Musée des Beaux Arts d'ANGERS

Les Primitifs à la Renaissance

Les œuvres sont exposées dans la salle Olivier Barreau, trésorier de Bretagne. C'est dans cette salle qu'il traitait ses affaires financières. Le logis Barreau est actuellement classé monument historique ce qui explique la présence de cimaise détachée du mur.

Le terme primitif est apparu au 19ème siècle, il désigne les peintres italiens des 14ème et 15ème siècles jusqu'à Raphaël et Léonard de Vinci mais il s'applique aussi à la peinture française, flamande et allemande.
C'est une période qui se caractérise par la prédominance des sujets religieux et qui reflète ainsi l'importance de l'église dans la société médiévale. A la fin du Moyen Age, la puissance politique de Constantinople ne s'exerce plus sur l'occident européen mais elle demeure un modèle artistique jusqu'à la fin du 14ème siècle. Puis, petit à petit, les peintres toscans s'éloignent de la tradition byzantine et innovent en introduisant de l'humain dans le sacré. La composition, les représentations de l'espace et du corps évoluent des effets d'ombre et de lumière apparaissent de même qu'une recherche de la perspective autant d'apports majeurs qui annoncent la renaissance. Du point de vue technique, les artistes de cette époque utilisent la tempera un mélange de pigments et d'œufs appliqué sur des supports majoritairement en bois.

Le jugement dernier Segna di Bonaventura



Jusqu'au milieu du 15ème siècle, les tableaux sont des œuvres de dévotion souvent constituées de plusieurs panneaux.
Ce jugement dernier est le panneau central d'un triptyque dont les parties latérales ont disparu.
Le sujet reprend un épisode de la bible:" Le temps de votre colère est arrivé. Le temps de juger les morts et de donner la récompense aux prophètes vos serviteurs et aux saints et à ceux qui craignent votre nom aux petits et aux grands et d'exterminer ceux qui ont corrompu la terre."
Dans la scène représentée, Dieu fait le tri parmi les morts. Dans la partie supérieure, entouré de 10 anges le Christ siège dans une mandorle, forme en amande qui souligne sa gloire. Sa main gauche baissée condamne, sa main droite levée bénit. En bas, à gauche les élus sortent de leurs tombes un personnage porte une couronne 5 sont des prélats, 4 des religieux, ayant reçu l'absolution, ils peuvent rejoindre le paradis. A droite, les damnés ils sont chassées et jetés en enfer, un démon s'agite pour les effrayer, il les précipite dans les entrailles de la terre. Le rempart formé par les roches enlève aux pêcheurs tout espoir d'approcher le ciel. La partie supérieure évoque le monde céleste, la partie inférieure le monde terrestre. Mais la croix qui s'élève de l'autel jusqu'à la pointe de la mandorle relie Dieu et les hommes. Le rouge symbole de la terre et le bleu symbole du ciel renforce ce lien.
On retrouve dans ce tableau les techniques de peinture empruntées aux icônes byzantines: la tempera ainsi que les fonds d'or réalisés à la feuille. S… di Bonaventura a peint cette œuvre sur une toile puis la marouflée sur bois. (preuve dans l'angle droit du tableau détérioré la toile a disparu par endroit et laisse apparaître le support)

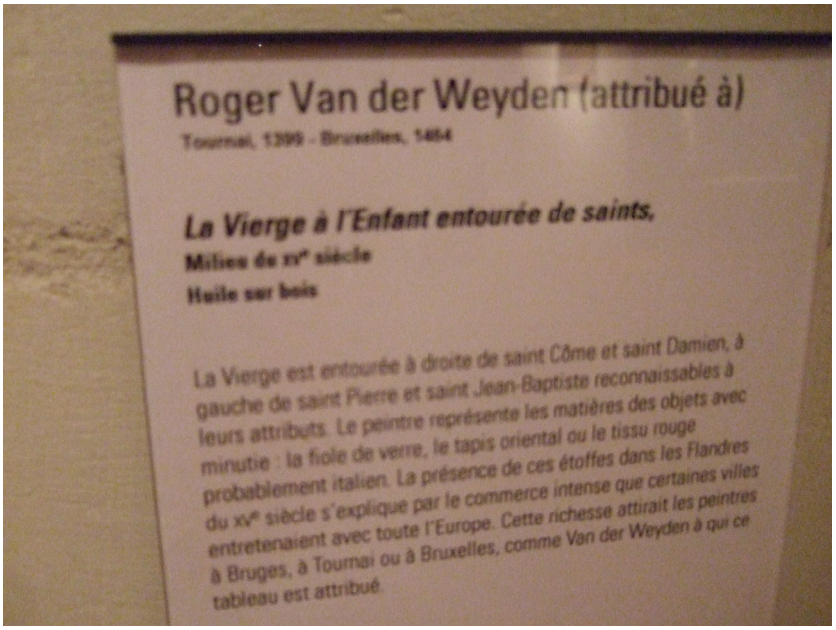
Ce tableau traduit à la fois une influence byzantine et les prémisses de la renaissance italienne. De la tradition byzantine on remarque les attitudes statiques, les visages neutres des anges mais aussi le fond d'or et les plis des drapés tracés d'un fil d'or, les personnages étaient alors peints avec peu de modelé. Ici, le visage du Christ est humanisé, son attitude est à la fois détachée et solennelle.
Certains traitements sont ainsi représentatifs du début de la renaissance tel que les corps qui tendent à prendre du volume. Par ailleurs quelques éléments ébauchent une perspective: le dégradé de bleu à l'intérieur de la mandorle, les sarcophages placés les uns derrière les autres ou encore l'autel au pied de la croix. Cependant certaines lignes indiquent qu'il s'agit encore de tâtonnement pour la représentation de l'espace.
S di Bonaventura élève du célèbre Duccio est un peintre italien de l'école de Sienne. Ce tableau ne lui fut attribué qu'en 1936. Le contraste des couleurs, l'élégance des vêtements des anges le rapprochent de certains chefs d'œuvres de Duccio mais ici l'intensité dramatique du maître cède la place à une certaine mélancolie.

La crucifixion anonyme école d'Avignon

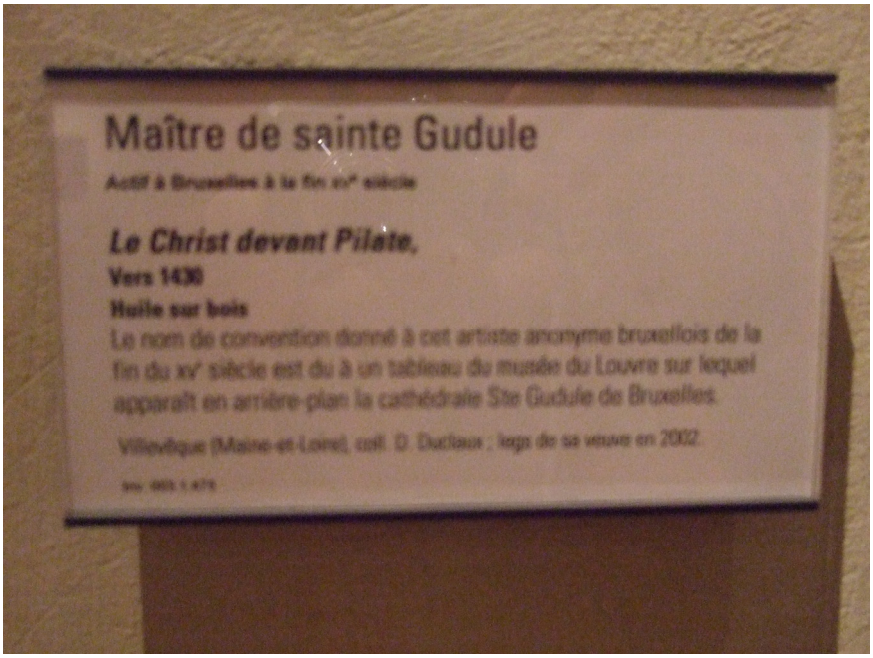
Ce triptyque appartenait certainement à un particulier. A la fin du Moyen Age, les images de dévotion privées se multiplient et pour se recueillir, on crée des retables de petites dimensions qui peuvent être déplacés d'une pièce à une autre ou emportés en voyage. Le panneau central représente la crucifixion. Elle reprend le motif du calvaire avec debout de part et d'autre de la croix, la Vierge et Saint Jean dont les gestes traduisent la douleur. Au centre, à genou, Marie Madeleine étreint le pied de la croix. Des anges recueillent dans des calices le sang qui s'écoule des blessures du Christ. Sur les côtés, la partie supérieure des volets évoque une annonciation. La Vierge est à droite et l'archange Gabriel, à gauche. Sous l'archange dans la partie inférieure, on peut voir 2 saints avec les symboles de leur martyr. A gauche saint Sébastien, en rouge, reconnaissable aux flèches qu'il tient à la main. A ses côtés se tient sainte Catherine avec la roue de son supplice. Le petit personnage agenouillé est vraisemblablement le commanditaire du triptyque.
Sur le volet droit 2 évêques. Saint Agricole évêque d'Avignon au 7ème siècle se reconnaît à la cigogne à ses pieds. Le second pourrait être saint Martial évangélisateur et évêque de Limoges.
Se détachant sur un fond d'or les corps des personnages sont élancé leurs attitudes et les drapés sont particulièrement élégants et correspondraient au goût français. Les auréoles et l'encadrement sont poinçonnés. La technique du verdaccio préparation à base de terre verte mélangée à la tempera est empruntée à l'Italie. Cette rencontre est caractéristique du gothique international, style de peinture qui connaît à la fin du Moyen Age un grand succès.



Le lieu d'exécution et la nationalité de l'artiste restent incertains Ce triptyque est néanmoins représentatif de la peinture avignonnaise du débit du schisme, conflit qui divise l'église à cette époque. La papauté s'établit en Avignon jusqu'au début du 14ème siècle. La cour pontificale attire des artistes d'horizons divers dont des siennois et des peintres venus d'Allemagne, d'Angleterre et de Flandres. Leur rencontre fait naître une peinture particulière souvent désignée sous le nom d'école d'Avignon. Avignon devient un des centres les plus actifs du gothique international Le mot international témoigne des contacts entres les différents foyers artistiques européens et les nombreux échangent qui marquent la fin du Moyen Age. La crucifixion est un exemple de ce mélange d'influence parisienne et bourguignonne avec des modèles italiens. Jusqu'au 14ème siècle, Avignon est le point de rencontre de ces traditions picturales.






Maître de sainte Gudule
Actif à Bruxelles à la fin xvᵉ siècle
Le Christ devant Pilate,
Vers 1430
Huile sur bois
Le nom de convention donné à cet artiste anonyme bruxellois de la fin du xvᵉ siècle est dû à un tableau du musée du Louvre sur lequel apparaît en arrière-plan la cathédrale Ste Gudule de Bruxelles.
Villevêque (Maine-et-Loire), coll. D. Ducloux ; legs de sa veuve en 2002

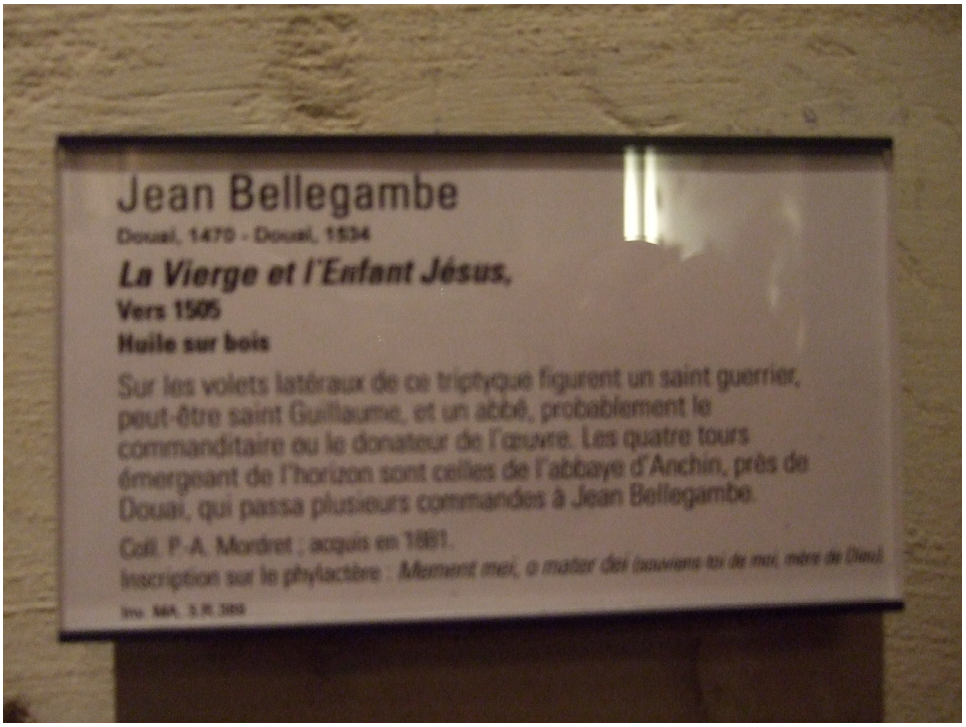


La Vierge allaitant l'enfant Jésus




Colijn de Coter
Anvers, 1455 - Anvers, 1540
La Descente de croix,
Début du XVIe siècle
Huile sur bois
Le cadrage très serré du tableau renforce l'expressivité des personnages, aux visages caricaturaux. Le peintre donne ici une vision très réaliste et humaine de la mort du Christ.
Villevêque (Maine-et-Loire), coll. D. Duclaux ; legs de sa veuve en 2002




Jean Bellegambe
Douai, 1470 - Douai, 1534
La Vierge et l'Enfant Jésus.
Vers 1505
Huile sur bois
Sur les volets latéraux de ce triptyque figurent un saint guerrier, peut-être saint Guillaume, et un abbé, probablement le commanditaire ou le donateur de l'œuvre. Les quatre tours émergeant de l'horizon sont celles de l'abbaye d'Anchin, près de Douai, qui passa plusieurs commandes à Jean Bellegambe.
Coll. P.-A. Mordret ; acquis en 1881.
Inscription sur le phylactère : Mement mei, o mater dei (souviens toi de moi, mère de Dieu).



