l'histoire contemporaine avec un certain réalisme.

2- La Révolution, l'Empire : du héros collectif au génie d'un homme



Michel-Martin Drölling (1786-1851)
La Mort de Démosthène, 1806
Huile sur toile, 1.13 x 1.45 m



←
Napoléon Ier

François Valentin (1738-1805)
La Paix d'Amiens, vers 1802
Encre et lavis brun sur papier beige, 53 x 36.8 cm

Les événements révolutionnaires stimulent la peinture d'histoire. Jacques-Louis David incarne ce renouveau. *Le Serment des Horaces*, *Les Licteurs ramenant à Brutus le corps de son fils* ou *La Mort de Marat* montrent la volonté de l'artiste de développer une peinture « *virile, guerrière, civique et patriotique* » (Jean Starobinski).

Malgré les incitations à produire, les tableaux historiques sont paradoxalement rares. Cela tient à trois raisons principales : l'instabilité politique rend dangereuse toute partialité, les débouchés manquent (du fait notamment de l'exil des nobles, clientèle traditionnelle des peintres) et enfin, la représentation de l'histoire contemporaine ne s'inscrit pas facilement dans le cadre de l'idéal néo-classique.

Un thème iconographique nouveau apparaît : les martyrs de la liberté. Une fois de plus, il faut souligner la singularité de David.

L'Empire maintient la vitalité de la peinture d'histoire. David joue de nouveau un rôle fondamental puisqu'il devient le peintre officiel de l'Empire. Il est aidé par Antoine-Jean Gros. Tous deux évoquent les victoires de Napoléon Ier et la puissance du régime. L'esprit de cette peinture est cependant totalement différent de celui de la période révolutionnaire. On ne célèbre plus un idéal politique ou les vertus collectives de la citoyenneté mais le génie d'un homme dont elle contribue à construire le mythe.

David et l'actualité révolutionnaire

Dès juillet 1789, certains artistes de cour choisirent l'émigration : Elisabeth Vigée-Lebrun, François-Guillaume Ménégeot, Gabriel-François Doyen, Henri-Pierre Danloux, Jean-Laurent Mosnier, etc. « *Ce n'est pas dans le choc des armes et le tumulte d'une révolution que l'on peut cultiver les arts* ».

A l'inverse, David et ses élèves s'engagent au plus près de l'événement considérant qu'ils ne peuvent rester insensibles à l'histoire en marche. « *La peinture est un art qui va devenir plus intéressant que jamais, puisque vos sages lois, vos vertus, vos actions, vont multiplier sous nos yeux des sujets dignes d'être transcrits à la postérité par tous les beaux-arts (...) Ô ma patrie ! Ô ma chère patrie ! Nous ne serons donc plus obligés d'aller chercher dans l'histoire des peuples anciens de quoi exercer nos pinceaux. Les sujets manquaient aux artistes, obligés de se répéter, et maintenant les artistes manqueraient aux sujets. Non, l'histoire d'aucun ne m'offre rien de si grand, de si sublime que ce serment du Jeu de Paume que je dois peindre. Non, je n'aurai pas besoin d'invoquer les dieux de la fable pour échauffer on génie. Nation française ! C'est ta gloire que je veux propager. Peuples de l'univers, présents et futurs, c'est une grande leçon que je veux vous donner. Sainte humanité, je veux te rappeler tes droits, un par un exemple unique dans les fastes de l'histoire.* »

3- La Restauration et la Monarchie de Juillet : de la peinture troubadour à la Galerie des batailles



Eugène Delacroix (1808-1865)
La Naissance d'Henri IV, vers 1827
Huile sur toile, 46.5 x 38.2 cm



Octave Penguilly-L'Haridon (1811-1870)
Le Combat des Trente, 1857
Huile sur toile, 140 x 260 cm
Dépôt du musée du Louvre

Commande pour la galerie des batailles de Versailles

Sous la Restauration, les références à l'Antiquité s'estompent. David lui-même change de registre et s'adonne à des sujets de mythologie érotique (*Mars désarmé par Vénus et les Grâces*). La peinture d'histoire se tourne plus volontiers vers le Moyen Age pour réhabiliter l'image des rois. « La peinture troubadour » multiplie les sujets sur Louis IX et Henri IV.

Les romantiques, notamment Francisco Goya en Espagne, entretiennent la veine morbide de Gros et attirent l'attention du public sur les martyrs et les vaincus de l'histoire.

La Monarchie de Juillet développe un projet ambitieux favorable à la peinture d'histoire : la transformation du Palais de Versailles en un musée d'histoire nationale qui prévoit la réalisation d'une galerie de peinture consacrée à l'histoire de France nommée la « Galerie des batailles ». Cette galerie -située au 1er étage de l'aile du midi mesure 120 m de long sur 13 m de large- regroupe trente-trois tableaux qui évoquent les grands événements militaires de la France. Les tableaux couvrent quatorze siècles de l'histoire de France, depuis la bataille de Tolbiac livrée par Clovis en 496 jusqu'à celle de Wagram remportée par Napoléon Ier en 1809. Pour Louis-Philippe, cette galerie doit sceller la réconciliation nationale puisque ce sont les hauts faits de la monarchie, de la Révolution et de l'Empire qui y sont célébrés. Les commandes officielles échoient à des artistes conventionnels, « académiques » : Ary Scheffer, Horace Vernet, Charles Steuben participent activement à ce grand projet.

A partir de 1850, les artistes « pompiers » assurent la pérennité du genre. Ils se réclament de David et restent fidèles à la peinture d'histoire. Ils possèdent une habileté prodigieuse, une technique remarquable et composent des œuvres minutieuses. Bien que s'inscrivant dans la continuité de David, ils s'en éloignent considérablement. Leur rapport à l'histoire est autre : ils en retiennent exclusivement l'anecdote, montrent au mieux des intentions moralisantes mais ignorent toute prétention philosophique. Parmi les peintres pompiers les plus en vue, citons : Jacques-Louis Ernest Meissonier (les scènes de la gloire du Premier Empire), Edouard Detaille (spécialiste des batailles), Jean-Léon Gérôme (l'Antiquité romaine), Fernand Cormon (la Préhistoire), Jean-Paul Laurens (l'histoire de France) et Paul Delaroche (les drames de la Renaissance).

4. La modernité contre la pompe de l'histoire

Edouard Manet est volontiers considéré comme le fossoyeur de la peinture d'histoire. Il compose peu de scènes historiques mais il marque durablement le « genre » en considérant l'événement d'une manière banale, sans la moindre emphase et en tordant le coup à l'éloquence. Dans *L'Exécution de Maximilien*, « on tue et on meurt comme on achète une botte de radis ».

Pour le conservateur Régis Michel, Paul Cézanne achève le « genre ». En représentant exclusivement des pommes, il chosifie le monde. C'est une peinture hors du temps. Cézanne est un « cerveau fruitier » qui déhistoricise définitivement la peinture. Paradoxalement, cette peinture est le comble de l'idéologie : elle porte les valeurs du confort et de l'épargne au regard des événements de 1848 et 1870.

5. Au XX^e siècle, le déclin de la peinture d'histoire

La Première Guerre mondiale confirme l'impuissance de la peinture à restituer l'événement historique. A défaut de tableaux, ce sont des carnets. Cette impuissance à suivre l'événement incite certains artistes à basculer vers l'abstraction.

Immédiatement après la guerre, l'emprise de l'abstraction et du formalisme est telle qu'il n'est guère concevable pour un artiste de faire allusion à l'événement historique dans le cadre d'une peinture réaliste. Ceux qui récusent l'impératif formaliste sont grossièrement rejetés dans le camp des artistes conservateurs ou communistes et totalitaires. C'est donc au cinéma qu'incombe la responsabilité de fixer les événements.

Les dictatures de l'entre-deux-guerres restent fidèles au genre historique. Les tableaux exaltent les vertus du chef et les faits d'armes du régime. Simultanément, elles condamnent la « modernité ».

Durant la Seconde Guerre mondiale en France, beaucoup d'artistes se détournent de l'histoire : Aristide Maillol fait du grec par exemple. Seuls les artistes confrontés aux affres de la captivité osent l'affronter tels Félix Nussbaum et Roger Payen.

Les résistances sont rares : on peut noter celle des *Jeunes peintres de tradition française* -Jean Bazaine, Jean Le Moal- qui provoquent l'occupant par des expositions d'art abstrait.

La Seconde Guerre mondiale pose le problème de l'indicible et du « représentable ». L'horreur de la guerre, notamment celle des camps d'internement et d'extermination, peut-elle être traduite par des mots ou des formes ? Certains s'y risquent, tels Hans Bellmer et Zoran Music. D'autres se taisent pour plusieurs années, estimant sans doute que leurs productions sont dérisoires au regard de l'impitoyable cruauté de l'histoire.