L'histoire des collections commence bien avant la naissance des premiers musées et depuis le Moyen Age les collectionneurs ont joué un rôle déterminant. Cette salle évoque un cabinet de collectionneur en hommage à 2 importants donateurs du musée d'Angers: Lancelot Théodore Turpin de Crissé (peintre et collectionneur du 19ème) et Daniel Duclos (riche industriel mort en 1999, son épouse morte en 2003, château de Vilvec et sa collection légués à la ville d'Angers, plus de 900 pièces)

Le jugement de Pâris anonyme Urbino

A la suite d'une discorde entre les déesses Aphrodite, Athéna et Héra, le prince troyen Pâris doit désigner la plus belle. Chacune lui fait une promesse. Aphrodite lui promet l'amour de la plus belle femme du monde Hélène, Héra le pouvoir, Athéna la sagesse et le courage. Sur ce plat, Pâris choisit Aphrodite en lui offrant une pomme et délaisse les 2 autres. Ce jugement est à l'origine de la guerre de Troie puisque Pâris enlèvera Hélène, épouse de Ménélas roi de Sparte. Les compositions de ces céramiques sont tirées de gravures de Marc Antonio Raimondi réalisées d'après des fresques de Raphaël. Grâce à ce type de support facilement transportable, l'œuvre de ce grand maître est diffusée dans toute l'Europe. Les familles nobles commandaient des services entiers de vaisselle de ce type. Il s'agit d'objets de pure ostentation servant à montrer la culture, le goût et la richesse de leur propriétaire. Le luxe de leur réalisation interdit un usage domestique répété et il en va de même pour les émaux peints limousins présentés dans cette salle. Dès leur réalisation, ce sont des objets de collection coûteux très recherché par les amateurs.

Le siècle d'or Flandres et Hollande 17ème et début du 18ème siècle

Souvent qualifié de siècle d'or de la peinture flamande, le 17ème siècle correspond à une phase particulièrement riche de l'art dans les Pays Bas dominée par Rubens et Breughel. Le marché de l'art se développe alors notamment à Anvers.

L'Assomption de la Vierge Théodore Van Tulden

Exécuté pour l'église du couvent des Trinitaires à Paris, cette œuvre a été commandée en même temps que 2 autres toiles, la Trinité et la Pentecôte aujourd'hui conservées dans d'autres musées. Elles prenaient place à tour de rôle sur l'autel en fonction des fêtes religieuses. Peinture liée à l'architecture, le tableau était destiné à être placé très haut. Le contexte de présentation est aujourd'hui totalement différent.

L'Assomption et la montée au ciel de la Vierge. Soutenue par des anges, elle s'élève vers les cieux. L'artiste crée un mouvement ascensionnel. Elle quitte l'obscurité du monde terrestre pour rejoindre le monde céleste symbolisé par la lumière. La composition dynamique renforce ce mouvement. Une diagonale montante formée par les corps traverse le tableau de droite à gauche. Cette grande ligne oblique donne à l'ensemble toute sa force. De lourds drapés s'oppose à ce mouvement ascensionnel cependant une certaine légèreté s'impose dans la partie supérieure par la couleur de plus en plus diaphane par les arabesques des drapés, les voiles et les personnages. La Vierge est glorifiée par la lumière éclairant son visage. A sa gauche, un angelot élève une couronne de roses blanches, symbole de la virginité de Marie. A droite, un autre tend une palme ici symbole de gloire. Lorsque Van Tulden réalise de grandes commandes de tableaux religieux son style est fortement influencé par celui du peintre anversois Pierre Paul Rubens mais ici il s'inspire plutôt d'une Assomption d'Anton Van Dyck. En bas à gauche, figurent les armes du père Louis Petit commanditaire des tableaux. Son blason est couronné par le chapeau noir à 3 glands de l'ordre religieux des Trinitaires.

Autoportrait Jacob Jordaens

Encadré par l'embrasure d'une fenêtre ouverte, la figure de l'artiste se découpe en contre jour sur un ciel clair. Un chapeau noir à larges bords ombrage le haut du visage, un manteau sombre le recouvre entièrement, un sobre col blanc souligne ses traits. Jordaens tient dans ses mains une statuette en bonze représentant Vénus et Cupidon. La présence de cette oeuvre fait référence à l'antiquité et témoigne du goût

et de l'érudition de l'amateur. Il est habillé avec la plus grande élégance et sa pose est étudiée. Le traitement est réaliste, les traits non idéalisés, les moustaches finement dessinées, le regard direct. C'esr ce que l'on appelle le portrait virtuoso, un mélange de bonnes manières et d'apparente désinvolture élégante. Dans ce tableau Jordaens se représente en amateur d'art et non en peintre.



Au 17ème siècle, la statut de collectionneur est plus valorisant que celui de peintre. C'est certainement ce qui explique que Jacob Jordaens se représente en amateur d'art plutôt qu'en artiste. Dès le Moyen Age, les peintres ne signent pas leurs œuvres considérés comme des artisans au même titre qu'un boulanger, ils appliquaient simplement un savoir faire technique. Ce n'est qu'à partie de la renaissance que les peintres commencent à signer. Fils d'un marchand d'étoffe Jordaens fut rapidement un des peintres les plus renommés et les plus recherchés de la ville d'Angers. Il participe régulièrement à de grands programmes décoratifs. Avec Rubens et Van Dyck, il fait partie des grands maîtres de peinture flamande du 17ème siècle.

Le banquet des dieux Hendrik Van Balen et Jan Breughel de velours

Dans un paysage arboré assis autour d'une table copieusement garnie une assemblée de dieux festoyant, les dieux et les déesses de l'Olympe. A gauche trône Jupiter le maître des dieux reconnaissable à sa couronne. Son épouse, Junon est assise sur ses genoux. A droite, 3 muses musiciennes accompagnent 3 chanteuses. Les figures sont en mouvement dans des attitudes dansantes. De petite taille comme des miniatures une densité, une cinquantaine de personnages, un foisonnement de détails. L'image est pourtant lisible grâce à une construction claire en 3 plans successifs. Le banquet au premier plan, des scénettes au second et au loin un paysage. Au centre et dans la lumière, la table garnie de pâtés de homards d'huîtres de fruits et de vaisselle précieuse, elle illustre le caractère festif de cette assemblée voluptueuse. "Hectora, gorda, animos musis beate magna berum" dit le texte de la partition à droite sur le sol s'adressant à l'observateur. Joie, repas et boisson, musique, pain et vin ravissent, inondent et stimulent l'esprit, le cœur et la raison des muses. La bonne chair, le bon vin, la musique. L'œuvre est une allégorie de l'amour. Surplombant la scène, un amour parsème de fleurs le banquet. Au second plan, 3 scènes illustrent des comportements à l'opposé d'un mode de vie social harmonieux. Cette différence est marquée par leur absence à la table. A gauche, dans la forêt, la déesse Diane accompagnée de ses suivantes se refuse obstinément à l'amour. Au loin, proche des montagnes, Pan, dieu des pâturages, dieu lubrique, poursuit Sirinx, elle lui échappera en se transformant en roseau. A droite, à l'arrière plan, dans la pénombre se trouve la forge de Vulcain connu pour les infidélités de son épouse Vénus. Pour créer un effet de profondeur, l'artiste utilise 2 systèmes de perspective: une perspective géométrique des lignes convergent vers un point de fuite situé au centre du tableau. Elles sont matérialisées par les longs côtés de la table et la disposition des personnages assis. Un instrument à vent posé dans l'angle droit juste derrière la partition renforce cette construction. Le peintre met également en place une perspective atmosphérique. Un large palette colorée est utilisée pour le banquet avec un dessin précis et pour accentuer l'éloignement, l'artiste se sert de couleurs froides en arrière plan. Ce ciel bleu apporte un effet de recul, de profondeur, une ouverture qui permet de respirer.
Ce genre d'œuvre contribue à la renommée d'Hendrik Van Balen dont la réputation se forge avec ces petits tableaux illustrant des scènes bibliques ou mythologiques. Ici Van Balen a peint les personnages et s'est associé à Jan Breughel de velours qui a réalisé le paysage et les fruits. Jan Breughel est le fils de Peter Breughel l'ancien, il peint des natures mortes de fleurs qui lui valent le surnom de Breughel de velours. Il renouvelle la représentation des paysages flamands et la diversité de ses talents attire auprès de lui de nombreux artistes. Le banquet des dieux est peint sur cuivre. La surface est lisse et brillante. Le cuivre ne nécessite pas de préparation et n'absorbe pas les pigments ce qui accentue la luminosité, la vivacité des couleurs et la précision du trait.
La Sainte famille dans un jardin est du même artiste.

….dans la rade d'Amsterdam Abraham Storck

Ce tableau représente l'arrivée de plusieurs bateaux dans la rade d'Amsterdam. La flotte hollandaise est facilement reconnaissable par les drapeaux et les lions sculptés sur les navires. L'entrée du navire "Les sept provinces" est saluée par des coups de canons. Le peintre représente ici un moment précis. Il s'agirait du retour de la flotte hollandaise dans la rade d'Amsterdam en 1673 après le succès de l'amiral Royter lors des batailles opposant la coalition anglo-française aux Provinces Unies. Les marines témoignent de la puissance de la flotte hollandaise mais elles révèlent également l'importance des voyages et des expéditions en lien avec la prospérité économique des villes flamandes. Grâce à ce commerce florissant, la riche bourgeoisie développe son goût pou l'achat de tableaux. Elle apprécie particulièrement les paysages de petit format qui prennent plus facilement place dans un intérieur que les grandes scènes d'histoire. L'intérêt que ces marchands portent à la cartographie et à la topographie indispensables à la bonne conduite de leurs échanges commerciaux suscite chez eux un réel intérêt pour la peinture des paysages et au 17ème siècle, ce sujet est de plus en plus traité par les peintres flamands.
Dans cet espace, de part et d'autre de cette marine 2 types de paysages sont présentés. A droite, des paysages dans la tradition hollandaise et à gauche des paysages italianisants.

Vue d'un village Joris Van Der Haggen

Pour réaliser ce paysage, l'artiste s'est inspiré de la campagne des environs de Maastricht. A gauche, au premier plan de grands arbres et des bosquets sont minutieusement reproduits. A proximité, un chasseur et ses chiens se dirigent vers un village. Il est précédé d'un cavalier et de 2 personnages. Au-delà, une vue panoramique se déroule sur plusieurs plans: des champs, un village puis des collines. Joris Van Der Haggen se consacre à la peinture de paysages et de vues de villes. Il utilise une palette claure et reproduit une nature réaliste et détaillée. Le paysage hollandais évoque une campagne familière plutôt qu'une nature théâtrale. Généralement, la ligne d'hoeizon est abaissée et laisse place au ciel et à la lumière. L'aspect éphémère des phénomènes naturel est souvent représenté : la luyminosité des différentes heures du jour, le soleil perçant à travers les nuages, le climat hollandais.

Paysage boisé avec un chemin et une vue sur une rivière Jan Hackart

Sur un chemin forestier dans la douce lumière d'une fin de journée, un paysan s'avance sur une mule, un aitre s'appuie contre le tronc d'un arbre et à droite on peut voir 2 pêcheures au bord de la rivière. Ici, l'exécution des personnages laisse supposer qu'ils ont été ajoutés. La touche est différente. Les figures ont été intégrées dans un second temps par un artiste qui a travaillé avec Jan Hackart . Ce travail à 4 mains était très fréquent car il est encore difficile à cette époque de concevoir un paysage sans la présence de l'homme et des animaux qui l'accompagnent.

Le portrait en Europe au 16ème siècle

Avant le 14ème siècle, les représentations de personnages vivants sont souvent intégrées à des scènes religieuses ou historiques et ce n'est qu'au cours du 15ème siècle que l'usage du portrait individualisé se développe. D'autre part la position du modèle et le cadrage évoluent au cours du temps. Les premiers portraits italiens présentent le visage de profil. Puis, dans le courant du 15ème siècle, la représentation de trois quart apparaît dans les Flandres en particulier. Au 16ème siècle, le modèle est souvent représenté à mi corps légèrement tourné vers la gauche. L'art du portrait prend son essor à la renaissance avec un engouement particulier pour les galeries de portraits historiques. Des peintres prestigieux se spécialisent alors dans ce genre.

Portrait de Charles IX, son fils médaillons de l'atelier de François Clouet

La représentation à mi corps, légèrement tourné vers la gauche est encore utilisée à la fin du 16ème siècle.



Portrait de Catherine de Médicis



Portrait d'une dame anglaise anonyme

Dans l'art du portrait au-delà de la simple représentation du visage le peintre traduit la personnalité, le rôle et le place de l'individu dans la société. Le modèle peut être représenté en pied ou comme ce portrait debout cadré jusqu'au genou. Ici le costume sombre, la coiffe et le col haut laissent deviner quelques indices sur la personnalité de cette femme. L'austérité de ses vêtements est soulignée par le médaillon qu'elle porte et le traitement du visage est sans concession. Le peintre n'a oublié ni les grains de beauté ni la bouche pincée.

Portrait d'homme 1575 anonyme hollandais

Exemple de mise en scène d'un modèle. On ne connaît pas l'identité du personnage mais plusieurs éléments comme l'encrier, la plume et le livre laissent suggère qu'il s'agit d'un érudit ou d'un homme de lettres.

Portrait d'Andréa Schiatti début du 16ème Ambrosius Benson

Ce portrait représente un homme barbu. Il nous renseigne sur les échanges artistiques. Ce peintre italien a travaillé à Bruges probablement attiré par la prospérité de la ville. Ce portrait dénote une influence flamande. Le modèle est de trois quart, les mains sont posées sur le rebord et son auteur s'arrache à rendre fidèlement les textures notamment celle de la barbe.

Portrait présumé d'Agnès Sorel anonyme

Le portrait n'est pas toujours réalisé du vivant du modèle. Celui-ci serait la copie d'un original peint au milieu du 15ème siècle par Jean Fouquet. Certaines maladresses montrent que le peintre n'a pas respecté le costume de la jeune femme, l'exemple le plus visible concerne les ceintures. La plus large passée sous la poitrine fait partie du costume aristocratique porté jusqu'en 1490 mais elle n'est jamais accompagnée d'une seconde plus fine placée plus bas. En fait de nombreux portraits de la favorite de Charles VII appelée la dame de beauté ont été peints entre le 16ème et le 19ème siècle car son prestige a perduré longtemps après sa disparition.

Portraits, natures mortes et scènes de genre au 17ème siècle.

Cette salle présente les genres en vogue dans les Flandre à cette époque.
La nature morte est une représentation de fruits, de fleurs, d'animaux morts, de tables garnies de vaisselle. Elle offre au regard des choses agréables à l'œil et met en éveil les autres sens: le goût, le toucher, l'odorat. La sensualité n'en est jamais très éloignée, les artistes y introduisent aussi des symboles ou des allusions à la fugacité des biens terrestres. Les scènes de genre sont des représentations de la vie quotidienne ni religieuse, ni mythologique, ni historique. L'attention portée au réel est forte mais ce réalisme peut aussi cacher une seconde lecture proche de l'allégorie.

Un amour inégal David Teniers le Jeune
Une vieille femme et un jeune homme Un vieil homme et une jeune femme





Ces 2 œuvres sont des pendants:elles ont la même taille et le même format octogonal. On retrouve la même mise en scène des personnages dans un lieu semblable, une taverne ou une ferme et les mêmes objets quotidiens: une cruche, un verre, un torchon blanc. Dans l'œuvre de droite, le vieil homme, les bras croisés regarde de façon éloquente la jeune femme. Au fond, une servante apporte un plateau au couple. Dans l'œuvre de gauche, le jeune homme s'apprête à servir à boire à une femme plus âgée, un bras posé sur ses épaules. A l'arrière plan, derrière une porte entrouverte, la servante semble réprouver ce couple déconcertant. Ces 2 tableaux illustrent l'amour entre 2 personnages d'âges très différents. Ce thème est souvent traité par les peintres et ses diverses interprétations ont un caractère satirique et parfois moralisateur. En général, le partenaire âgé cherche à acheter les faveurs d'un plus jeune, mais il essuie un refus. Ici, dans le tableau de gauche, c'est le jeune homme qui fait des avances et non la vieille femme. Si on observe d'un peu plus près les servantes, on peut y voir l'expression d'un commentaire désapprobateur ou encore un double du spectateur placé lui-même dans le rôle du voyeur. L'artiste s'écarte donc du scénario traditionnel et nous laisse dans l'incertitude. Nous sommes libres de juger et d'en tirer une morale s'il en faut une.

Le médecin aux urines

Copie du 18ème d'après Gérard Dou
Les scènes de genre s'inspirent de sujets de la vie quotidienne et sont souvent anecdotiques. Une observation attentive permet de déceler un sens plus complexe qu'un simple examen médical. Sous la fenêtre est posé un crâne, associé aux outils du médecin, au globe et au livre, il met en garde contre la vanité du savoir. La mort rend inutile l'orgueil du savant.

L'intérieur de la cathédrale d'Anvers



Toutes les scènes de genre ne sont pas chargées d'une symbolique particulière. Le peintre s'intéresse essentiellement à la représentation de l'architecture. La taille réduite des figures accentue la grandeur de l'édifice. On note la transparence de certains personnages.

Le chien blessé Paul Devos

Autre registre. Cette scène fait appel à la pitié du spectateur. L'animal est condamné après la chute d'un mur sur son dos. Cruelle et réaliste ce genre de scène montrant l'animal dans une situation tragique est très populaire dans les Flandres du 17ème siècle.

Nature morte aux fruits et verre de Venise Isaac Demize



Le velours de l'étoffe, le velouté des pêches, le lustré des grains de raisin, la transparence du verre, les nervures des feuilles, le rendu des matières est proche du réel. Le lien entre la nature morte et le trompe l'œil est étroit et ici la taille réelle des objets accentue cet effet. La composition est centrale, compacte. Les couleurs et les formes divisent la peinture en 3 bandes horizontales. Dans le tiers inférieur, des marrons bruns, l'étoffe de velours est animée de grands plis. La partie centrale est dominée par les jaunes orangés et les formes rondes des pêches et des raisins. Leurs textures douces ou lustrées font la transition avec l'aspect irrégulier des feuilles, les reflets de la carafe et les tons verts de la partie supérieure.

La nature morte aux fruits Yan Pauwel Guillemance 1665

Mise en scène très recherchée. Véritable théâtralisation des sens. La nappe en velours est devant un rideau comme au théâtre. Composée de fruits de différentes saisons, cette peinture évoque l'abondance, le luxe, la richesse mais la coupe, les cerises, l'huître ou la grappe de raisin sont posés sur la table dans un équilibre précaire. On peut y voir une métaphore de la prospérité, de la réussite, cependant elle peut vaciller à tout moment.



Corbeille de fleurs Yan Van Quéfel

Certains peintres se spécialisent dans la représentation de corbeilles de fruits ou de bouquets de fleurs.
Dans cette œuvre, l'artiste peint les animaux, les fleurs, les coquillages avec une exactitude presque scientifique. Ces fleurs ne sont pas de la même saison. Van Quéfel ne représente pas un bouquet réel, il le compose en juxtaposant des études de fleurs. Au premier plan, sont alignés des coquillages exotiques vides. Dans le coin supérieur droit, on devine un alcyon, oiseau mythique des légendes grecques et symbole d'heureux présages. En regardant de plus près le bouquet, on distingue des petits vers qui rampent sur les tiges et quelques insectes qui gravitent autour des fleurs. Ils soulignent leur beauté éphémère. Ces détails évoquent la brièveté de la vie et le temps qui passe. Les natures mortes ne se limitent pas à une évocation sensuelle et à une fidélité descriptive, les symboles utilisés font allusion au caractère éphémère de la vie. Ces peintures moralisantes mettent en garde et appellent les hommes à la méditation.

La circoncision Maître à l'œillet de Baden

Mise en scène parfaitement ordonnée avec un silence cérémonial. "Le huitième jour où l'enfant devait être circoncis étant arrivé, il fut nommé Jésus qui était le nom que l'ange avait annoncé avant qu'il fut conçu dans le sein de sa mère." raconte saint Luc dans son évangile. Les gestes, l'expression des personnages, les couleurs, tout contribue à souligner la gravité et l'importance de la cérémonie. Les draperies retombent en plis cassés parfois de manière très verticale parfois au contraire beaucoup plus amples comme pour l'homme tenant le bassin. Les visages ont des traits fortement marqués. Un jeu complexe de regards et de mains animent la composition, une agitation silencieuse. Au centre, les 3 acteurs principaux forment un triangle, symbole de la trinité. Le grand prêtre assis tient l'enfant sur ses genoux. A droite, vêtu d'un manteau rouge au revers jaune, le circonciseur, appelé Moël pratique l'opération avec un petit couteau. En face, son assistant agenouillé recueille le sang. Derrière lui, un homme barbu se retourne vers la Vierge auréolée. De l'index, il désigne l'acte de la circoncision. Marie est généralement représentée tenant l'enfant. Ici, elle est sur le côté, parmi les témoins de la scène. Sur la droite, 4 hommes entourent Joseph nue tête l'index levé. Tous ces personnages sont très resserrés et l'entassement des corps réduit l'impression de profondeur et d'espace. Les vêtements du grand prêtre et de Marie son rehaussés d'or. Les coiffes et les bijoux dénotent une fine observation des costumes et le fond doré présente de nombreuses similitudes avec les étoffes créées en Italie à cette époque.

Louis XIV et la régence France 1643 - 1723

Avec la création de l'académie de peinture et de sculpture en 1648, un véritable système des arts se met en place. Le pouvoir utilise ces institutions et met les arts à son service. Le chantier de Versailles en est la meilleure expression. Tous les arts sont consacrés à la gloire du roi. En peinture la hiérarchie des genres place la peinture d'histoire au sommet avec les sujets historiques, mythologiques ou religieux, viennent ensuite les portraits, les scènes de genre, les paysages et enfin les natures mortes. Un débat anime les artistes français du 17ème siècle, faut-il privilégier le dessin ou la couleur? Pour réaliser un tableau, l'artiste commence par dessiner, il trace la composition et détaille les figures, ensuite, il pose la couleur. Les 2 sont donc complémentaires mais l'un peut supplanter l'autre. Si le dessin est privilégié, les figures sont soigneusement cernées, les effets de flou sont évités, on s'oriente vers une peinture plus intellectuelle. C'est le cas du tableau de Philippe de Champaigne. Par contre si la couleur l'emporte, les effets de carnation, de texture ou de lumière sont recherchés. On se dirige alors vers une peinture plus sensuelle comme dans les tableaux de formes ovales attribués à Charles Delafosse. Alors qu'au 17ème siècle l'académie de peinture juge le dessin plus noble, certains peintres privilégient la couleur mais en réalité ce débat pourtant vif est finalement resté assez théorique.

Le souper d'Emmaüs Philippe de Champaigne



Jésus retrouvé au temple par ses parents Philippe de Champaigne

L'épisode représenté est tiré de l'évangile selon saint Luc. A l'âge de 12 ans, Jésus se rend au pèlerinage annuel de Jérusalem, dans le temple, il dialogue longuement avec les docteurs de la loi. Ses parents, Joseph et Marie le retrouvent après 3 jours de recherche et s'étonnent de son absence. Faisant référence à Dieu le père, l'enfant leur répond : "Ne saviez-vous pas que je me dois aux affaires de mon père?". De la main droite, Jésus montre le ciel, le royaume de Dieu. De l'autre main, il apaise l'inquiétude de ses parents. Monté sur les marches, il se situe entre Dieu et les hommes, position qui annonce le caractère sacré de ses

actes à venir. Les attitudes sont gracieuses, les corps en mouvement. Les visages réalistes, les mains qui se répondent de manière expressive rappellent la formation flamande du peintre. Les couleurs sont contenues dans les limites du dessin. Le bleu dominant contraste aves le rouge de la robe de Marie et l'ocre du manteau de Joseph. Sa densité suggère le caractère divin des personnages. Obtenu à l'époque à partir de lapis lazuli, une pierre précieuse très coûteuse, ce bleu donne une idée de la richesse du commanditaire.
Avant d'être restaurée, l'œuvre a été radiographiée puis photographiée en lumière infra rouge et ultra violette. Ces examens minutieux ont permis de découvrir un repentir (changement réalisé par le peintre en cours d'exécution). Philippe de Champaigne avait peint derrière Marie et Joseph une troisième colonne, prolongeant ainsi l'architecture. Cette colonne a été remplacée par l'arcade de droite et la vue sur la ville ouvrant la scène sur le lointain. La scène se déroule à Jérusalem mais la vue qui apparaît en arrière plan s'inspire de Rome. Le dôme que l'on aperçoit est en effet celui de la basilique Saint Pierre. Les peintres français du 17ème siècle connaissaient moins précisément Jérusalem. L'artiste s'est donc tourné vers Rome la ville sacrée par excellence.

La Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste



L'Olympe Antoine Coypel

Au centre, sur un nuage, trône Jupiter père de nombreux dieux de l'Olympe. Il est vêtu d'un drapé orange et accompagné de son aigle. A gauche, Junon sa femme avec son paon et près d'elle, on peut voir Neptune avec son trident. Encore plus à gauche, le personnage ailé figure le temps avec une faux. Dans les airs, Mercure coiffé de son chapeau ailé, tient son caducée. La composition conçue en contre plongée s'organise autour de Jupiter et la disposition en spirale des personnages, invite le regard à tournoyer. Une perspective architecturale en trompe-l'œil s'ouvre au centre et entraîne le regard vers l'espace céleste. L'artiste utilise des procédés théâtraux de mise en scène et d'illusionnisme. En 1701, le duc d'Orléans commande à Antoine Coypel la décoration de la grande galerie du Palais Royal à Paris. Détruite en 1781, il ne reste aujourd'hui que des esquisses de cet ensemble décoratif. Au centre de la voûte, l'artiste représente l'Olympe dont ce tableau est la peinture préparatoire. On voit encore la sous couche rouge destinée à recevoir la peinture ainsi que le quadrillage qui permet le passage d'un format à un autre. Dans la galerie du Palais Royal de part et d'autre de cette oeuvre, des tableaux venaient compléter l'ensemble dont Vénus demandant à Vulcain des armes pour Enée.

L'Italie aux 17ème et 18ème siècles.

A cette époque, le morcellement politique en Italie favorise la multiplication de courants artistiques. Rome conserve son prestige et devient une étape obligée pour les artistes étrangers. Le mécénat de la cour pontificale et de certaines grandes familles y attire de nombreux artistes. Venise demeure jusqu'à le fin du 18ème siècle, un centre artistique important même si elle perd de son influence politique. Au sud, Naples sous domination espagnole depuis la fin du 15ème siècle voit des peintres espagnols s'installer comme Giuseppe Ribera. La peinture y est fortement marquée par Le Caravage, peintre mort en 1610, passé maître de la dramatisation des scènes par la lumière. Dans la seconde moitié du 17ème siècle, le baroque s'épanouit à Rome et à Naples puis s'étend à la majeure partie de la péninsule italienne. Ce style se caractérise par le spectaculaire, des contrastes lumineux et chromatiques et un goût pour le mouvement. A l'inverse, le classicisme apporte sensualité et douceur, composition stable et équilibrée, paysages idylliques. La représentation des corps est un idéal de perfection. L'architecture structure le tableau. Chaque foyer artistique oscille entre le baroque et le classicisme.