Au début des années 1950, la peinture d'histoire disparaît en Europe de l'Ouest. Elle poursuit son développement à l'Est dans le cadre étroit du « réalisme socialiste » qui adopte une forme atténuée en France sous le nom de « réalisme figuratif ».

L'effervescence idéologique des années 1960/1970 lui assure un regain de vigueur dans le cadre d'une figuration narrative et critique, avec des artistes comme Gérard Fromanger, Henri Cueco et Bernard Rancillac.

D'autres approches se développent, notamment celle d'Ernest Pignon-Ernest qui réalise in situ -sur les lieux du drame de l'histoire- de grands dessins éphémères (métro Charonne). De son côté, Christian Boltanski adapte l'histoire aux principes de l'installation.

Il est difficile d'évoquer l'avenir de la peinture d'histoire. La disparition des grandes idéologies empêche certainement l'élaboration d'une vision unitaire et globale. A défaut de représenter l'histoire, le peintre peut au moins l'interroger et l'aborder par le biais du « fragment ».

La peinture académique, ses institutions et le genre historique au XIX^e siècle

La plupart des œuvres exposées ont été produites par des artistes académiques et en ont suivi le cursus. Ainsi, certains ont été formés à l'École des Beaux-Arts, ont concouru au Prix de Rome et ont régulièrement exposé au Salon. Pour ces artistes, la peinture d'histoire est le « genre » le plus prestigieux et le plus noble.

Qu'est-ce que l'Académie ?

Originellement, l'académie désigne l'école de Platon à Athènes. Ainsi, pour les historiens de la philosophie, l'Académie est l'école platonicienne. Le nom d'Académie est donné par la suite à d'innombrables sociétés savantes sans rapport avec la philosophie platonicienne, notamment au XV^e siècle dans les principales cités de la péninsule italienne. Il s'agit alors d'un regroupement informel d'humanistes qui se réunissent pour discuter, débattre de philosophie, de littérature et d'art. Ces académies prennent une importance considérable au XVI^e siècle. Les peintres, en quête de reconnaissance et désireux de démontrer la noblesse de leur activités, les intègrent et cherchent ainsi à se défaire de l'autorité encombrante des guildes.

En France, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture est fondée en 1648. Mais son autorité n'est réellement reconnue des corporations qu'à partir de 1663 lorsqu'elle dispose de l'appui et de la protection totale de Colbert. De ce moment, l'Académie et ses membres pensionnés par le roi contrôlent le développement de l'activité artistique. Elle est un foyer intellectuel actif en organisant des cours, des conférences et le Salon. Elle fixe les principes et les règles qui définissent le classicisme.

L'Académie est supprimée au début des événements révolutionnaires : elle est remplacée en 1795 par l'Institut. Une réforme de 1803 rétablit clairement la classe des Beaux-Arts qui est à son tour transformée en « Académie » en 1816. Elle compte alors une soixantaine de membres. Comme sa devancière, elle développe rapidement son autorité sur l'ensemble des activités artistiques. Elle exerce une tutelle de fait sur l'École des Beaux-Arts et un contrôle étroit sur le Prix de Rome. Par ailleurs, elle organise le Salon et constitue le jury qui définit les critères d'admission. Elle défend l'idée d'un classicisme devenu conventionnel, académique. L'intransigeance de l'Académie explique que certains peintres se détournent des institutions officielles. Quoi qu'il en soit, pour beaucoup d'artistes, suivre le cursus préconisé par l'Académie reste l'assurance d'une reconnaissance et d'une carrière confortable.

Qu'est-ce que l'École des Beaux-Arts ?

L'École des Beaux-Arts est constituée en 1819. Elle dépend de l'Académie dont certains des membres dispensent un enseignement exigeant et classique où l'apprentissage du dessin, l'étude de l'anatomie et de la perspective jouent un rôle essentiel. La réforme en 1803 permet l'ouverture d'ateliers publics et gratuits pour les élèves et une première initiation à la peinture qui se faisait jusqu'alors à l'extérieur, dans des « ateliers privés ». Jean-Léon Gérôme, Isidore Pils et Alexandre Cabanel dirigent ainsi les trois premiers ateliers de peinture de l'École. D'une manière plus générale, cette réforme essaie vainement d'ouvrir l'École à la nouveauté et de favoriser l'originalité du projet créatif.

L'admission à l'École résulte d'une sélection sévère par le biais d'un concours : le « concours des places ». Les étudiants s'affrontent dans une constante émulation suscitée par les concours scolaires. On leur propose régulièrement de participer à différents concours : concours d'émulation (figures dessinées ou modelées d'après l'antique), concours spéciaux (perspective, anatomie) et concours d'exécution (concours de l'arbre, de la demi-figure peinte, de la tête d'expression). Cette formation vise à l'excellence et incite les étudiants à présenter le Prix de Rome.

Qu'est-ce que le Prix de Rome ?



François-Xavier Fabre (1766-1837)
Cléombrote et Léonidas, vers 1790-1795
Plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de gouache blanche, sur papier bleu,
42.5 x 61.4 cm

Lauréat du Grand Prix de Rome en 1787, Fabre se rend en Italie de 1787 à 1791.

Le Prix de Rome est un concours institué par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1663. De tous les concours organisés par l'Académie, le prix de Rome est de loin le plus prestigieux. Il donne au lauréat le privilège de passer quatre années à la Villa Médicis à Rome pour y parfaire sa formation, se familiariser avec l'Antiquité gréco-romaine et la Renaissance italienne. Ce concours se maintient au XIX^e siècle en dépit des changements politiques et des évolutions culturelles. Il s'adresse aux étudiants de l'École des Beaux-Arts. En raison de la difficulté, ils peuvent se présenter au concours plusieurs années de suite. Le jury peut ne pas attribuer le prix quand il estime la qualité des productions insuffisante (c'est le cas en 1822). En conséquence, il peut attribuer deux premiers Grands Prix l'année suivante. Le lauréat est récompensé en grande pompe lors d'une cérémonie qui se déroule sous la coupole du quai Conti.

C'est à l'École des Beaux-Arts qu'il incombe d'organiser le concours. La durée du concours est de soixante-douze jours. Elle comprend une composition sur esquisse et une exécution sur modèle vivant qui permettent de procéder à une première sélection et enfin une épreuve définitive, elle-même scindée en deux : esquisse préparatoire et exécution. Les concurrents conservent les loges qu'on leur a attribuées précédemment. Elles sont ouvertes à sept heures du matin et fermées à vingt heures. Les concurrents ne sont pas tenus de s'y enfermer toute la journée. Ils ne peuvent y recevoir des visites et communiquer entre eux. Les loges sont regroupées dans un bâtiment spécial : le bâtiment des loges. Les sujets sont obligatoirement tirés de la mythologie ou de l'histoire ancienne, sacrée ou profane.

Qu'est-ce que le Salon ?



Alexandre-Evariste Fragonard (1780-1850)
François 1^{er} armé chevalier par Bayard, vers 1819
Huile sur toile, 54 x 64.7 cm

Fragonard expose de façon très précoce au Salon dès l'âge de treize ans.

Le Salon est une exposition de peinture organisée dans le Salon Carré du Louvre à l'initiative de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, réservée aux académiciens et aux artistes agréés. Il est momentanément ouvert à tous sous la Révolution, sous prétexte que son organisation n'est pas conforme au principe d'égalité. Cependant, la Commune des Arts s'avérant incapable de gérer l'afflux massif des tableaux, on rétablit discrètement une sélection dès 1795. Au XIX^e siècle, le Salon connaît un succès grandissant : il est annuel et expose des artistes sélectionnés par un jury dont les membres sont nommés par l'Académie. Il se tient comme au siècle précédent dans le Salon Carré du Louvre puis s'étend à la Grande Galerie. En 1849, il se déplace aux Tuileries, puis en 1850 au Palais National (le Palais Royal), enfin, il se transporte sur les Champs-Élysées, dans le Palais de l'Industrie construit pour l'Exposition universelle de 1855 (détruit en 1897, il est remplacé en 1900 par l'actuel Grand Palais).