Saint Pierre repentant Francesco Fracansano

Lors de la dernière nuit avant son arrestation, Jésus dit à l'apôtre saint Pierre:"Avant le chant du coq tu m'auras renié 3 fois." Cette œuvre illustre le moment où saint Pierre prend conscience de sa trahison et se repend. Le coq évoque la prédiction, la clé est l'attribut de saint Pierre. Saint Mathieu rapporte dans son évangile cette parole du Christ:"Tu es Pierre te cette pierre je bâtirai mon église. Je te donnerai les clés du royaume des Cieux." Le corps de l'apôtre est particulièrement réaliste, ses mains et son visage sont ceux d'un vieillard. Le drapé jaune est peint de façon large, rapide à grands coups de brosse. La lumière latérale contraste violemment avec l'obscurité qui baigne l'ensemble du tableau. Cette œuvre possède les caractéristiques de la peinture du Caravage: un violent clair-obscur et un traitement réaliste des personnages. Après la mort de l'artiste, au début du 17ème siècle, son style est repris par de nombreux peintres qui créent le caravagisme. La découverte d'une signature lors de la restauration de cette œuvre a pu faire croire que Giuseppe Ribera en était l'auteur. Célèbre peintre espagnol, il était l'un des suiveurs du Caravage. Mais l'exécution franche et rigoureuse est finalement éloignée de l'écriture fine et précise du maître espagnol. Ce tableau a finalement été attribué à Francesco Fracansano, élève de Ribera.

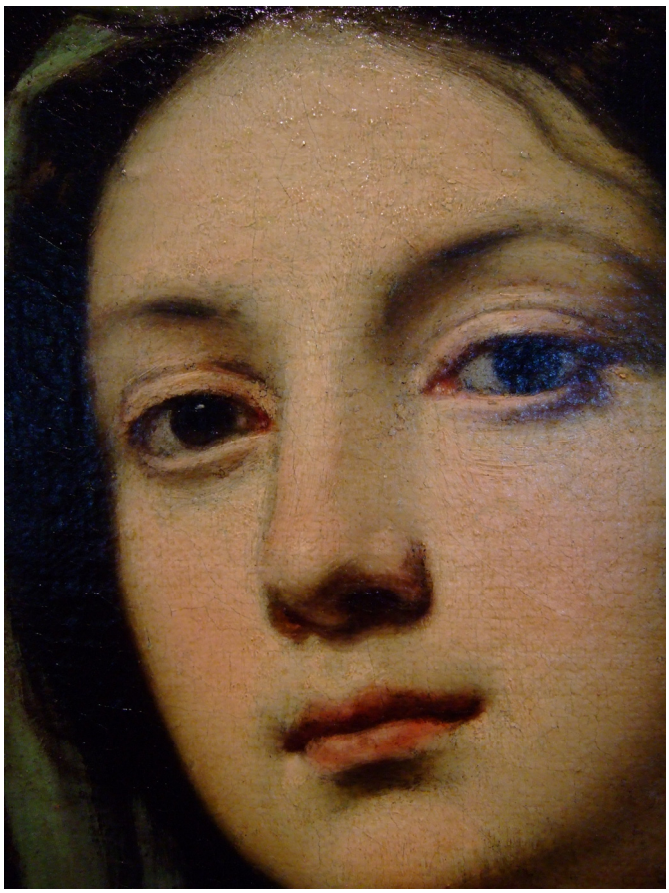
Allégorie de la simulation Lorenzo Lippi

Sur un fond sombre, sans décor, une femme au visage impassible regarde le spectateur. Sa main droite tient un masque, sa main gauche, une grenade. Femme mystérieuse, énigmatique, son regard intrigue et les 2 objets interpellent. Le masque est souvent perçu comme l'emblème du théâtre mais aussi de la dissimulation voire du mensonge, se masquer revient à se cacher. Mais ici, le visage est découvert, le masque en constitue le pendant. Bien que la grenade soit appétissante, elle est âpre au goût. Son apparence est trompeuse, elle peut surprendre et cacher un contenu désagréable. Le fruit est mur, éclaté, une fente

laisse entrapercevoir les grains et la chair rouge à l'intérieur. La sensualité qui se dégage de ce motif, l'associe depuis longtemps à la fécondité.



La coiffure est étrange et un voile léger d'une remarquable transparence couvre ses épaules. Le visage est idéalisé, les modelés sont doux et sensuel, l'éclairage vigoureux sculpte le visage de la jeune femme. Lorenzo Lippi théâtralise la scène par la lumière et se rapproche ainsi du caravagisme. Ce tableau est peut-être une allégorie, l'artiste représenterait la simulation. Le symbole du mensonge, le masque serait associé à celui de la féminité, la grenade. Cette allégorie pourrait donc avoir une signification misogyne. Ce ne serait pas étonnant chez Lorenzo Lippi. Connu pour ses écrits satiriques, la peintre maniait déjà avec la plume ce type de symbole ambigu. L'identité de la jeune femme est inconnue, selon certains historiens de l'art, le modèle est peut-être l'une des filles d'Agnollo Galli, commanditaire et protecteur du peintre.

Apothéose de la maison Pisani Giambattista Tiepolo

Cette peinture est l'esquisse d'une fresque réalisée pour un plafond de la résidence du doge Alvise Pisani à Stra en Italie. G. Tiepolo peint des personnages et les éléments architecturaux tels qu'on les verrait en levant les yeux depuis le centre d'une vaste salle. Il donne l'illusion que l'architecture s'ouvre sur le ciel. Les figures sont dans un mouvement d'ascension et de tourbillon. Personnages réels et représentation allégorique se juxtapose pour valoriser la famille Pisani et évoquer sa gloire guerrière et commerciale. Au centre, une figure ailée soufflant dans une trompette célèbre la gloire des Pisani. Au-dessous, trône la sagesse divine. Elle est accompagnée des vertus qui se distinguent par leurs tons clairs et argentés et leur silhouette dessinée. Elles sont reconnaissables à leurs attributs: la foi avec un livre, la charité avec un enfant, l'espérance avec une ancre. Dans la partie inférieure, l'Italie en orange est debout sur un globe. A sa gauche, les enfants d'Alvise Pisani avec la paix et ses 2 rameaux. Plus bas sous un pin, un joueur de guitare est assis sur le rebord, il balance sa jambe dans le vide se plaçant ainsi entre les figures peintes et l'espace de la salle. L'accrochage de l'œuvre à le verticale rend plus difficile la lecture de la partie supérieure puique les figures sont à l'envers. G. Tiepolo y évoque les continents: un temple grec pour l'Europe, un indien avec une coiffure de plumes pour l'Amérique, un crocodile pour l'Afrique. Sur la pétiphérie des combattants font allusion à l'histoire militaire de la famille Pisani. A droite, 2 hommes se tordent de douleur et s'grippent au bord, ils incarnent les effets néfastes de la peste et de la guerre? A gauche 2 femmes à moitié nues peut-être l'hérésie et la discorde. Fuyant un dragon, elles plongent vers le spectateur.
G. Tiepolo est un peintre vénitien célèbre pour ses fresques décoratives réalisées dans des palais en Allemagne, en Espagne et en Italie. Cette œuvre de commande glorifie la famille Pisani et Venise. Elle est réalisée au moment où la cité perd de son influence politique et a d'autant plus besoin de s'affirmer. Dans cette œuvre, l'artiste utilise des figures symboliques tirées du livre de Cesare Ripa "Iconologia". Ce recueil servait à représenter des idées abstraites ou morales sous formes humaines souvent féminines. Publié en 1593, ce recueil d'allégories propose aux artistes des suggestions iconographiques pour composer leurs propres images. Cet ouvrage était accompagné de gravures. Ses descriptions et ses illustrations ont exercé une influence très importante sur l'art aux 17ème et 18ème siècles.

La grande galerie. Le règne de Louis XV 1723-1774

Décor central de 2 arches avec des couronnes de lauriers. Les verrières ont été conservées. L'ensemble de la galerie est consacré au 18ème siècle français qui représente le fleuron de la collection du musée (œuvres majoritairement déposée par l'état).
Le règne de Louis XV, siècle des lumières, il se caractérise par un bouillonnement intellectuel et artistique. La France connaît alors une prospérité économique et un rayonnement culturel exceptionnel. A une peinture d'histoire considérée comme austère, les commanditaires et les peintres préfèrent des œuvres plus légères et on observe un renouvellement des sujets. Cette période est marquée par le style rococo.

Les génies des arts François Boucher

En haut, sous la coupole, le génie de la victoire domine la scène, des couronnes de lauriers à la main. Il consacre l'ensemble des arts. A ses pieds, 3 musiciens et une partition musicale. Plus bas, à gauche, 3 architectes, équerre et compas à la main s'activent autour de plans sur lesquels on peut voir une façade de temple ou une rotonde en élévation. Au premier plan, à droite, un dessinateur est entouré d'objets: boîtes de crayons, fusains, livres. Accoudé au carton à dessin, son modèle Cupidon prend la pose. Derrière le dessinateur un bas-relief annonce la sculpture. Au-dessus, un amour sculpteur regarde dans son instrument de visée. Un autre les outils à la main pose devant un buste. A droite un torse antique et une sphinge montrent les différentes formes que peut prendre la sculpture. Au centre, un peintre ébauche une peinture et sa palette est prête. Dans cette allégorie de la peinture, du dessin, de la sculpture, de l'architecture et de la musique des petits génies appelés amours représentent les arts dans une ambiance légère. Ces scénettes s'organisent en une spirale qui mène de la musique à la peinture, art souvent considéré comme le plus important. Commandé par Madame de Pompadour, cette œuvre était d'abord destinée à servir de modèle à une tapisserie. Dans le médaillon central, le figure est celle de Madame de Pompadour, favorite de Louis XV. Elle présente un médaillon figurant le profil du roi couronné de lauriers. On peut y voir une allusion à son rôle de protecteur des arts. Sur le mur opposé, la peinture de Noël Halais est conçue comme le pendant du génie des arts.

Les génies de la poésie, de l'histoire, de la physique et de l'astronomie Noël Halais

Cette peinture a été conçue comme le pendant du tableau de François Boucher. La composition est peuplée de groupes de putti. Ces amours mettent en scène plusieurs allégories. En haut, ils étudient l'astronomie et tracent une carte du ciel. Plus bas, le cheval ailé, Pégase, allégorie de l'imagination, élève l'homme qui se consacre à des activités intellectuelles. Près de lui, 2 putti jouant de la lyre symbolisent la poésie. En bas, à droite, une fillette écrit l'histoire sur un grand livre en regardant le médaillon de Louis XV. Comme dans le tableau de François Boucher, on retrouve le portrait du roi. En bas, à gauche, divers instruments évoquent les sciences physiques. Au premier plan, une camera obscura, l'ancêtre de l'appareil photographique. Derrière, une pompe à vide avec sa cloche de verre puis un zograscope 3 putti regardent dans cet instrument d'optique permettant de regarder des vues peintes ou gravées. Les génies des arts de Boucher et le tableau de Halais révèlent l'engouement pour les arts et les sciences si chers au siècle des lumières. Ces œuvres témoignent aussi du style rococo dominant sous le règne de Louis XV.

Corbeille de raisin avec une poire, trois pommes d'api et deux galettes Jean-Baptiste Siméon Chardin

"Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous tout se crée et se reproduit déclare l'écrivain Diderot. Il n'a point de manière, je me trompe. Il a la sienne."
Les œuvres de Chardin sont organisées avec sobriété. Fruits et vaisselle sont disposés avec rigueur sur une table devant un mur sobre, sans décor. Toute l'attention se porte sur les objets, des volumes simples, géométriques, des éclairages subtils, des arrières plans sombres, des effets de matière, des tons éteints ou vivifiés. La touche à la fois dense et vaporeuse participe de cette magie qui fascine Diderot. Sobriété, sérénité, pas ou peu de mouvement, la nature silencieuse. Les objets et les fruite sont alignés, on parle d'une composition en frise. Chardin apporte un soin particulier à l'agencement des éléments. L'apparente simplicité et l'équilibre parfait sont le résultat d'une intense réflexion.



Dans Fruits, bouteille et pot de faïence, un repentir est visible à l'œil nu. La bouteille de liqueur était à l'origine placée plus au centre, derrière l'orange. Décalée vers la gauche, sa masse sombre est mise en balance avec la masse blanche du pot de faïence.



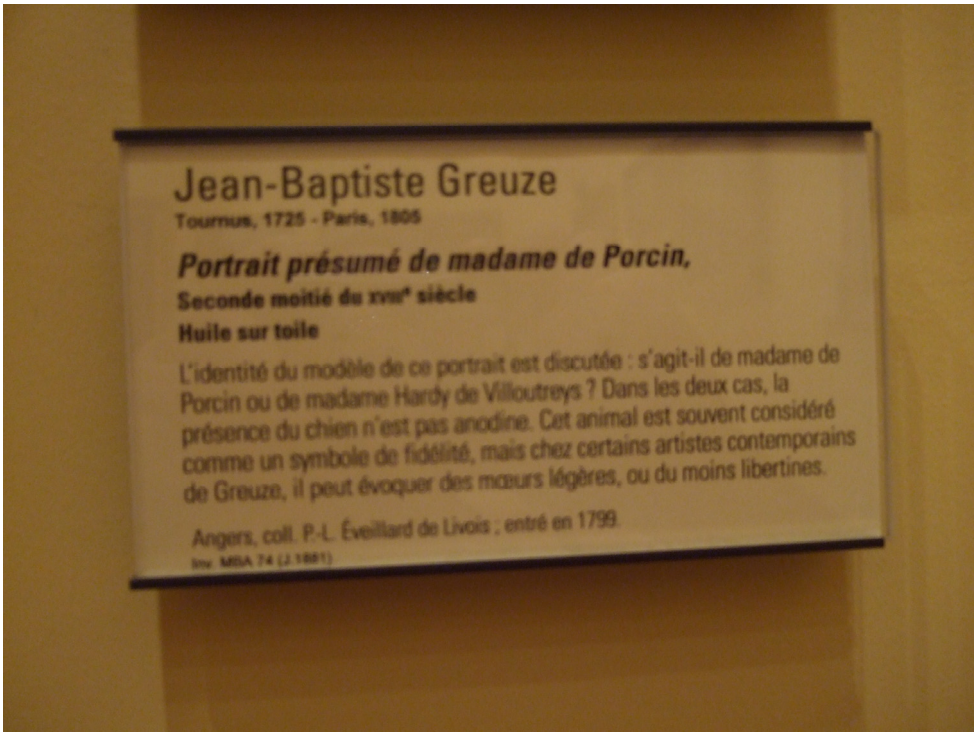
La touche de **Pêches et prunes** est plus libre. Les empâtements de la peinture sont perceptibles. La couleur blanche vient souligner là aussi les volumes et contraste avec les ombres portées. Dans cette toile,

les formes sont alignées. Chardin propose une subtile variation à partir du volume sphérique répété. Il reconstitue les objets non pas graphiquement par juxtaposition des contours mais par une touche vaporeuse et leur confère des tons d'une couleur lumineuse ou ambrée. Il fixe l'impression que la lumière opère sur les masses.