Le Salon est l'un des moments majeurs de la vie artistique et culturelle au XIX^e siècle car à cette époque il représente le seul moyen mis à la disposition des artistes pour montrer leur travail. C'est pourquoi le fait d'être refusé au Salon est particulièrement mal vécu par les artistes. D'autant que la sélection s'opère sur les critères d'un classicisme académique que beaucoup d'artistes rejettent. Ainsi, les premiers réalistes puis les impressionnistes sont régulièrement refusés. Face à leur mécontentement, Napoléon III leur donne en 1863 l'autorisation d'ouvrir un « contre-salon » : « le Salon des refusés ». Quoi qu'il en soit, pour les artistes régulièrement admis, le Salon est une publicité opportune. Ils peuvent espérer en retirer un surcroît de notoriété, notamment par l'obtention d'une médaille. Les polémiques suscitées par le Salon incitent l'Etat en 1881 à se désengager totalement de son organisation. Il s'en remet aux artistes qui s'organisent en société civile et anonyme : c'est dorénavant à la « *Société des artistes français pour l'Exposition des Beaux-Arts* » qu'il incombe d'organiser le Salon.

A la clôture du Salon, on attribue des médailles, des décorations, la Croix de la Légion d'honneur aux artistes dont les œuvres ont été remarquées. A ceci s'ajoutent des « Prix d'émulation » dont les noms changent au gré des régimes politiques : « Prix de la nation » sous la Révolution, « Prix décennaux » sous l'Empire, etc. Il existe aussi un prix spécial pour la peinture d'histoire. En 1817, il est doté d'une récompense de 6000 francs.

Le grand genre

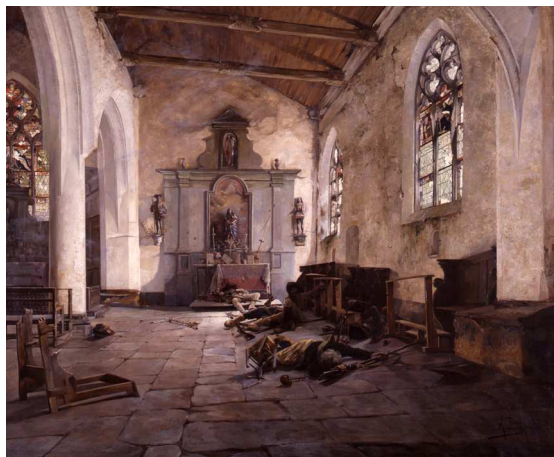


Antonio González Velázquez (1723-1794)
Christophe Colomb offrant l'Amérique aux rois catholiques (ou *présentant le Nouveau monde aux rois catholiques*), 1760-1765
Huile sur toile, 97.1 x 156.2 cm

Cette œuvre appartient au grand genre : le peintre doit savoir représenter une multitude de personnages, des animaux et des objets, sur une architecture, avec un fond de nuées, le tout vu du dessous pour cette esquisse de peinture de plafond à sujet allégorique et historique.

L'Académie, notamment par la voix d'André Félibien (architecte, historien d'art, historiographe des Bâtiments du roi et théoricien), définit les genres, c'est-à-dire les différents sujets de la peinture. Elle distingue le « grand genre » et le « petit genre ». Le grand genre regroupe la peinture noble, celle qui évoque l'histoire, la religion, l'allégorie et la mythologie. Le petit genre désigne le portrait, le paysage, la nature morte et les représentations de la vie quotidienne encore appelées « scènes de genre ». En fait, la peinture d'histoire est au sommet de cette hiérarchie car on estime qu'un tableau d'histoire inclut tous les types de représentations. Au XVII^e et au XVIII^e siècles, tout peintre ambitieux aspire à intégrer l'Académie en tant que peintre d'histoire. En dépit du soutien constant du surintendant des bâtiments du roi, la peinture d'histoire est quelque peu délaissée au début du XVIII^e siècle, après la mort de Louis XIV. La noblesse et la clientèle du Salon se tournent plus volontiers vers les sujets légers et coquins des peintres galants. Les Lumières, en suscitant un renouveau de la philosophie politique, provoquent un regain d'intérêt pour la peinture d'histoire. Ainsi, David et ses élèves rétablissent la primauté de la peinture au moins pour quelques années. Au XIX^e siècle, du moins à partir des années 1850, cette suprématie est remise en cause par les artistes réalistes et les impressionnistes. En fait, la peinture d'histoire perd progressivement de son prestige. Seuls les artistes académiques y demeurent fidèles car l'Etat se porte volontiers acquéreur pour illustrer les différents épisodes de l'histoire nationale. Il met volontiers ses œuvres en dépôt dans les musées de province.

La commande publique et les achats au XIX^e siècle



Alexandre Bloch (Paris, 1860 - ?, 1919)
La Chapelle de la Madeleine à Malestroit (Morbihan) - 15 nivôse an III, 1886
Huile sur toile, 2.06 x 2.49 m
Dépôt du Fonds national d'art contemporain, Paris

Cette œuvre a été achetée pour 2000F par l'Etat à l'artiste au Salon de 1886 et déposée la même année au musée de Quimper.

La commande se distingue de l'achat par le fait qu'elle est définie par un programme et qu'elle est en général attachée à une destination locale précise. Un contrat arrête le programme, fixe le prix du travail de l'artiste et les délais, indique les conditions de la réalisation technique. Il arrive aussi que la commande soit passée alors que l'ouvrage est déjà en cours d'exécution comme c'est le cas pour *Les Romains de la décadence* de Thomas Couture. Plus la commande est importante, plus la définition du programme est rigoureuse. Une fois la commande passée, son exécution est suivie, de l'esquisse à l'exécution complète, par un inspecteur des Beaux-Arts.

La commande peut s'accompagner d'un concours, auquel cas plusieurs artistes s'affrontent pour décrocher le contrat. Lorsqu'elle s'adresse à un artiste exclusivement, on parle de « commande directe ».

L'administration veille toujours à répartir les commandes et les concentre rarement sur un seul artiste.

Le financement de la commande publique, notamment pour les sculptures monumentales, peut être partiellement assuré par des souscriptions.

La commande publique n'est pas le seul fait de l'Etat et d'une administration centrale : elle est aussi largement pratiquée par les communes. A partir de la fin du XIX^e siècle, les commandes municipales prennent le relais de l'Etat et sont de loin les plus importantes, du moins jusqu'aux initiatives du Front populaire.

La commande vise souvent à soutenir le « grand genre », comme en témoigne la constitution de la Galerie des batailles à Versailles à l'initiative de la Restauration et de la Monarchie de Juillet.

La procédure de l'achat se déroule souvent à l'occasion du Salon. L'Etat se porte acquéreur d'une œuvre dont il estime qu'elle peut intégrer les collections publiques. L'Etat achète ainsi régulièrement des œuvres au Salon. C'est pour lui le moyen d'encourager l'activité artistique. En réponse aux sollicitations des élus locaux, il met volontiers les œuvres en dépôt dans les musées de province.

Le déroulement de la Révolution en Bretagne



Alexandre Bloch (Paris, 1860 - ?, 1919)
La Défense de Rochefort-en-Terre le 27 avril 1793
Huile sur toile, 1.90 x 2.38 m
Dépôt du Fonds national d'art contemporain, Paris

De nombreux tableaux de l'exposition font référence aux événements révolutionnaires.

La Bretagne a été, du moins dans un premier temps, favorable aux événements révolutionnaires. Les quarante-quatre députés bretons des Etats-Généraux constituent dès leur arrivée à Versailles un « Club breton » qui joue un rôle moteur dans l'avènement de l'Assemblée nationale constituante, l'abolition des privilèges et ultérieurement l'élection de l'Assemblée législative. Certains observateurs notent même la résolution des députés bretons et leur haine ardente des nobles et de leurs privilèges. Toutefois, les ondes de la « Grande peur » touchent peu la Bretagne.

Tout au long de l'année 1790, les rapports entre les nobles et le reste de la population se durcissent. A mesure que la tension monte, les nobles se réfugient dans leurs châteaux, au cœur de leurs seigneuries, et certains émigrent vers Jersey. La méfiance à leur égard est telle qu'on leur retire le contrôle des fortifications de Brest, Lorient et Saint-Malo, de peur qu'ils ne livrent les villes aux Anglais.

En fait, l'état d'esprit des populations rurales se modifie progressivement au cours de l'année 1791. L'ambiguïté des décisions prises lors de la nuit du 4 août (abolition des droits féodaux et des privilèges) se révèle progressivement et provoque une immense frustration. Les paysans sont déçus de ne pouvoir devenir propriétaires de la terre qu'ils cultivent depuis plusieurs générations, dépités de ne pas avoir pu profiter de la vente des biens de l'Eglise. La colère paysanne monte. La bascule se fait avec l'adoption de la Constitution civile du clergé et plus encore avec l'arrestation et l'exécution du roi. Sous la houlette de quelques clercs et de quelques nobles, la résistance à la Révolution s'organise. Elle prend d'abord la forme d'une insurrection dans les campagnes du sud de la Bretagne et se propage vers l'ouest à partir de février 1793. Les insurgés s'en prennent en priorité aux gardes nationaux et aux « jureurs » (curés constitutionnels). La « conjuration de Bretagne », ainsi dénommée par la Convention, se prolonge jusqu'au printemps 1793. Elle se poursuit çà et là sporadiquement sous le nom de « chouannerie » mais reste sous contrôle car la politique de pacification menée par Lazare Hoche s'avère efficace en dépit du débarquement « anglo-émigré » à Quiberon (1795). La chouannerie

s'étiole progressivement. Attention, toute la Bretagne est loin d'avoir « chouanné » : le Trégorrois, le Sud Finistère et le Centre sont restés « bleus », fidèles à la Révolution.

A l'automne 1793, la chouannerie se réactive quelque peu sous l'effet de la guerre de Vendée. Cependant, cet autre épisode de la Révolution ne doit pas être confondu avec la chouannerie. Ces deux événements ont une assise géographique et une forme différentes. La chouannerie est un harcèlement furtif de l'ennemi républicain (la « guerre des talus ») alors que la guerre de Vendée favorise l'affrontement frontal d'armées constituées. Si les deux événements se sont croisés et mêlés à l'occasion -les armées vendéennes traversent la Haute-Bretagne, certains Bretons rejoignent l'armée vendéenne et inversement des Vendéens en fuite intègrent la chouannerie— ce sont bien deux épisodes distincts au regard des effectifs engagés (l'armée catholique et royale regroupe 40 000 soldats dans les meilleurs moments) et l'ampleur de la répression. Le représentant en mission, Jean-Baptiste Carrier, les missions militaires de Jean-Baptiste Kléber et de François-Séverin Marceau, puis les « colonnes infernales » de Louis-Marie Turreau, ont progressivement raison de la Vendée révoltée. L'arrestation et l'exécution de Jean-Nicolas Stofflet et de François-Athanase de Charette de La Contrie en 1796 marquent la fin des hostilités.

Les tableaux représentant les événements révolutionnaires en Bretagne sont assez nombreux et bien connus des historiens et des conservateurs, comme en témoigne l'exposition organisée conjointement par le musée d'Histoire de Saint-Brieuc et le musée des beaux-arts de Quimper en 1989, au moment de la célébration du bicentenaire de la Révolution. Ces œuvres demandent à être commentées avec attention et précaution car leur genèse s'inscrit dans l'histoire particulière de la mémoire de l'événement révolutionnaire.

La peinture troubadour



Georges Rouget (1783-1869)
Saint Louis pardonnant à Mauclerc, 1817-1818
Huile sur toile, 97 x 159 cm
Dépôt du musée du Louvre

Au début du XIX^e siècle, avec la Restauration monarchique, le Moyen Age et ses héros font leur retour dans la peinture d'histoire.

Les destructions de la Révolution (pillage des trésors des églises) favorisent assez précocement le développement d'une conscience patrimoniale. Dès lors, différentes initiatives visent à valoriser le patrimoine considéré comme une richesse nationale et qui, à ce titre, mérite d'être conservé. La période du Moyen Age, jusqu'alors souvent ignorée des historiens et des lettrés, profite de cette curiosité. Le Musée des Monuments français créé par Alexandre Lenoir, ouvert de 1795 à 1816, offre ainsi une présentation pittoresque du Moyen Age à partir des dépôts des biens nationalisés du clergé, de la Couronne de France et des émigrés. Il autorise une meilleure connaissance de la sculpture et de l'architecture et a sans doute favorisé ultérieurement la restauration de certains monuments historiques par l'architecte Eugène Viollet-le-Duc (basilique de Vézelay en 1840, cathédrale Notre-Dame de Paris de 1844 à 1864). Enfin, la littérature participe aussi à cette réhabilitation : *Le Génie du Christianisme* de François-René de Chateaubriand (publié en 1802) et *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (publié en 1831) rendent le Moyen Age populaire.

C'est dans ce contexte intellectuel qu'apparaît la « peinture troubadour ». Le terme troubadour définit la peinture d'histoire qui évoque, avec un désir d'exactitude iconographique, des scènes vécues ou légendaires se déroulant du Moyen Age à l'époque de Louis XIII. Ce style naît à la fin du XVIII^e siècle et se développe tout au long du siècle suivant ; il connaît son essor sous l'Empire. Après l'avènement de la Restauration, les sujets médiévaux ou de la Renaissance rencontrent un regain de faveur qui culmine avec l'irruption du romantisme.

La peinture troubadour a des résonances politiques : le pouvoir souhaite retrouver en peinture l'héroïsme courtois des premiers temps de la monarchie.

Les peintres représentent des personnages médiévaux typiques (chevaliers, dames, pages), des scènes de la vie privée des grands personnages depuis le Moyen Age jusqu'au XVII^e siècle puisées dans les chroniques et évoquent les grands artistes du passé sur le ton de la légende (Dante, Shakespeare, Goethe, Leonard). L'anecdote l'emporte parfois sur la grande histoire.

Les tableaux décrivent les costumes, les meubles et l'architecture avec vraisemblance et raffinement.

Les couleurs chaudes et éclatantes s'accordent au travail minutieux du pinceau. Les contrastes d'ombre et de lumière sont caractéristiques du romantisme.

Les peintres troubadour s'expriment généralement sur de petits formats, parfois sur bois pour reprendre la tradition de la technique de la peinture médiévale.

Certains artistes sont spécialisés dans l'art troubadour, notamment les peintres lyonnais, comme Pierre Revoil ou Fleury-Richard ; les plus grands s'y montrèrent également sensibles (Jean Auguste Dominique Ingres).

Par l'estampe, cette mode du Moyen Age pénétra dans tous les intérieurs.



La valeur documentaire de la peinture d'histoire



Jules Girardet (1856-1938)
Les Révoltés de Fouesnant ramenés à Quimper par la Garde nationale en 1792, vers 1886-1887
Huile sur toile, 1.58 x 2.21 m

Ce tableau trompe notre œil : l'histoire de l'arrestation ne s'est pas passée ainsi que représentée.

Une réflexion méthodologique est consacrée à la valeur documentaire de la peinture d'histoire et aux lectures, aux interprétations qu'on peut lui appliquer.

L'historien d'art anglais Francis Haskell l'a déclaré avec clarté : « *Il est difficile de scruter les images dans l'espoir de rentrer en contact avec le passé* ». Et il ajoutait pour inciter les historiens à la prudence : « *C'est une méthode où les pièges et les fausses pistes abondent* ». Plus récemment encore, l'historien Laurent Gervereau, président des l'Institut des images, a prodigué des avertissements similaires : « *Les images mentent* ». Elles ne sont jamais le reflet du réel mais toujours une interprétation. Par ailleurs, il ne faut pas considérer l'image comme une sorte « *d'ectoplasme* » fixe qui aurait un sens absolu et définitif à délivrer. L'image n'existe de surcroît qu'en situation : elle est dépendante d'un contexte de production et de réception dont la délimitation a varié au cours des décennies. Ainsi, pour Laurent Gervereau, l'image nécessite avant toute exploitation pédagogique une opération de « *requalification* ». De son côté, l'historien d'art Daniel Arasse aime rappeler que notre rapport à l'œuvre est inévitablement anachronique : l'œuvre relève d'un « **temps 1** », différent du « **temps 2** » de sa réception. Plus le temps 2 est éloigné de l'œuvre et plus l'anachronisme est profond car notre vision est faussée par la sédimentation des perceptions et des interprétations successives. Par ailleurs, les conditions matérielles de l'exposition muséale sont souvent aujourd'hui une source d'erreurs supplémentaires. Concernant la peinture d'histoire, l'anachronisme est double puisque un « **temps 3** » s'ajoute au deux premiers. Il correspond à la période qui sépare l'artiste de l'événement représenté. La plupart du temps l'artiste n'en a pas été le témoin direct et relate ainsi un fait plus ou moins lointain. Par exemple, les tableaux de Georges Rouget (1783-1869) qui évoquent les grands faits du règne de saint Louis révèlent bien plus la manière dont la Restauration perçoit le Moyen Age et tente d'en user à des fins politiques que le Moyen Age lui-même. Dans l'hypothèse d'un écart minime entre le temps 2 et le temps 3, on peut supposer à l'œuvre, dans le cadre d'un travail critique vigilant, une plus grande valeur documentaire.

La mystification réaliste, utilisée avec beaucoup de talent par les peintres académiques et pompiers ne doit pas abuser. Tous ces « effets de réel » (accumulation des figures pittoresques, précision archéologique des détails, représentation vériste, etc.) veulent nous convaincre que les événements se seraient ainsi déroulés. Toutefois, l'analyse critique des œuvres révèle un nombre majeur d'imprécisions, de mensonges. Ces tableaux ne retranscrivent pas le réel mais l'interprètent.