Un canard contre une planche Jean-Jacques Bachelier

A l'inverse des toiles de Chardin, certains peintres de natures mortes copient la réalité au plus près comme Bachelier dans cette toile. Avec sa forme simple, triangulaire, ce colvert accroché par une patte à un clou est un véritable morceau de virtuosité. Tout participe à la force évocatrice de ce trompe l'œil : la sobriété du fond neutre et vide, le rendu du plumage bleu gris, les touches de blanc, la lumière crue qui éclaire violemment le blanc de l'aile, l'ombre projetée du canard. Le billet avec la signature du peintre dans l'angle inférieur gauche comme maintenu par le cadre renforce l'effet illusionniste. La précision quasi photographique de Bachelier est toutefois critiquée par certains de ses contemporains qui lui reprochent de faire mieux que la nature.

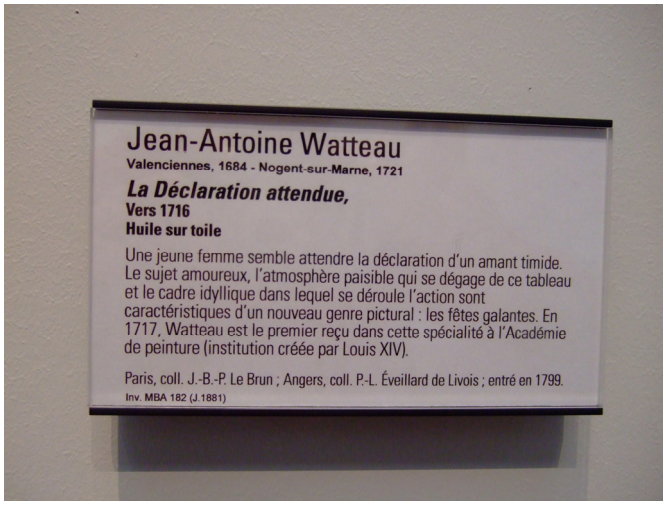

Jean-Baptiste Greuze
Tournus, 1725 - Paris, 1805
Portrait présumé de madame de Porcin,
Seconde moitié du XVIIIe siècle
Huile sur toile
L'identité du modèle de ce portrait est discutée : s'agit-il de madame de Porcin ou de madame Hardy de Villoutreys ? Dans les deux cas, la présence du chien n'est pas anodine. Cet animal est souvent considéré comme un symbole de fidélité, mais chez certains artistes contemporains de Greuze, il peut évoquer des mœurs légères, ou du moins libertines.
Angers, coll. P.-L. Éveillard de Livois ; entré en 1799
Inv. MBA 74 (J.1881)



Les Fêtes galantes, une invention du 18ème siècle

Ce nouveau genre apparaît au 18ème siècle. Sujets amoureux, scènes de la vie courtisane ou pastorale, le ton de ces peintures repose sur le galant, le charmant et la sensualité. Inspiré par la manière de peindre et les sujets de sa Flandre natale, Jean Antoine Watteau crée les fêtes galantes. En présentant sa célèbre peinture Pèlerinage à l'île de Cythère à l'académie royale en 1717 aujourd'hui exposé au Louvre.
Une génération d'artiste comme Jean-Baptiste Patère, Nicolas Lancret ou Jacques de Lajoue dont les œuvres sont exposées ici va ensuite développer ce genre, en vogue pour la décoration des appartements de style rocaille. Cette peinture légère et charmante utilise souvent une palette claire. La touche vibrante crée une atmosphère vaporeuse et la nature enveloppe les personnages. Ces tableaux donnent l'impression d'une scène prise sur le vif et parfois leur aspect volontairement non fini, proche de l'esquisse, invite au rêve et stimule l'imagination. Après un certain succès auprès des collectionneurs, ces peintures passent de mode dans la seconde moitié du 18ème siècle. A une époque où le grand genre en peinture est d'histoire, Watteau fait figure de dissident ou tout au moins de poète singulier.

La déclaration attendue Jean Antoine Watteau





Le regard de la femme placée eu centre du tableau vous oriente vers le jeune homme pensif, peut-être un amant timide qui assis auprès de sa belle hésite à se déclarer. Un flûtiste et une fillette nous regardent, prennent-ils le spectateur à témoin. Comme toujours chez Watteau le sujet n'est pas clairement explicite. Des bergers costumés avec faste ou des seigneurs déguisés sont placés dans une nature idéale. La mélodie du flûtiste pourrait faire écho aux propos caressants du soupirant. La lumière est douce. L'artiste porte un grand intérêt au rendu des matières, notamment au chatoiement des étoffes. Cette œuvre illustre la méthode de travail du peintre décrite par l'un de ses amis. "Il faisait ordinairement ses études dans un livre relié de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous sa main. Quand il avait envie de faire un tableau, il était sûr de trouver dans son livre des choses qu'il avaot aprouvées. Il en formait des groupes, le plus souvent en conséquence d'un paysage qu'il avait conçu ou préparé. Le dessin de paysages joue un grand rôle dans ses tableaux. L'artiste, infatigable dessinateur, croque sur le motif en tout lieu la nature, les gens, le théâtre, l'allure et la balancement des arbres, les perspectives des jardins servent de décor aux petites silhouettes gracieuses d'amoureux surpris dans leurs entretiens badins. Le peintre échappr aux catégories habituelles et présente un monde qui dérive du théâtre ou du roman sentimental pastoral. Les scènes ne se racontent pas. Elles suggèrent l'élan amoureux mais aussi la mélancolie et le rêve.

Le règne de Louis XVI : 1774-1792

A la fin du 18ème siècle, se développe un courant artistique appelé néo-classicisme qui se caractérise par le rêve d'inventer le beau idéal. A la veille de la révolution et sous l'influence des fouilles archéologiques comme à Pompéi, les artistes se tournent vers l'antiquité. Les sujets y font directement référence et présentent des citations d'œuvres antiques grecques et romaines. Les compositions s'organisent en frises, les éléments alignés les uns à côté des autres comme sur les bas-reliefs des sarcophages romains. Par la représentation de l'architecture, les artistes expriment leur goût pour les formes antiques. Les écrivains et les peintres voient dans l'antiquité un modèle de grandeur et de noblesse. Les épisodes la guerre de Troie par exemple leur permettent d'illustrer les principales vertus et différentes formes de courage. L'action, dramatisée par l'attitude des personnages, évoque souvent une scène de théâtre. Les formats imposants soulignent les valeurs de patriotisme et de morale en réaction à l fantaisie et au décoratif de la peinture du rococo.

Astyanax arraché des bras d'Andromaque par ordre d'Ulysse François Guillaume Ménageau

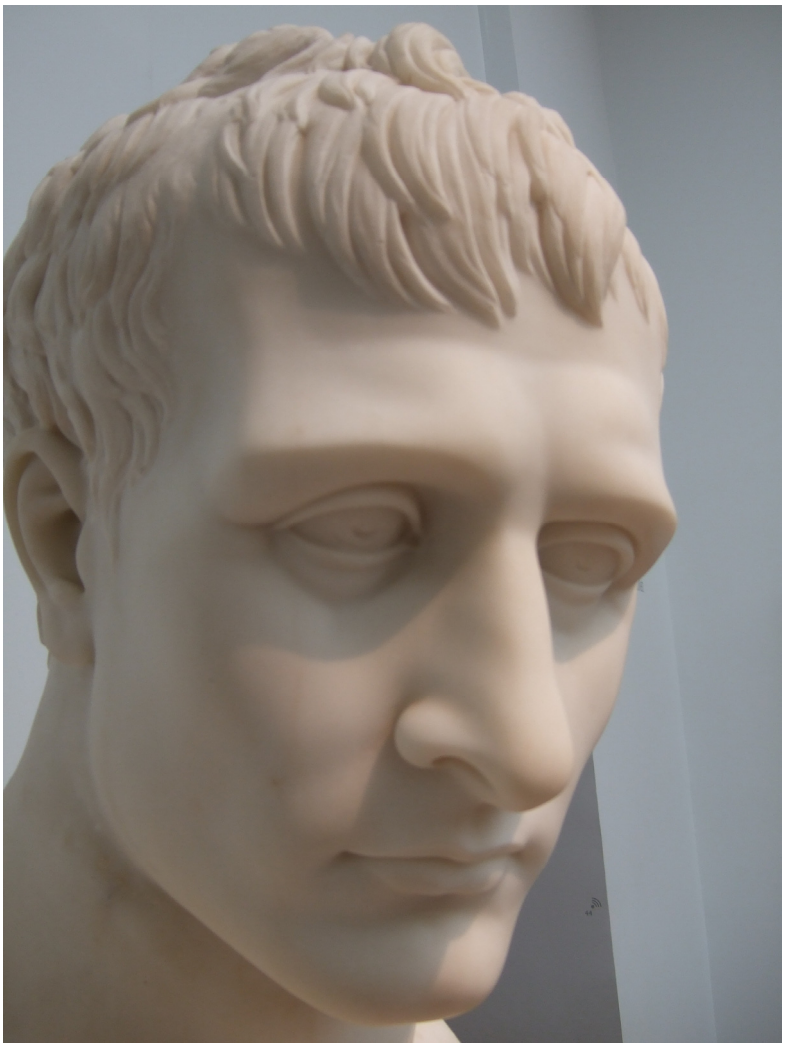
Le sujet est inspiré de l'Odyssée d'Homère et illustre un épisode de la guerre de Troie. Après la chute de ….Ulysse n'épargne aucun des descendants mâles de Priam, roi de Troie et père d'Hector aussi il ordonne qu'Astyanax , fils d'Hector et d'Andromaque soit jeté du haut des remparts. A genou, au centre de la composition, Andromaque supplie Ulysse, à droite, de renoncer à l'ordre qu'il prononce; mais un garde se saisit déjà de l'enfant. Andromaque symbolise l'amour conjugal et maternel face à la cruauté de la guerre. A droite, la posture d'Ulysse et l'architecture accentue sa force son autorité et sa stabilité. En face, le drame: des lances s'entrecroisent, un ciel tourmenté, l'agitation des personnages, tout souligne le côté dramatique et la faiblesse des vaincus. Les protagonistes de cette scène tragique sont groupés devant ub temple grec de style dorique révélant un souci d'exactitude dans la représentation de l'architecture antique. Le sujet et sa composition en frise inscrivent l'œuvre dans le courant néo-classique. A gauche du tableau, on peut voir l'esquisse de cette œuvre est remarquer les différences, la principale modification est l'inversion de la composition. D'une manière générale F.G. Ménageau a exacerbé dans l'œuvre définitive les passions de la scène: le pouvoir pour Ulysse, la détresse pour les femmes.

Buste de Voltaire Jean Antoine Houdon

Le sculpteur exécute le portrait de Voltaire en 1778, à Paris, peu de temps avant sa mort. Ce type de buste est dit à l'antique : les épaules ne sont pas représentées, il n'y a ni draperies, ni perruque. Houdon emprunte au portrait romain un réalisme sans concession : le philosophe a 84 ans, il est représenté âgé, ridé. Le marquis de Villevieille évoque les relations entre le sculpteur et son modèle:"L'artiste s'étant aperçu plusieurs fois que les traits de son modèle n'exprimaient plus que l'impatience qu'il éprouvait, j'imaginais de porter à la dernière séance que lui accordait monsieur de Voltaire, la couronne du jour de son triomphe

à la comédie française. Je prévins monsieur Houdon que je m'élancerai à un signal convenu sir l'estrade où était placé monsieur de Voltaire et lui suspendrai la couronne sur la tête. Sans doute alors lui dis-je elle reprendra du mouvement et vous saisirez cet éclair pour y mettre la vie, l'esprit et la vérité qui doivent l'animer et qui respirent dans ce chef-d'œuvre. Houdon a pu ainsi capter l'éclat vital si précieux qui anime le visage de Voltaire, illumine son regard et le fait sourire. La pupille est creusée mais le sculpteur a laissé un petit cube de matière contre la paupière inférieure. La lumière rebondit sur ce fragment et provoque une ombre qui donne son intensité au regard. Le côté ironique et sarcastique suggéré par la bouche aux lèvres pincées deviendra le symbole de l'esprit éclairé du 18ème siècle. Ce type de buste a eu un grand succès et de nombreuses versions ont été réalisées par l'atelier du sculpteur en marbre, en plâtre et en bronze.





Cabinet d'un amateur.

Cette pièce suggère l'ambiance d'un cabinet de collectionneur au cours de la seconde moitié du 18ème siècle. La couleur jaune des murs évoquent la mode de certains intérieurs de l'époque. Les peintures exposées proviennent de la collection de Pierre Louis Eveillard de Livois, collectionneur angevin mort en 1790. Il avait rassemblé dans son hôtel particulier près de 400 œuvres des 17ème et 18ème siècles. La ville d'Angers possède 1/3 de la collection originelle. Ce collectionneur appréciait particulièrement les sujets mythologiques, les scènes galantes, Chardin et les paysages flamands du 17ème siècle. Il entretenait des rapports fréquents avec les peintres et les marchands d'art parisiens.

La fontaine de Minerve à Rome Hubert Robert

Dans un paysage imaginaire, H. Robert assemble des éléments dessinés d'après nature, c'est ce qu'on appelle un caprice architectural. La représentation de monuments antiquse dans un paysage entièrement recomposé par l'artiste. A gauche, le peintre met en scène une fontaine en ruine surmontée d'une statue de Minerve casquée aujourd'hui encore visible sur le Capitole à Rome. Au second plan, une pyramide. Sa silhouette évoque celle de Caïus Sextus. Cet officier romain avait fait édifier au premier siècle, cette sépulture à la manière des égyptiens et H. Robert a pu voir ce monument à Rome. Adroite, un hôtel et des fragments de colonnes cachés par la végétation. Autour de la fontaine, un groupe da lavandières, leur silhouettes rendent ces ruines vivantes et indiquent l'échelle de la composition. Le peintre confronte la banalité d'une scène de la vie quotidienne à la splendeur passée de Rome. On peut comparer cette œuvre avec celle de Jacques François Le Barbier.