Pour compliquer un peu plus le problème, certains historiens d'art, Yves Michaud notamment, attribuent à l'image une dimension anticipatrice. Elle participe de la réalisation d'un désir et montre, non pas ce qui est, mais ce vers quoi on tend. Cette dimension anticipatrice est manifeste dans l'art totalitaire où l'Etat avait la préoccupation de faire coïncider la réalité et les faits avec le mythe.

Requalifier l'image

Pour exploiter l'image d'une manière convaincante, il importe donc de se hisser au niveau de l'œuvre. L'historien de l'art Erwin Panofsky parlait d'une « re-création », de la nécessité de mener une enquête archéologique. L'observateur doit harmoniser son équipement culturel avec celui des artistes qui ont produit une œuvre inscrite dans un « locus historique ». Cela implique de se renseigner sur le contexte de production. Il faut connaître la situation politique, sociale, religieuse, économique et au-delà s'immerger dans l'histoire des idées et dans la culture ambiante de l'œuvre considérée et découvrir tout ce qui lui fut contemporain : le théâtre, la littérature, la musique. En entreprenant ce vaste travail de recherche, on peut espérer s'adapter à l'intention originelle de l'artiste. L'œuvre est un « symptôme culturel » et à ce titre, il importe d'en préciser la « niche ». Pour autant, cette approche écologique de l'image -dans le sens où l'on met en évidence toutes les interactions culturelles, politiques et sociales qui se cristallisent en elle- ne doit pas nous laisser croire qu'Erwin Panofsky fait de l'image une sorte de miroir du réel. Il réfute la théorie du reflet au nom d'une conception symbolique des formes.

Laurent Gervereau propose une « requalification ». C'est le seul moyen d'exploiter les images et d'en retirer une « leçon ». Requalifier une œuvre exige de préciser la nature de l'image et d'indiquer comment nous en parlons. « *Requalifier impose de délimiter territoire et outils* ». Quelle que soit sa méthode, le spécialiste doit admettre la relativité et les limites de son point de vue. L'interprétation de l'image ne peut être résolue depuis les critères exclusifs d'une seule discipline. L'hybridation méthodologique est une nécessité. Autrement dit, il faut oser un « cannibalisme disciplinaire » et franchir certaines frontières. L'historien d'art doit ainsi pouvoir endosser tour à tour l'attitude de l'historien, du sémiologue, de l'anthropologue et du plasticien. Par ces regards croisés, il peut espérer comprendre la portée d'une œuvre.



Les diverses lectures de la peinture d'histoire

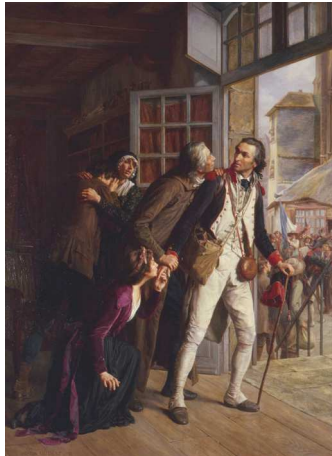
1/ La peinture d'histoire : faste, magnificence ou propagande ?



Nicolas-Guy Brenet (1728-1792)
*Louis XVI jurant fidélité à la constitution sur
l'autel de la patrie, vers 1790*
Huile sur toile, 60.3 x 46.3 cm

La peinture d'histoire est généralement dédiée à la gloire d'un personnage puissant, roi ou prince. Elle est associée à un commanditaire qui attend de l'artiste qu'il distingue la qualité de ses actions pour la postérité. La célébration d'une victoire ne vise qu'à légitimer le pouvoir et renforcer une dynastie. Pour autant, peut-on en faire un outil de propagande ? Avant le XIX^e siècle, il est difficile de parler de propagande car la diffusion de l'image reste modeste (sauf la diffusion par l'estampe). Par ailleurs, la propagande - telle que l'entendent couramment les historiens- implique l'existence d'une idéologie politique et d'une opinion publique dont on peut admettre qu'elles se constituent et se développent surtout au cours du XIX^e siècle. Pour les périodes antérieures, on parle plus volontiers de faste ou de magnificence. Certes, le pouvoir commande des représentations de lui-même mais celles-ci ne s'adressent pas forcément au plus grand nombre. Ainsi, pour l'historien Paul Veyne, la colonne de Trajan est l'exemple même du faste. Depuis le sol on ne peut identifier les scènes représentées. L'empereur dialogue avec les dieux pour l'éternité. L'historien Peter Burke parle de magnificence pour le règne de Louis XIV. Les représentations du roi visent à persuader, à séduire, voire à intimider. Elles fondent une « mythologisation » du règne, organisée par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, qui utilise un vocabulaire formel peu accessible au commun (l'allégorie et l'exemplum de vertu). Elles constituent néanmoins selon l'anthropologue Clifford Geertz « l'Etat théâtre », un Etat à la recherche de symboles spectaculaires.

2/ La peinture d'histoire, du héros au martyr



Gaston Melingue (vers 1840-1902)
Le Départ de la Tour d'Auvergne, 1895
Huile sur toile, 1.83 x 1.36 m

Selon les époques, la peinture d'histoire évoque la figure du héros ou celle du martyr. En fait, la peinture d'histoire s'est construite et développée autour de la dialectique de l'héroïsme et de la victimisation. On peut considérer que l'héroïsme est prédominant du XVI^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. A l'inverse, depuis 1945, on célèbre plus volontiers la mémoire des victimes. Le héros, comme la victime, porte une culture particulière avec ses codes et ses tropes.

3/ La peinture d'histoire, du héros singulier au héros collectif



Louis-Georges Paradis (1797-après 1850)
Les Enrôlements volontaires, 1832
Huile sur toile, 1.53 x 1.86 cm

La peinture d'histoire a longtemps été exclusivement consacrée à la personnalité du roi ou du chef de guerre. Elle en raconte les hauts faits, retrace l'anecdote qui peut au mieux illustrer et constituer un exemple de vertu (*exemplum virtutis*). Avec la Révolution et les guerres nationales au XIX^e siècle, le héros n'est plus seulement individuel, il devient collectif. La peinture d'histoire illustre en ce cas le génie d'un peuple.

4/ La peinture d'histoire et l'évocation du massacre



Octave Penguilly-L'Haridon (1811-1870)
Le Combat des Trente, 1857
Huile sur toile, 140 x 260 cm
Dépôt du musée du Louvre

La peinture d'histoire est célèbre pour la représentation des batailles. Représenter la bataille est une spécialité à part entière qui vaut d'ailleurs à ceux qui s'y consacrent le titre de « bataillistes ». La bataille est intéressante pour l'historien : elle lui permet de retracer accessoirement l'évolution de la stratégie mais aussi d'évoquer la souffrance des hommes. Les massacres, les crimes de guerre ont été représentés - à l'exemple des gravures de Jacques Callot et de Francisco Goya - et ont suscité une esthétique particulière et morbide que le philosophe Michel Ribon rapproche de la catastrophe.

Lexique

Académies :

A l'origine, il s'agit de sociétés savantes qui réunissent des humanistes, dont des peintres, qui veulent travailler indépendamment de l'influence des universités et des guildes. Elles se multiplient au XVI^e siècle. En France, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture est constituée en 1648. Elle exerce une influence durable et profonde sur l'activité artistique et fixe les principes et les règles qui définissent le classicisme. Supprimée au début des événements révolutionnaires, elle réapparaît en 1795 et restaure rapidement son autorité sur le monde des arts. Elle contrôle l'enseignement dispensé à l'Ecole des Beaux-arts, l'admission au Salon et l'organisation du Prix de Rome. On lui reproche son omnipotence et son intolérance à défendre un classicisme conventionnel.

Académie :

Ce terme désigne aussi une œuvre représentant un nu, exécuté pour acquérir, développer ou manifester une bonne connaissance plastique et anatomique du corps humain. L'intérêt est porté sur la manière dont sont rendues les formes du corps plutôt que sur le visage ou ses qualités d'expression.

Par extension et péjorativement, on désigne encore sous ce nom un nu qui semble plutôt un travail d'école ou un morceau de bravoure technique qu'une œuvre inspirée.

Enfin, dans le langage familier, parfois abusif, on appelle aussi académie le modèle lui-même, ou n'importe quel corps humain considéré comme ayant les qualités physiques qui le rendraient propre à servir de modèle d'atelier.

Académique :

Qui appartient ou qui convient à une académie. On dira d'une œuvre qu'elle est académique, en ce sens qu'elle possède les caractères esthétiques qui sont conformes à l'idéal d'une académie.

Académisme :

Doctrine ou système tendant à donner aux œuvres d'art la forme préconisée par une académie.

Ecole des Beaux-arts :

L'Ecole des Beaux-arts de Paris (aujourd'hui Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) créée en 1819 dépend de l'Académie dont certains des membres dispensent un enseignement exigeant et classique. L'apprentissage du dessin, l'étude de l'anatomie et de la perspective y jouent un rôle essentiel. L'aboutissement de cette formation impose de préparer et de présenter le Prix de Rome.

Genre :

On appelle « genre » les différents types de sujets considérés par le peintre. A partir du XVII^e siècle, on distingue le « grand genre » du « petit genre ». Le grand genre regroupe la peinture d'histoire, la peinture religieuse et la peinture mythologique. Les autres sujets appartiennent au petit genre (portrait, nature morte, paysage, scène de genre).

Mimesis :

Principe qui donne à l'art une fonction d'imitation.

Prix de Rome :

Concours organisé par l'Académie qui s'adresse aux étudiants confirmés de l'Ecole des Beaux-Arts. Le lauréat obtient le privilège de passer trois à cinq ans à la Villa Médicis de Rome pour parfaire sa formation.

Réalisme :

Mouvement littéraire et pictural dont la prétention fut de décrire et de restituer la réalité d'une manière objective sans faire l'économie de la part triviale et ignominieuse du monde.

Salon :

Exposition de peinture organisée dans le Salon Carré du Louvre à l'initiative de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, réservée aux Académiciens et aux artistes agréés. Au XIX^e siècle, le Salon connaît un succès grandissant : il expose des artistes sélectionnés par un jury et constitue alors le seul moyen pour les artistes de montrer leur travail. Les artistes primés y reçoivent des médailles.



Bibliographie

Ouvrages généraux :

- Amalvi Christian / Borne Dominique / Collognat-Barès Annie/ Marcot François / Sellier Philippe, *Héros d'Achille à Zidane*, BNF, 2007.
- Apostolidès Jean-Marie, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Exils, 2003.
- Casali Dimitri / Beyeler Christophe, *L'Histoire de France vu par les peintres*, Flammarion, 2012.
- Drévilhon Hervé, *Batailles, scènes de guerre de la table ronde aux tranchées*, Seuil, 2007.
- El Kenz David, *Le massacre objet d'histoire*, Gallimard, 2005.
- Delaplanche Jérôme/Sanson Axel, *Peindre la guerre*, Editions Nicolas Chaudun, 2009.
- Fontanel Béatrice / Wolfrohm Daniel, *Quand les artistes peignaient l'histoire de France*, Seuil, 2002.
- Gervereau Laurent, *Histoire du visuel au XXe siècle*, Seuil, 2003.
- Gervereau Laurent, *Montrer la guerre ? Information ou propagande*, CNDP, 2006.
- Gervereau Laurent, *Images, une histoire mondiale*, CNDP, 2008.
- Hanson Victor Davis, *Carnage et culture*, Flammarion, 2001.
- Starobinski Jean, *L'invention de la liberté 1700-1789*, suivi de *Les emblèmes de la raison* Gallimard, 2006.

Catalogues d'expositions :

- Ameline Jean-Paul / Léal Brigitte / Bormand Marc, *Face à l'histoire 1933-1996*, Flammarion, 1996.
- Babelon Jean-Pierre, *Jacques-Louis David (1748-1825)*, Editions Nicolas Chaudun, 2005.
- Bajou Valérie, *Les guerres de Napoléon. Louis-François Lejeune général et peintre*, Hazan, 2012.
- Blondet-Bisch Thérèse / Gervereau Laurent/Frank Robert/Gunther André, *Voir ne pas voir la guerre*, Somogy, 2001.
- Bertand Dorléac Laurence/ Munck Jacqueline, *L'art en guerre. France 1938-1947*, Paris, Musées 2012.
- Clair Jean, *Les années 1930. La fabrique de l'homme nouveau*, Gallimard, 2008.
- Collectif, *Lénine, Staline et la musique*, Fayard, 2009 (catalogue d'exposition de la Cité de la Musique).
- Garnier Claire/Le Bon Laurent, *1917*, RMN, 2012.

Ancien Régime :

- Apostolidès Jean-Marie, *Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Les Editions de Minuit, 1981.
- Burke Peter, Louis XIV, *Les stratégies de la gloire*, Seuil, 1995.
- Gaehtgens Thomas / Hochner Nicole, *L'image du roi de François Ier à Louis XIV*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
- Milovanovic Nicolas, *Du Louvre à Versailles, lecture des grands décors monarchiques*, Les Belles Lettres, 2005.

Guerres et totalitarismes :

- Bertrand-Dorléac Laurence, *L'art de la défaite*, Seuil, 1993.
- Clair Jean, *La barbarie ordinaire*, Gallimard, 2001.
- Corcy Stéphanie, *La vie culturelle sous l'occupation*, Perrin, 2005.
- Dagen Philippe, *Le silence des peintres*, Fayard, 1996.
- Dufay François, *Le voyage d'automne*, Plon, 2000.
- Galard Jean / Zugazagoitia Julian, *L'œuvre d'art totale*, Gallimard, 2003.
- Golomstock Igor, *L'art totalitaire*, Carré, 1990.
- Gervereau Laurent, *Les images qui mentent*, Seuil, 2000.
- Gervereau Laurent, *Autopsie d'un chef-d'œuvre: Guernica*, Paris Méditerranée, 1996.
- Groys Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, Editions Jacqueline Chambon, 1990.
- Michaud Éric, *Un art d'éternité*, Gallimard, 1996.
- Milza Pierre, *Art et fascisme*, Éditions Complexe, 1989.
- Rayssac Michel, *L'exode des musées, Histoire des œuvres d'art sous l'occupation*, Payot, 2007.
- Palmier Jean-Michel / Aubral François/Rowley Anthony, *L'art dégénéré. Une exposition sous le IIIe Reich*, Edition Jacques Bertoin, 1992.
- Prévost-Bault Marie-Pascale, *L'art au cœur de la grande guerre*, Silvana Editoriale, 2009.
- Restellini Patrick, *L'art nazi*, Éditions Complexe, 1987.
- Richard Lionel, *L'art et la guerre, les artistes confrontés à la seconde guerre mondiale*, Flammarion, 1995.
- Richard Lionel, *Le Nazisme et la culture*, Éditions Complexe, 2006.

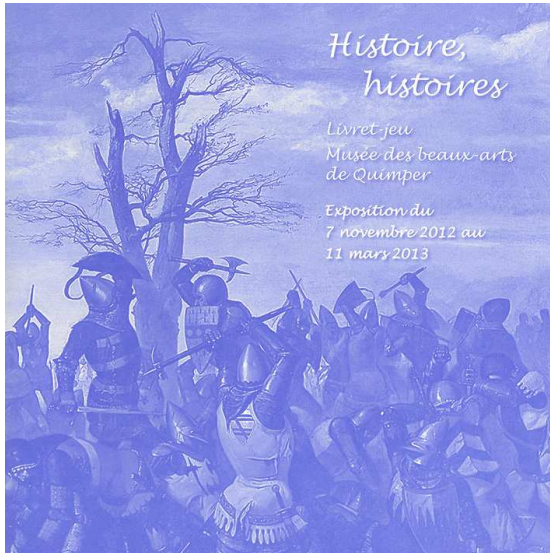
Monographie :

- Jude Elisabeth / Jude Patrick, *Mathurin Méheut 1914-1918*, Editions Ouest-France, 2001.
- Hazan-Brunet Nathalie / Sigal-Klagsbad Laurence, *Felix Nussbaum*, Skira-Flammarion, 2010.
- Hilaire Michel, *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, RMN, 2000.
- Levasseur Olivier, *Jean-Georges Cornélius, un primitif du XXe siècle*, Editions Apogée, 2009.
- Michel Régis, *David contre David*, La Documentation française, 1989 (actes du colloque).
- O'Brien David, *Jean-Antoine Gros, peintre de Napoléon*, Gallimard, 2006
- Schnapper Antoine/Sérullaz Arlette, *Jacques-Louis David*, RMN, 1990.

Méthodologie :

- Duprat Annie, *Images et Histoire. Outils et méthode d'analyse des documents iconographiques*, Belin Sup, 2007.
- Gervereau Laurent, *Les images qui mentent*, Seuil, 2000.
- Haskell Francis, *Les historiens et les images*, Gallimard, 1995.
- Marin Louis, *Le portrait du roi*, Les Editions de Minuit, 1981.