La pyramide de Sextus à Rome 1774 Jean François Le Barbier

Ce monument a été représenté maintes fois par les français de Rome mais Le Barbier situe la pyramide dans son environnement réel alors qu'Hubert Robert la place dans un paysage imaginaire et la façon de peindre est différente. Le style de Le Barbier est à rattacher au style néo-classique qui s'appuie sur un dessin rigoureux. Ce tableau a été acheté par Eveillard de Livois qui se trouvait parfois ce style un peu froid et trop zélé. Il a probablement demandé à l'artiste d'y ajouter les personnages féminins.

Hubert Robert est le peintre de ruines le plus célèbre de la seconde moitié du 18ème siècle. N'ayant pas suivi l'apprentissage traditionnel des jeunes artistes, il passe 12 ans en Italie à peindre et à dessiner des vues de monument. En 1765, il est agréé et reçu à l'académie comme peintre d'architecture. Son abondante production s'attache à la représentation de la Rome antique et moderne. Il aime juxtaposer des monuments, des ruines dans lesquels évoluent ses personnages. Ces paysages recomposés sont appelés caprices architecturaux.
De son côté Jacques François Le Barbier l'aîné, imprégné de culture classique a aussi beaucoup produit de tableaux historiques ou mythologiques. Excellent dessinateur, il a également dessiné des vignettes d'illustration pour des gravures. Il se rend en Italie à l'âge de 29 ans. De ce séjour de 2 ans, il rapporte de nombreux dessins et aquarelles dont il tire sans doute à son retour quelques peintures.
De petits formats, les vues de Rome te des sites italiens de cet artiste étaient destinés à être vendus à une clientèle aisée et en souvenir de voyage.

L'aumône ou la famille malheureuse Pierre Alexandre Ville

L'artiste oppose 2 groupes de personnages: assise, une femme pauvre est entourée de son mari et de ses enfants, face à elle, debout, un homme élégamment vêtu lui remet de l'argent dans le creux de la main. A son bras, son épouse regarde sa fille qui semble rebutée par la scène. Le groupe est animé par les mouvements des bras et les jeux de regards qui mènent le spectateur d'un personnage à un autre. Le sujet illustre l'esprit moralisateur en vogue dans les années précédant la révolution. On encourage l'illustration de scènes vertueuses et édifiantes; cependant, la tenue vestimentaire trop soignée de la famille nécessiteuse a fait réagir certains critiques à l'époque. P. A. Ville donne ici une version très adoucie de la pauvreté plus convenable à une collection particulière. Le sujet est inhabituel dans la collection de Livois car il préférait des sujets plus légers, notamment des scènes amoureuses.

Offrande à l'amour Etienne Théolon
Le cadre d'origine participe à cette évocation charmante.

De l'Empire à la Monarchie de juillet 1804 - 1848

Consacrée à la première moitié du 19ème siècle, les œuvres témoignent de la principale source d'inspiration des artistes: l'antiquité, l'orient et l'histoire nationale souvent empruntée au Moyen Age. Dans cette galerie, on trouve d'un côté les sujets religieux, de l'autre, les sujets thématiques.
La campagne d'Egypte de Bonaparte fait découvrir l'orient aux artistes français qui croient y voir le reflet de l'antiquité et l'orientalisme imprègne tout le 19ème siècle.

Vue d'Alexandrie

Arabe et son cheval mort

Jérémie dictant ses prophéties Henri Lehman

"En ce temps-la, on dira à ce peuple et à Jérusalem: un vent brûlant souffle dans la route du désert vers la fille de mon peuple. Malheur à nous car nous sommes détruits. Jérusalem nettoie ton cœur de sa malice afin que tu sois sauvée." H. Lehman s'est inspiré de ce passage du livre de Jérémie et explique son ambition. Je représenterai Jérémie enchaîné, se dressant sous l'inspiration de la colère divine, personnifié dans une figure ailée conçue dans le sens des versets et lançant sur Jérusalem de prophétiques menaces que le jeune Barouk écrit sous sa dictée. Placé au centre de la composition, Jérémie, allongé sur une banquette de pierre se redresse. Ses poignets entravés par des chaînes rappellent son emprisonnement. Il dicte ses prophéties à son scribe Barouk qui transcrit en Hébreu les paroles de son maître. L'ange attire l'attention par la détermination de son geste et de son regard. Il personnifie la colère divine. Il inspire de la parole et du geste le prophète exalté. Sa main tendue menace de la destruction Jérusalem dont les bâtiments se dégagent à peine du paysage désertique.
H. Lehman utilise des contrastes colorés ainsi le bleu du ciel s'oppose au brun des étoffes et du sol, la peau claire de l'ange à celle plus mate des autres personnages. IL met également en opposition les postures des hommes le corps vigoureux en extension de l'ange avec le corps ramassé du scribe au caractère religieux de l'œuvre, Lehman ajoute un aspect sensuel rendu par l'esthétique des corps. Il construit son tableau selon une composition simple au service du sujet : 2 bandes horizontales divisent la surface: en bas les couleurs terre, en haut, le bleu du ciel. Il oppose le monde terrestre: le dallage, les peaux et les tissus bruns au monde céleste le ciel lumineux et la peau claire de l'ange. La ville sainte de Jérusalem est suspendue entre les 2. Cette partition haut et bas est traversée par une diagonale qui part du bras gauche de l'ange suit son regard, celui de Jérémie pour rejoindre le texte du scribe. Dieu s'incarne ainsi dans l'écriture

La mort de Jeanne d'Arc Henri Eugène François Devéria

Cette peinture est une des premières de l'histoire à représenter Jeanne d'Arc sur le bûcher. Les yeux levés vers le ciel, elle sert un crucifix. Au premier plan, un dominicain brandit yne croix et le bourreau attise les flammes. A l'arrière plan, à gauche, quelques rouennais rejetés dans l'ombre assiste à la scène. A droite, derrière le bûcher, bien éclairés par les flammes, les juges sont assis sur une estrade. Parmi eux, le cardinal de Winchester et l'évêque de Beauvais? Avec un souci d'authenticité historique, Devéria accorde une attention particulière à le représentation de l'architecture gothique et à celle des vêtements. L'évocation des costumes du début du 15ème siècle est d'ailleurs assez juste. Lingue houppelande des spectateurs, pourpoints et chausses moulantes des bourreaux, la richesse des vêtements et des ornements ecclésiastiques contrastent avec la robe blanche et sobre de la condamnée. La redécouverte du Moyen Age au cours des années 1820 donne à le figure de Jeanne d'Arc un nouveau souffle. Vêtue de blanc et nimbée d'une auréole, elle s'apparente aux saintes martyres voire à certaines représentations de l'assomption. Pourtant, elle ne sera canonisée qu'en 1920.
La récupération de l'image de Jeanne d'Arc au 19ème siècle est ambiguë. Ayant soutenu le roi Charles VII au milieu du 15ème siècle, elle est pour la monarchie de restaurée au milieu du 19ème siècle, un symbole de ferveur religieuse et de fidélité pour le roi. Mais l'épopée de la pucelle d'Orléans est aussi adoptée par les romantiques qui voient en elle un symbole de révolte. Devéria répond ici à une commande royale. En représentant la scène du bûcher, il insiste sur la sainteté du personnage et il sert le pouvoir en place. Certains peintres utilisent d'autres personnages pour conforter le pouvoir. C'est le cas d'Henri de Létan avec Clotilde demandée en mariage par Clovis

On y voit des personnages sur une charrette tirée par des bœufs. L'artiste illustre ainsi un épisode su 5ème siècle. Clotilde, chrétienne va inciter Clovis, le roi des Francs païens à se convertir. Cette évocation de l'histoire de France est souvent poétique. Clotilde et Jeanne d'Arc sont au 19ème siècle considérées comme des figures éminemment religieuses et ayant soutenu la monarchie.

Esquisses Guérin et Ingres 1823-1840

Ce cabinet présente esquisses de Jean Auguste Dominique Ingres et de Pierre Narcisse Guérin, représentés ici en buste. L'esquisse est une des étapes menant à la réalisation finale de l'œuvre. Elle rend visible les tâtonnements et les recherches de l'artiste et permet de comprendre plus intimement sa démarche plastique. Ingres et Guérin sont tous deux directeurs de l'académie de France à Rome au cours de la première moitié du 19ème siècle. Ils sont des exemples significatifs de l'attraction que l'Italie exerce encore sur les artistes français. Ils ont eu notamment une influence importante sur 2 artistes angevins : Lancelot Théodore Turpin de Crissé et Guillaume Bodigné bienfaiteur du musée.
Dans cette salle:Esquisse de la mort de Priam

La jalousie Pierre Narcisse Guérin

Dans ces 2 esquisses, une femme descend de sa chambre dans l'obscurité. Dans la version de droit,e sa main gauche s'appuie sur la rampe d'un escalier, de l'autre, elle repousse une scène qui la trouble: L'ombre d'un couple qui s'embrasse. Un enfant, esquissé, aux traits à peine perceptibles guide celle qui doit être sa mère. Dans la scène de gauche, l'action semble se situer à l'instant suivant: l'ombre des amants est accentuée et montrée en plus gros plan. La femme, la tête renversée à l'arrière défaille à leur vue. Un chien, symbole de fidélité dort au pied d'un berceau. Ces 2 œuvres peuvent être regardées comme 2 instants successifs. La souffrance de la femme trompée est mise en scène de façon très théâtrale. Ces esquisses sont celle d'une œuvre qui semble-t-il n'a jamais été réalisée. Certaines parties sont plus abouties que d'autres. Le quadrillage au crayon, encore visible sur les parties claires, sert à construire la composition et facilite la transposition de l'esquisse sur un plus grand format. Bien qu'il s'agisse de projets, uns forte intensité dramatique se dégage de ces ébauches. Le sujet pourrait être une illustration d'un passage de Phèdre (Racine 17ème). Guérin, nommé directeur de l'académie de France à Rome s'est consacré à la peinture d'histoire. A la suite du peintre David, il assure la transition entre les artistes de la première génération néo-classique et les romantiques.

Les peintres en Italie 1ère moitié du 19ème siècle

Les rouges des murs de cette salle est un rappel des couleurs vives couramment utilisées au 19ème siècle pour présenter La peinture. En ce début de siècle, le voyage en Italie est toujours un élément essentiel pour la formation des artistes français. Venus de toute l'Europe, ils constituent de véritables communautés à Rome. La majorité des artistes français s'y rendent après un séjour à la villa Médicis, à l'académie de France, leurs sujets favoris sont alors les villes des alentours de Rome, les sites archéologiques ou le pittoresque des villes italiennes. Ici, dans la première moitié du 19ème siècle, les majorité peintres composent encore des paysages en atelier. La nouvelle génération d'artistes commence à sortir pour peindre en plein air. Avec un chevalet, ils s'installent face au site choisit, peignent sur le motif et représentent les paysages tel qu'ils sont sans les recomposer. Ces 2 tendances cohabitent alors dans cette même période. Par ailleurs, le 19ème siècle apporte des orientations nouvelles dans l'art du paysage. Représenté désormais pour lui-même il n'est plus seulement prétexte à accueillir une scène.

Vue d'Arrigia Jean Victor Bertin

Ce tableau est le type même du paysage recomposé. Bertin a inventé cette vue d'Arrechia en atelier d'après ses souvenirs et ses études exécutées sur le motif. Avec beaucoup de clarté, il échelonne sa composition sur 3 plans. Un ruisseau centre la composition. A droite, à l'ombre des arbres, 2 jeunes filles regardent leurs compagnes qui dansent. A gauche, au second plan, un berger sur veille son troupeau de moutons. Derrière lui sont regroupées les maisons d'Arechia. Puis, au loin, la colline s'étend jusqu'aux collines bleutées. Bertin idéalise un paysage existant. La représentation d'une nature inhabitée est encore inconcevable et comme beaucoup de ses contemporains, il la peuple de figures vêtues à l'antique et non à la mode du 19ème siècle. Les œuvres de Bertin sont parmi les meilleurs exemples de paysages

recomposés, de nombreux élèves ont suivi son chemin. Pourtant certains peintres commencent au même moment à explorer de nouvelles façons de représenter le paysage. Jean Baptiste Camille Corot a été l'un de ses élèves mais s'écartera de l'enseignement de son maître.

Le chasseur de Lapumin Lancelot Théodore Turpin de Crissé

Dans cette composition idéale, l'artiste a assemblé des éléments observés dans différents paysages. Le torrent et l'arbre du premier plan constituent les éléments principaux du tableau. Les racines noueuses sont très réalistes et les feuillages à contre jour multiplient les variations de verts, jaunes ou bruns. La composition verticale est centrée sur l' eau bouillonnante entourée d'une végétation qui occupe presque toute la surface de la toile. En bas, à droite, le chasseur va ramasser sa proie dans les broussailles. Un oiseau s'échappe. Ce personnage et les animaux n'occupent qu'une place infime et se fondent dans la végétation, ils sont secondaires et un prétexte à représenter un paysage historique dont seule la tenue antique du chasseur avec sa tunique, son casque et son carquois s'apparentent à ce genre.

La demande en mariage Guillaume Bodinier 1795 - 1872

Le moment est solennel. Un jeune homme, la main sur le cœur demande la main d'une jeune fille à sa mère. La mère est assise dans un fauteuil placé devant une colonne. Les yeux baissés, sa fille lui tient la main. Le couple se détache sur un ciel bleu dégradé et un paysage de collines ensoleillées. Le cadrage serré sur les personnages impose leur présence aux spectateurs. Les gestes retenus, les attitudes posées, les costumes traditionnels contribuent à donner une intensité théâtrale. Les protagonistes sont représentés avec précision. La facture est lisse et le geste du peintre invisible. Cette scène de genre sert de prétexte à l'artiste pour peindre les costumes régionaux et la beauté du paysage italien. L'écrivain Stendhal qui visite l'Italie à la même période nous laisse une description comparable des traits d'une jeune romaine:"Ils étaient immobiles et rien ne les faisait sortir de cette expression. Ils n'avaient point d'humeur, ils n'étaient point sévères, hautains ni rien dans ce genre. Ils étaient seulement immobiles. L'homme le plus philosophe se dit quel bonheur de rendre folle d'amour cette femme.

Portrait de femme Guillaume Bodinier



Vue du temple Minerva Medica près de Rome
San Marino près de Rome Jean Baptiste Camille Corot

Corot est l'élève le plus connu de Bertin. Il commence rapidement à peindre en plein air. La vue du temple Minerva Medica près de Rome présente une dominante rose brique. Des ruines envahies par la végétation se détachent sous un ciel bleu uniforme. Au centre, 2 petits personnages dont un assis donnent l'échelle. Corot s'intéresse essentiellement à la manière dont la lumière modèle la masse du monument.
Au-dessus, la seconde étude, San Marino près de Rome est un bon exemple de paysage architectural. Les bâtiments sont évoqués à larges coups de pinceau et la couleur prend le pas sur le détail des constructions. Cette rapidité d'exécution prouve qu'elles ont été peintes en plein air. Ces études sur carton sont des aides mémoires, des exercices pour saisir des motifs et restituer la lumière d'Italie. Corot met ses études et faits écrits sur du papier. Elles lui permettront ensuite de réaliser son tableau en atelier.

Six esquisses Guillaume Bodinier

Certaines de ces esquisses semblent plus aboutie, d'autres laissent voir la rapidité d'exécution. Bodigné utilise ici la technique très libre à la prima ou peinture de la nature sur le vif qui donne des ébauches aux traits rapides et synthétiques. L'artiste a peint les environs de Rome mais aussi de Naples et de Capri. Aus ruines antiques, il privilégie les paysages marins ou campagnards. Il cherche ici à fixer ses impressions de voyage peut-être pour les réutiliser ensuite pour d'autres compositions. Il a daté, signé, localisé ses esquisses et a choisi de les présenter en triptyque. Cet encadrement met en valeur les études et indique qu'il leur a donné à posteriori un statut d'œuvre autonome. Sa production se rapproche d'un foyer de peintres qui développent ce type de paysages de petites dimensions. Peint sur toile ou sur papier, à l'huile, sans préparation, ils sont pris rapidement sur le motif. Bodigné est l'un des acteurs de la vogue naissante de la peinture en plein air. En effet, bien avant ses différents séjours en Italie, il se déplaçait dans les environs d'Angers, sa ville natale pour peindre directement sur site. Cependant, il est connu à l'époque pour ses peintures réalisées en atelier. Les sujets et la facture sont d'un esprit plus classique. Le musée des Beaux Arts d'Angers conserve tout le fond d'atelier de Guillaume Bodigné.

Paolo Francesca Jean Auguste Dominique Ingres



Cette scène est racontée dans la Divine Comédie par Dante, écrivain italien du 14ème siècle. Voyageant en enfer à la rencontre des damnés, il croise Francesca dans la salle réservée aux femmes adultères. Elle lui raconte son histoire: "Nous lisions un jour pour nous distraire l'histoire des amoureux de Lancelot. Nous étions seuls, sans aucune défiance. Plusieurs fois cette lecture nous arracha des larmes et nous fit changer de couleur. Un seul moment décida de notre sort lorsqu' enfin l'heureux Lancelot cueille le baiser désiré. Alors celui qui ne me sera plus ravi colla sur ma bouche ses lèvres tremblantes et nous laissâmes échapper ce livre par qui nous fut révélé le mystère d'amour. Francesca est mariée à James Giotto Malatesta da Rimini, difforme, boiteux et beaucoup plus âgé qu'elle. Il passe son temps en expédition guerrière. Paolo, son frère cadet, jeune et beau tient compagnie à l'épouse délaissée. Ils lisent ensemble le roman de Lancelot du lac. Au moment où ils vont s'embrasser, le mari de la jeune femme les surprend. Il tuera les amants, les jetant pour l'éternité en enfer. Le peintre accentue la tension du cou de Paolo qui exprime à la fois la fougue et la retenue. Un critique dira :"Paolo n'est pas un homme, c'est un baiser." La tête de Francesca est inclinée dans le sens opposé, dans un faux refus car tout est signe d'abandon: son bras qui pend à la verticale, le livre qui tombe. Derrière le couple, un rideau, préparant son épée, le mari jaloux surgit. Ingres a choisit le moment où le couple adultère est surpris, juste avant qu'il soit assassiné par le mari. Cette peinture est un instantané, elle fige les amants dans leur baiser, Malatesta dans sa colère, le livre dans sa chute. Le spectateur est complice de cette étreinte interdite te de la tragédie qui se prépare derrière le rideau. Ingres exploite les éléments de la composition dans un souci de dramatisation. Les cloisons du cabinet matérialisent les lignes de fuite et renforcent l'effet de confinement. Aucune ouverture. Le regard comme les amants ne peut pas s'échapper. L'espace scénique évoque à la fois un refuge amoureux et un piège.
Ingres détourne ici une représentation religieuse. Päolo est agenouillé comme l'ange Gabriel dans une annonciation. Devant lui, Francesca est assise comme Marie apprenant qu'elle va porter l'enfant Jésus. Le vase de fleurs et le livre sont d'ailleurs des motifs fréquemment utilisés dans l'annonciation. Cependant, la fleur rouge et l'étreinte transforment l'annonciation religieuse en annonciation amoureuse. Sur le fond sombre, le couple se détache par ses couleurs primaires et éclatantes. Le rouge domine, couleur de l'amour et du sang. Ce tableau participe du genre troubadour, style né à la fin à la fin du 18ème siècle. Il consiste à évoquer des scènes du passé national ou des épisodes célèbres de la littérature médiévale et de la renaissance. Le cadre a été fabrique par le sculpteur Aimé Chenavard à la demande du propriétaire et collectionneur Turpin de Crissé. Il est composé d'éléments architecturaux: arcs en accolade et décor de choux frisés. De style néo-gothique, il prolonge la reconstitution romantique du Moyen Age. En bas, une inscription reprend les vers de la Divine comédie.

La Madeleine ou Noli me tangere Pierre Puvis de Chavannes



Le paysage seconde moitié du 19ème siècle

Après les premières expériences de travail en plein air, plusieurs modifications techniques et industrielles vont contribuer aux modifications rapides et nombreuses de la peinture de paysage. L'extension du chemin de fer suscite de nouveaux loisirs notamment les promenades à la campagne. L'ère industrielle peut être visible comme dans les paysages de Monet ou de Jongkind disposés dans cette salle. A l'inverse, les vues représentent une nature simple et rustique comme ici dans la peinture de Daubigny. Il appartenait à une communauté de peintres paysagistes peignant en plein air sur le motif appelée "Ecole de Barbizon". Cette communauté peignait près de la forêt de Fontainebleau. Considéré jusque là comme un genre mineur, le paysage joue un rôle important dans la disparition de la hiérarchie traditionnelle des sujets et des genres.

Vue de Paris, la Seine, l'Estacade Johan Bartoïd Jongkind



L'estacade de Paris reliait le quai Henri IV, rive droite à l'île Saint Louis. Ce tableau est un bon exemple de paysage réaliste et d'évocation du monde moderne. Jongkind ne représente ni un site pittoresque ni une ruine antique. Il s'intéresse aux transformations du paysage urbain parisien et représente le monde des travailleurs et l'activité économique. Le pont réunit ici 2 univers : celui du travail occupé par des pêcheurs et des mariniers et la ville au second plan. Les grands monuments de Paris comme la cathédrale Notre Dame disparaissent dans le lointain. L'artiste peint le monde industriel. L'éclairage public, la fumée du bateau à vapeur, la vie économique du fleuve et cette modernité cohabite avec des éléments plus traditionnels: les modestes barques des pêcheurs, les flèches de la cathédrale. Jongkind est l'un des premiers peintres à s'intéresser à l'activité urbaine avec les fumées d'usine et les cheminées qui commencent à hanter les banlieues de la capitale. De loin, la touche semble très précise, de près, on se rend compte qu'elle est large et épaisse. La composition laisse une part importante au ciel. Au premier plan à droite, la barque est coupée, on parle de hors champ. Le cadrage suggère un panorama plus large. Jongkind réalise ses tableaux à l'huile, en atelier d'après ses aquarelles peintes en extérieur. Né aux Pays Bas, l'artiste se consacre presque exclusivement aux vues de Paris, de ses quais et de ses ponts. Imprégné des paysages et de la lumière du nord, il a une bonne connaissance de la tradition picturale hollandaise. La ligne d'horizon placée très bas réserve une grande place au ciel. Il est considéré comme un précurseur des impressionnistes en raison de son intérêt pour la lumière et du monde moderne.

Remorqueur à Rouen Albert Lebourg

50 ans après la vue de Paris de Jongkind exposée dans cette salle, Lebourd représente la vie économique du port de Rouen. Dans ce tableau, l'artiste associe la ville traditionnelle et le port en plein essor économique. Au premier plan, un remorqueur fait route vers l'aval. Sa cheminée laisse échapper un panache de fumée. Sur les berges de la Seine, on distingue à contre jour, l'alignement des maisons et la silhouette de la cathédrale. Lebourg rend l'atmosphère brumeuse et changeante des berges de la Seine. De larges touches teintées de gris, jaune et rouge accentuent les vibrations atmosphériques. Il souligne d'une couleur bleutée et d'une touche épaisse les reflets lumineux qui animent le fleuve. Le sujet et la manière de peindre ce paysage fluvial sont ici proches de l'impressionnisme.

Le goûter sur l'herbe Henri Le Basque

Ce thème est cher à l'artiste. Une scène d'extérieur, un goûter sur l'herbe, une nature verdoyante traversée par la lumière; le bonheur simple d'une scène de la vie familiale. La juxtaposition des couleurs, la division de la touche, la vibration de la lumière et les ombres colorées sont caractéristiques de l'influence durable qu'ont exercé les impressionnistes sur la peinture française à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle. Originaire d'un village des environs d'Angers, H. Lebas étudie à l'école des beaux arts de la ville. Plus tard, il rencontre les peintres Maximilien Busse et Paul Signac. Il est séduit par le pointillisme de Georges Seurat Il découvre l'impressionnisme en particulier Alfred Sisley. Une rencontre importante avec Camille Pissarro en 1902 influence son œuvre. Il admire les fauves et se lie d'amitié avec leur groupe notamment Henri Matisse, Georges Rouault et Raoul Dufy. Tenté par les innovations de ces avant-gardes, il s'en démarque et s'oriente vers une peinture tournée vers la couleur et la lumière. Aussi, lorsqu'il découvre le midi de la France, sa vision et sa palette s'en trouvent transformés. Sa peinture qui multiplie les paysages ensoleillés et les scènes tranquilles en plein air est une exaltation de la joie de vivre.

Portraits 1852-1914

Sélection de portraits de la seconde moitié du 19ème siècle. Sous le Second empire, le développement d'une nouvelle catégorie sociale aisée contribue à renouveler la commande de portraits. Se faire représenter, diffuser et léguer son image est alors considéré comme un signe de reconnaissance. L'apparition de la photographie vers 1830, exerce une influence sur la peinture. Elle n'est cependant pas encore considérée comme un art seulement comme une technique de reproduction du réel. Le portrait peint garde donc tout son prestige à la fin du 19ème siècle. Les accessoires ne sont pas les seuls indices permettant de mieux saisir la personnalité du modèle. La manière de peindre, la facture et la composition contribuent également à situer la personne représentée.

Portrait de Mademoiselle Leroux Jean-Jacques Henner

Le violent clair obscur met en lumière l'expression impassible de la jeune femme. Montrée en pied, elle est vêtue d'une stricte robe noire, les épaules recouvertes d'un long mantelet, elle porte des gants. Son visage encadré d'une chevelure brune, est coiffé d'un chapeau. Sa silhouette se détache sur un fond bleu de Prusse. Peu de contraste, le travail entre le fond et la forme crée une atmosphère mystérieuse autour du personnage et le choix des couleurs sombres obligent l'œil à s'adapter pour en saisir les détails. Cependant, 2 éléments colorés soulignent la silhouette: un noeud rouge au col de la robe et un jonc d'or au poignet, ils tempèrent l'austérité du portrait. Henner a peint l'ensemble d'une touche descriptive rapide. Les contours sont flous, l'allure fantomatique. Fidèle à sa technique vaporeuse empruntée aux vénitiens, il a recours à un violent contre jour pour ombrer une partie du visage et laisser l'autre dans la lumière. Ce visage, justement, est traité d'une manière précise et extrêmement léchée qui contraste avec la touche diffuse du reste du tableau. Dans ce tableau Henner représente Laura la fille du peintre Hector Leroux. En 1883, les 2 artistes habitent Paris, à proximité l'un de l'autre. La jeune femme se rappelait s'être souvent rendue, enfant, dans l'atelier de son père. Par la suite, elle devient l'élève du maître admiré dont elle fréquente l'atelier des dames qu'il avait ouvert. Elle a 26 ans quand l'artiste fait son portrait. Les accessoires nous fournissent généralement des informations sur l'histoire et les goûts du modèle. C'est l'ambiance et la facture qui donnent ici des indices sur sa personnalité.



Portrait de Charles Belet Paul Baudry

Eminent homme politique, il est représenté accoudé sur des documents. La statuette d'Athéna et la monnaie d'argent sur la table évoquent l'archéologue et ses découvertes récentes.

Madame Emilie Montgomery Lang Jacques Emile Blanche

Représentée en femme de goût entourée d'objets japonisants.