Aides à la visite



Destiné aux enfants maîtrisant la lecture, le livret-jeu de l'exposition est distribué gratuitement aux élèves en visite libre ou guidée. Composé de douze pages, le livret permet de se familiariser avec la peinture d'histoire. Le livret porte sur la composition et la mise en scène théâtralisée des sujets antiques, propose un récit codé du Combat des Trente au Moyen Age, insiste sur ce genre qui met à l'honneur les personnages royaux, avant que la Révolution ne propose des sujets plus axés sur le peuple, et s'achève avec une mise en garde contre les images qui paraissent vraies. Le livret-jeu est complété partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.



Destiné aux adultes, le petit journal de l'exposition « Coup d'oeil » est disponible en boutique au prix de 3.60 €. Il est envoyé aux CDI des établissements adhérents au passeport pour l'art. Il est disponible en pdf sur demande par mail.

Visites guidées tous publics

Dimanche 2 et 16 décembre, 20 janvier à 15h

Visite bilingue breton-français dimanche 13 janvier à 15h

Durée : 1h30

Gratuit dans le cadre des dimanches après-midi d'hiver

Propositions pédagogiques 2nd degré

Professeurs d'histoire-géographie

1/ Exploitation de l'exposition

L'exposition autorise plusieurs lectures qu'il est possible de combiner.

Des événements et des journées révolutionnaires qui accélèrent l'Histoire

Les tableaux permettent d'évoquer quelques moments de la Révolution. Cette lecture qui combine une approche à la fois chronologique et thématique de la Révolution peut constituer une sorte de bilan récapitulatif de ce qui a été vu en cours.

-L'Assemblée nationale constituante et l'Assemblée législative : Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), *Louis XVI jurant fidélité à la Constitution sur l'autel de la patrie*.

-La patrie en danger et la levée en masse : Louis-Georges Paradis (1797-1850), *Les Enrôlements volontaires*.

-La Constitution civile du clergé : Hippolyte Berteaux (1843-1928), *L'Assassinat de l'évêque Audrein*.

-La chouannerie et les guerres de Vendée : Alexandre Bloch (1860-1919), *La Chapelle de la Madeleine à Malestroit* - Jules Girardet (1856-1938), *Les Révoltés de Fouesnant ramenés à Quimper par la Garde nationale*.

L'esprit révolutionnaire et les martyrs de la liberté

Deux tableaux évoquent l'apparition d'un nouveau modèle politique, celui de la citoyenneté. Ce statut est exigeant : il implique des droits et des devoirs et il impose des sacrifices, y compris celui de sa personne. Les œuvres de Nicolas-Guy Brenet, *Piété et générosité des dames romaines* et de Michel-Martin Drölling, *La Mort de Démosthène* illustrent parfaitement ce thème.

La peinture d'histoire et la bataille

A l'intérieur de la peinture d'histoire, certains artistes se sont spécialisés dans la représentation des batailles. On les dénomma « peintres bataillistes ». On peut ainsi rythmer l'étude des grandes périodes de l'histoire et des différentes parties du programme au collège notamment par l'évocation des grandes batailles. En l'occurrence *Le Combat des Trente* d'Octave Penguilly-L'Haridon (1811-1870) permet de présenter la chevalerie, son armement et l'évolution de la stratégie militaire aux alentours des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Enfin, la bataille est une catégorie particulière de la peinture d'histoire qui possède ses propres règles. Elle oscille entre la vision panoramique qui la rapproche du paysage et la vision rapprochée du combat où le défi pour l'artiste consiste à rendre lisible le chaos de la mêlée.

La peinture d'histoire comme outil de propagande

A la faveur de la Restauration, la peinture troubadour réhabilite l'image des rois de France. Dans ce contexte, c'est souvent le règne et la personne de Saint Louis (Louis IX) qui furent mis en avant. Les œuvres de Georges Rouget (1783-1869) insistent particulièrement sur la clémence, la sagesse et l'aura du roi de France (*Saint Louis pardonnant à Mauclerc* et *Saint Louis prisonnier en Egypte*).

2/ Du temps où les peintres peignaient l'histoire de France : représentation et mise en scène du pouvoir

Une grande partie des événements majeurs de l'histoire de France ont été représentés par les peintres académiques et pompiers du XIX^e siècle. L'étude de ces tableaux, avec les précautions d'usage, peut rythmer, dans le cadre de différentes problématiques, l'évocation des programmes des classes de 5^e, 4^e et 3^e. Nous tenons à votre disposition la liste de ces œuvres pour une exploitation pédagogique éventuelle. Les problématiques les plus pertinentes sont celles qui retracent: 1/ L'affirmation du pouvoir (les victoires sur l'adversaire) 2/ L'image du souverain (décliné à l'infini : le souverain guerrier, chasseur, justicier, législateur, ordonnateur, cultivé, etc.), 3/ L'action du pouvoir (les grandes décisions qui marquent l'histoire)...

3/ L'art en guerre

Ce thème regroupe une multitude de questions. On peut considérer en priorité, au regard des productions artistiques et des publications théoriques, les entrées suivantes :

La bataille pour problématiser l'épopée

Il est possible de rythmer l'étude des programmes par l'étude de la représentation des grandes batailles. Callot(1592-1635), Velasquez (1599-1660), Goya (1746-1828), Girodet (1767-1824), Gros (1771-1835), Steuben (1788-1856), Delacroix (1798-1863), Delaroche (1797-1856), Manet (1832-1883), Meissonnier (1815-1891), Dix (1891-1969), Picasso (1881-1973) ont évoqué le thème de la bataille. L'étude de ces œuvres permet bien évidemment d'évoquer un contexte historique précis, l'évolution de la stratégie militaire, l'image du vainqueur et des vaincus et les notions de massacre et de crimes de guerre. De même, il est envisageable de dresser le bilan d'une épopée militaire à partir de deux ou trois œuvres majeures : *La Bataille d'Eylau* de Gros et le *Tres de Mayo* de Goya permettent de problématiser les aspects militaires de l'aventure napoléonienne.

La Première Guerre mondiale ou la défaite de la peinture

Il s'agit de rappeler les difficultés des peintres à témoigner sur la Première Guerre mondiale. A défaut de pouvoir représenter une bataille devenue trop rapide et trop étirée dans l'espace, ils se contentent de produire plus modestement des carnets. Les carnets de Mathurin Méheut (1882-1958) sont intéressants à étudier car ils sont très descriptifs. En complément, on peut étudier la correspondance des artistes : ils décrivent avec précision, picturalement, les œuvres qu'ils ne peuvent produire.

La Grande Guerre entre représentation littéraire et picturale

Les principaux aspects de la Grande Guerre peuvent être étudiés à partir de certaines œuvres littéraires -*Les croix de Bois* de Roland Dorgelès (1885-1973), *A L'Ouest rien de nouveau* d'Erich-Maria Remarque (1898-1970), *Ceux de 14* de Maurice Genevoix (1890-1980), *Le Feu* d'Henri Barbusse (1873-1935) et *La main coupée* de Blaise Cendrars (1887-1961)- que l'on peut rapprocher opportunément de représentations picturales notamment celles de Mathurin Méheut (1882-1958), de Georges Cornélius (1880-1963) ou d'Otto Dix (1891-1969). La correspondance ou les journaux des artistes stationnés sur le front constituent également une source documentaire intéressante, à l'exemple de lettres de guerre de Max Beckmann (1884-1950).

Les missions de l'artiste en période de guerre

Comme tous les autres hommes jeunes et valides, les artistes ont été mobilisés. Toutefois, ils furent souvent affectés dans des services spéciaux : MAA (Missions Artistiques aux Armées), TAR (Théâtre aux Armées de la République), SCA (Section Cinématographique de l'Armée), SPA (Section Photographique de l'Armée). Les artistes qui travaillaient aux MAA pouvaient circuler librement sur la ligne de front, portaient un brassard blanc sur lequel était inscrit « Beaux-Arts » et avaient l'autorisation de représenter les scènes de guerre. Ils étaient souvent fraîchement accueillis par les états-majors qui appréciaient mal la portée de ces missions. Ces missions avaient pour but de constituer une collection. Une commission spéciale décidait ultérieurement de l'éventuel achat et exposition des œuvres par l'Etat. Hormis Pierre Bonnard (1867-1947), Edouard Vuillard (1868-1940), Félix Valotton (1865-1925), Maurice Denis (1870-1943), la plupart des chargés de mission sont aujourd'hui des artistes minorés. Les missions sont de plus en plus critiquées car les artistes ne répondent pas aux attentes du pouvoir. En janvier 1918, les missions furent définitivement supprimées sous le prétexte qu'il était indécent de promener des artistes sur le front et d'esthétiser l'horreur.

L'art totalitaire et le « grand genre »

L'art totalitaire a maintenu la tradition de la peinture d'histoire. C'est une peinture indigente, subordonnée à l'idéologie, mais qui permet de saisir l'abîme qui sépare les esthétiques officielles de l'Allemagne nazie et de l'URSS avec les productions de l'avant-garde.

La Seconde Guerre mondiale et la collaboration artistique

Le régime de Vichy met la création sous l'éteignoir et favorise la collaboration culturelle avec l'Allemagne. On peut l'étudier par le biais de certains événements : 1/ Le « voyage d'automne », le voyage en Allemagne de peintres et d'hommes de lettres organisé à l'initiative d'Otto Abetz en octobre 1941 ; 2/ L'exposition Arno Breker à l'Orangerie des Tuileries en mai 1942.

En contrepoint à la condamnation de la « modernité » et pour illustrer la pauvreté morale et intellectuelle du régime de Vichy, on peut aussi aborder l'étude de « l'art maréchal ».

La Seconde Guerre mondiale et les résistances artistiques

Plusieurs thèmes sont envisageables :

La résistance des artistes allemands émigrés en France : ils organisent notamment à l'initiative de Max Ernst et de Louis Aragon une contre-exposition intitulée « *Cinq ans de dictature hitlérienne* » qui répondait à l'exposition sur « *L'Art dégénéré* » organisée par les nazis à Munich en 1937. Cette contre-exposition regroupait des œuvres de Schiele, de Kokoschka, de Kirchner, etc. Elle se tint à la Maison de la culture de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires.

L'activité artistique des *Jeunes peintres de tradition française* (Bazaine, Tal-Coat, Le Moal, Bertholle, Estève) et de certaines galeries -Galerie René Drouin et Galerie Jeanne Bucher- qui osèrent braver les interdits pesant sur la modernité.

La production des artistes en captivité, notamment ceux qui sont passés par Le camp des Mille et le camp de Gurs. Dans ce registre, les œuvres produites par Felix Nussbaum (1904-1944) offrent l'exploitation pédagogique la plus riche. On peut également étudier mais avec davantage de précaution l'œuvre, sombre et morbide, de Zoran Music (1909-2005) ou de Miklos Bokor (né en 1927).

Le réseau Varian Fry (1907-1967), mandaté par l'Emergency Rescue Committee, était chargé d'organiser, depuis Marseille, le départ vers les Etats-Unis des artistes et des intellectuels menacés par l'article 19 de l'armistice (clause dite « livraison à la demande »). André Breton, Marcel Duchamp, Masson, Lévi-Strauss, Péret et Wilfredo Lam ont notamment profité de ce réseau pour se mettre à l'abri.

Jean Moulin mérite que plus que jamais notre attention : durant la Seconde Guerre mondiale il usa du nom de code de « Max » en hommage à Max Jacob (1876-1944) et par ailleurs, il se déclara comme « galeriste » auprès des autorités allemandes. Enfin, il fut un esthète averti et pratiqua avec un certain talent le dessin tout au long de sa vie.

4/ Les rois de France et les stratégies de la représentation

L'étude des grands décors monarchiques

On peut ainsi considérer les fresques de La Galerie des glaces réalisées par Charles Le Brun. Elles sont l'occasion d'évoquer la « mytho-histoire ». Le souci du faste exige d'élever l'événement historique, la réalité prosaïque des faits au rang de l'épopée en mêlant son évocation à la mythologie. La mytho-histoire emprunte les voies de la métaphore et de l'allégorie et suscite des décors un peu complexes à décoder au fil des années.

Le roi, du lever au coucher du soleil

A l'inverse, on peut étudier la multiplicité des représentations royales. Le règne de Louis XIV se prête merveilleusement à cette étude : tous les aspects de sa vie et de son règne ont été illustrés par de multiples médias : représentations plastiques (peinture, bas-reliefs, estampes, médailles), littéraires (inscriptions, poésie, théâtre), chorégraphiques (ballet), événementielles et éphémères (arc de triomphe pour les entrées royales), etc. On peut croiser cette documentation pour évoquer le récit d'un règne face à l'histoire.

Professeurs de philosophie, d'histoire-géographie, de français, d'arts plastiques et de philosophie

5/ L'art et l'indicible

Par le biais de l'œuvre de Jacques Callot (1592-1635), de Francisco Goya (1746-1828) ou de Zoran Music (1909-2005), le professeur peut entamer une réflexion sur la capacité de la gravure ou de la peinture à exprimer l'horreur de la guerre. La forme plastique peut-elle suppléer le mot et signifier l'innommable ? Cette réflexion qui nécessite notamment la convocation de Theodor Adorno, de Michel Ribon ou de Paul Virillio n'est pas seulement éthique, elle participe aussi de l'esthétique en précisant les notions de « chaos » et de « catastrophe ». Elle peut également prendre appui sur *La Barbarie ordinaire*, livre d'entretien entre Zoran Music et Jean Clair.

Les témoignages littéraires sur la Shoah, du moins quelques extraits, -David Rousset (1912-1997), Primo Levi (1919-1987), Robert Antelme (1917-1990), Jorge Semprun (1923-2011), Charlotte Delbo (1913-1985), Marceline Loridan-Ivens- peuvent être mis en parallèle avec les images produites par Zoran Music (1909-2005) et Miklos Bokor (né en 1927).

Professeurs de philosophie, d'histoire-géographie et de français

6/ La valeur documentaire de la peinture d'histoire

L'exposition permet une réflexion sur la valeur documentaire de la peinture d'histoire. Au-delà de notre réception inévitablement anachronique, il s'agit d'apprécier justement le rapport de l'image à l'histoire. Cela exige un travail d'enquête minutieux pour chaque œuvre considérée. Par ailleurs, cette réflexion doit nous inciter à préciser le statut accordé à l'image. En tant que « symptôme culturel », elle ne peut être considérée comme le reflet de la réalité mais davantage comme une représentation symbolique. Cela en complique quelque peu la lecture et l'interprétation. En dernier lieu, on peut élargir le propos en évoquant la critique platonicienne de l'image. C'est une argumentation, utile à connaître, qui a traversé l'histoire des formes.

Professeurs de lettres classiques

7/ La mort des orateurs

Dans la continuité de *La Mort de Démosthène* par Michel-Martin Drölling (1786-1851), le professeur de lettres classiques peut élargir le sujet à l'évocation de la mort des orateurs en prenant appui tout à la fois sur la littérature (Platon, Cicéron, Tite-Live, Sénèque, Lucrèce) et la peinture (David, Giordano, Laurens). Il pourra de la sorte considérer la mort de Socrate, Caton l'Ancien et de Sénèque.



Informations pratiques

Modalités de réservation

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

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

- Vous pouvez vous présenter à l'accueil du musée.
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2.
- Par mail : fabienne.ruellan@mairie-quimper.fr

La procédure de réservation est la suivante :

- 1- Vous convenez avec le musée d'une date et d'un horaire de visite.

En cas de visite guidée,

- 2- Le musée fait parvenir cette demande à la maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites.
- 3- La maison du patrimoine vous envoie une confirmation de visite par mail.
- 4- Le musée vous contacte si la visite n'a pu trouver preneur (cas rare).

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

L'équipe des guides est constituée de : Marina Becan, Julie Foutrel, Catia Galéron, Anne Hamonic, Lionel Jacq, Pascal Le Boëdec, Annaïck Loisel, Anne Noret, Elodie Poiraud, Anaïs Scornet et Jacqueline van Thielen.

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 tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les périodes.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/09/2012)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 23 € / classe	46 € (3 ^e visite gratuite)
Hors Quimper Communauté	Gratuit	Forfait 43 € / classe	86 € (3 ^e visite gratuite)

Collège ou lycée	Visite libre	Visite guidée (1h30)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 23 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 23 € / classe (entrée au musée)	Forfait 66 € / classe (entrée + commentaire)

Les forfaits s'appliquent à la classe ; les accompagnateurs du groupe entrent également gratuitement. Pour la sécurité et le confort de la visite, il est recommandé de ne pas excéder 30 élèves par groupe.

Le passeport 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 doit se faire sur place le jour de la visite à l'accueil du musée (chèque, espèces, carte). Dans le cas contraire, le paiement se fait après réception de la facture transmise par le Trésorier principal municipal de Quimper.

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@mairie-quimper.fr, 02 98 95 95 24

Le 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.



Dossier réalisé par :

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

Toutes les œuvres sont conservées au musée des beaux-arts de Quimper.
© musée des beaux-arts de Quimper