Culture et peinture académique 19ème siècle

En 1984, les œuvres de David d'Angers ont été transférées dans l'ancienne église de l'abbaye de Toussaint aujourd'hui appelée "Galerie David d'Angers".
Dans cette salle se trouvent les œuvres de grand format. Le plus grand tableau est "La mort de Priam", la sculpture la plus volumineuse est "La danse" pesant près de 15 tonnes. Cet espace tente de recréer d'un musée du 19ème siècle. La présentation plus dense des œuvres et la couleur des murs proche du rouge pompéien sont au goût de l'époque. Ces peintures et ces sculptures sont des exemples de l'art académique du 19ème siècle, le style officiel enseigné à l'école des beaux arts.

La Danse Gumri

En 1869, l'empereur Napoléon III commande cette sculpture à Gumri, elle doit remplacer sur la façade de l'opéra Garnier à Paris, la danse de Jean-Baptiste Carpeau dont les formes sont jugées scandaleuses. Le décès de Gumri et l'avènement de la 3ème république empêchent la mise en place de sa sculpture et elle est envoyée en province au musée d'Angers. Pour représenter des nus sans se faire accuser d'atteinte à la vertu, les artistes prétextent des sujets antiques. L'une des préoccupations majeures de l'art académique est d'idéaliser l'anatomie humaine te cette recherche va de pair avec une virtuosité technique notamment pour le traitement lisse des modelés.

Léda et le cygne Jules Desbois

Plâtre patiné de couleur ocre qui se démarque des conventions académiques. Jules Desbois était un ami de Rodin. La surface de la sculpture n'est pas lisse, on devine les chairs et un certain frémissement sous la peau. La posture est complexe et vous invite à en faire le tour.

Les sculptures exposées dans cette salle sont réalisées dans différents matériaux. La danse de Gumri est taillée dans la pierre des Vosges, une sorte de grès. Le bas-relief est en marbre, matériau noble par excellence. La majorité des sculptures sont en marbre. Le plâtre d'atelier est le dernier stade avant la réalisation en marbre ou en bronze. Sur ces œuvres préparatoires, on peut observer des croix ou des clous. Ces repères servent à reproduire proportionnellement la forme du modèle sur le bloc à sculpter. Certains plâtres d'atelier sont modelés comme Léda et le cygne, d'autres sont moulés comme Locotoé et Bacchus enfant d'Augustin Alexandre Dumont. On remarque les traces de sutures laissées par lezs différentes parties du moule

La mort de Priam ou la dernière nuit de Troie Pierre Narcisse Guérin

Le tableau illustre la fin de la ville de Troie et l'incendie provoqué par les grecs. Le sujet peut être rapproché d'Andromaque:"Songe, songe à….. voilà comme Pyrrhus vint s'offrir à ma vue". A l'intérieur d'un palais cerné par les flammes, un guerrier armé tient à sa merci Priam, roi de Troie. A gauche, son épouse la reine Ecube s'évanouit dans les bras de ses enfants. Leur fille Cassandre juste située derrière l'épée de son père est couronnée de lauriers. Elle avait prédit ces malheurs et semble ici impuissante, les yeux hagards. A ses côtés, Andromaque est vêtue de blanc, elle serre contre elle son fils Astyanax, seul héritier du royaume de Troie. A droite, au premier plan de la scène se tient Hélène, habillée de bleu. C'est son amour coupable avec Pâris qui est à l'origine de la guerre de Troie et de tous les maux de la cité. Excentrée, elle prend à témoin le spectateur. Les personnages sont organisés en groupe. Les regards et les attitudes évoquent la panique te la fureur, la détresse ou l'abandon. La lumière des flammes accentue le caractère tragique de la situation et l'ensemble traduit le chaos qui accompagne la fin de Troie. Le sujet fait directement référence à l'antiquité mais c'est dans le traitement des formes que Guérin affirme sa connaissance de la *personne*. Il reproduit fidèlement les armures, le mobilier et les drapés antiques. A gauche, juste derrière Ecube qui s'évanouit, on peut voir des colonnes de style dorique. L'effet spectral et fantomatique de la scène est renforcé par l'inachèvement de l'œuvre. De nombreuses figues sont à peine esquissées juste indiquées dans leur grande masse ce qui renforce l'aspect mystérieux de l'ensemble.
Pierre Narcisse Guérin réalise ce tableau en 1822 à Rome alors qu'il y dirige l'Académie de France. Cette ébauche est comme le testament de ce peintre néo-classique qui n'aura ni le temps ni l'occasion de la terminer. Après son décès, le peintre Antoine Gros demande à l'Académie des beaux arts d'accepter la présentation de cette peinture au salon de 1834, il argumente:" Le travail de pinceau lui a paru développé avec une telle netteté, avec une telle justesse d'effet et un sentiment si vrai que le manque de fini loin de diminuer l'intérêt de l'ouvrage peut au contraire en augmenter le prix du sentiment et devenir encore une leçon utile à la pratique du peintre." Le tableau est inachevé en plusieurs endroits, le dessin est encore visible : la balustrade en haut à gauche, le fauteuil plus bas et le quadrillage au sol. La mise en couleur n'est pas terminée, Hélène vêtue de bleu à la main gauche qui n'est pas de la même couleur que le reste du corps

Le 20ème siècle

Le 20ème siècle est marqué par de profondes transformations sociales, politique, scientifiques et artistiques. Les artistes s'interrogent sur ces bouleversements et le statut de l'œuvre d'art. Certains se regroupent en mouvements autour de préoccupations communes. D'autres suivent une voie plus individuelle. On divise aujourd'hui les recherches artistiques du 20ème siècle en 2 périodes: l'art moderne et l'art contemporain, la frontière entre les 2 est située généralement autour de 1960. De nouvelles formes d'expression apparaissent. A la peinture et à la sculpture s'ajoute le cinéma, le design, la vidéo, les installations, les performances. Les artistes remettent en cause les représentations traditionnelles. Certains interrogent les grandes composantes de la peinture: couleur, forme, matière. Ils renouvellent l'utilisation des outils, des matériaux et des supports. Au début du 20ème siècle, Pablo Picasso et Georges Braque introduisent par exemple le collage dans la peinture. Les collections du musée ne permettent pas de voir un panorama complet de l'art du 20ème siècle. L'accrochage qui varie met donc l'accent sur certaines périodes, mouvements ou artistes.

Saint Georges au rocher rouge Maurice Denis

Ce tableau évoque le combat de Saint Georges contre un dragon. Au centre, Saint Georges en armure sur son cheval blanc brandit une lance en direction du dragon. Sur la droite, se trouve la princesse qui prie à l'entrée d'une grotte. Le sujet est emprunté à la Légende Dorée. Saint Georges est officier dans l'armée romaine. Il traverse une région terrorisée par un dragon féroce qui exige un tribut quotidien de 2 moutons. Comme il ne reste plus la moindre tête de bétail à lui donner, le nom d'un habitant est tiré au sort pour être offert en sacrifice mais c'est la fille unique du roi qui est désignée. Pour la sauver Saint Georges décide de combattre le dragon. Il remporte la victoire, délivre la princesse et libère la région. Cette histoire est l'allégorie du triomphe du bien sur le mal. Les personnages sont fondus dans le paysage. Cette scène n'est pas le sujet principal du tableau. Maurice Denis peint d'abord un paysage aux couleurs vives, le site de Ploumanac'h en Bretagne, typique par sa côte de granit rose. Le tableau est découpé en masses colorées. Dans la partie basse: le jaune et le vert, dans la partie médiane: le rose des rochers et à l'arrière plan le bleu de la mer et du ciel. Des aplats colorés pour la mer, des visages et des rochers sans modelé. Les formes sont réduites à l'essentiel, un cerne délimitant un espace coloré, les ombres sont irisées de violet.
Selon la légende le combat de Saint Georges et du dragon se déroule au 5ème siècle. Pourtant au premier plan à gauche, Maurice Denis a peint des bretonnes, leurs costumes noirs et leurs coiffes blanches les situent au début du 20ème siècle. Il s'agit d'un sujet religieux ancien dans un décor anachronique. Cette transposition du mythe dans le monde contemporain ne fait cependant pas disparaître sa féerie. L'exacerbation des couleurs donne au paysage une dimension surnaturelle qui confirme l'aspect légendaire du combat. La construction, les couleurs fortes, la lumière rehaussent le fait dramatique de cette lutte entre la foi et le mal. Il n'est pas étonnant que Maurice Denis se soit intéressé à un sujet religieux. Il est le olus mystique du groupe des Nabis, terme hébreu signifiant prophète. A la fin des années 1880, de jeunes artistes se regroupent sous ce nom. Ils s'attachent à explorer la couleur dans des thèmes figuratifs. Les Nabis empruntent à l'art japonais l'utilisation du hors champ. Des personnes ou des objets ne sont vus que partiellement comme les bretonnes au premier plan de ce tableau. Le peintre est le célèbre auteur de la formule: " Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une sur face plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées

La montreuse de singe
La danseuse jaune
L'écuyère verte Alexis Mérodack-Jeaneau

Ces 3 panneaux constituent un ensemble sur le thème du cirque. Une écuyère, une femme au tambourin avec un singe et un perroquet et une danseuse. Mérodack-Jeaneau utilise pour ces 3 panneaux des couleurs franches, vives qui contrastent entre elles comme le vert et le rouge pour le panneau central. Les figures sont cernées d'un trait irrégulier. Pour la danseuse par exemple les contours de la silhouette sont bleus et le dessin est rempli de larges touches jaunes. Le peintre aime également opposer aux empâtements lourds, des zones à peine ébauchées. Sur le panneau central, les motifs de la robe laissent apparaître les traces de

pinceau dans la matière. A l'inverse dans les parties décoratives qui surplombent les 2 premiers panneaux, la toile est apparente. Il traduit le mouvement de différentes manières: la danseuse et les arabesques de sa robe, le perroquet et les lignes courbes de son plumage, l'écuyère et les motifs colorés de ses vêtements. Les figures sont coupées par le cadre: la jupe jaune, le tambourin, le cheval. L'écuyère verte s'inscrit dans un décor désaxé qui semble basculer. Associés ces effets de couleur et de cadrage servent le sujet représenté.



Mérodack-Jeaneau déclarait:" Saisir la vie, noter le mouvement, rendre l'atmosphère. J'essaie de faire mes grands tableaux comme mes croquis rapides avec les simples touches nécessaires de couleur."
A. M. Jeannot commence ses études artistiques à Angers dont il est originaire. Il se lie avec beaucoup d'artistes du 20ème siècle et s'imprègne de nombreuses recherches artistiques menées en Europe. Il peint à ses débuts des scènes proches du symbolisme. Son triptyque le cirque illustre son goût pour la couleur et les contrastes chromatiques ce qui le rapproche des Fauves. Comme Matisse, il interroge dans sa peinture la relation entre le dessin et la couleur. La représentation du mouvement dans la danseuse jaune ou de la lumière dans l'écuyère verte évoque les futuristes italiens. Dans d'autres œuvres de Mérodac Jeannot un lien avec l'expressionnisme allemand est également perceptible

Alexis Axilef

Originaire de Durtal près d'Angers, son œuvre se situe à la charnière du 19ème et du 20ème siècle. Il est surtout connu pour ses portraits aux nacelles. Certaines de ses œuvre se rapprochent d'influences post impressionnistes

Terrain jaune, jaune vert, jaune orange François Morellet

Cette peinture abstraite se compose de 49 carrés qui occupent tout le champ du tableau. Chaque carré est formé de 3 bandes d'égales épaisseurs disposées en alternance verticalement ou horizontalement. Sur le fond blanc, les bandes semblent peintes d'une seule couleur jaune. En réalité elles varient sensiblement et se teintent de vert puis d'orange Cet infime écart entre les couleurs puis leur répartition crée une vibration visuelle. La répartition et l'accumulation du motif sur l'ensemble de la surface obligent le spectateur à recomposer mentalement les carrés. Le regard doit se concentrer sur les formes puis sur la grille qui structure l'espace. Les bandes sont dessinées au crayon avant d'êtres colorées. On voit parfois le trait de crayon tracé à la règle. Pour avoir une mise en couleur nette, efficace et neutre, des bandes adhésives ont été posées autour des formes. Le maillage blanc est intact. Comme toujours chez Morellais à partir de cette époque, le système est donné dans le titre. Ici, énoncé de manière neutre, il se double plus tard d'un jeu de mots ou d'esprit. Dans la même salle, 30 chefs d'œuvres en 30 figures datés de 1988, semblent être d'abord une peinture monochrome. En effet, le peintre liste en blanc sur blanc les noms de 30 artistes et de leurs œuvres. C'est dans ce format appelé 30 figures qu'ont été produits le plus de chefs d'œuvres ces 150 dernières années.
Autour des années 1950, Morellet est proche des artistes qui mènent des recherches sur l'art optique. L'abstraction géométrique, courant dans lequel il s'inscrit alors facilite les explorations. Il est l'un des fondateurs en 1960 du groupe de recherche sur l'art visuel. Par la suite, il poursuit non sans ironie, l'inventaire de possibilités qu'offrent des éléments géométriques simples. Il joue particulièrement avec les lignes droites qu'elles soient alignées, superposées, fragmentées.

Pi piquant n°11, 1=1,50 François Morellet

Le titre énonce le procédé utilisé par Morellet pour réaliser son œuvre. Le système consiste à créer des cheminements de segments de droite de même longueur. Il n'y a que l'ouverture des angles qui changent après conversion des chiffres du nombre pi. Datée de 2001, cette œuvre appartient à une série commencée en 1998. Explorant ce jeu avec le nombre pi, il le décline en subtiles variations: pi-piquant, pi-rococo, pi-puissant. Les titres renvoient à la dérision pratiquée par l'artiste. "Je pourrai dire que j'ai toujours cherché à réduire au minimum mes décisions subjectives et mon intervention artisanale pour laisser agir librement mes ….. évidents et de préférence absurdes." Depuis la mise en place de ces systèmes, il utilise toujours les mêmes: juxtaposition, superposition, hasard, interférences et fragmentation. Cependant leur application a évolué dans le temps et dans l'espace. Il va jusqu'à travailler in situ, hors des limites du tableau, directement sur les murs, les fenêtres. A partir de 1971, il conçoit des projets en dialogue avec l'architecture dans la ville. De nombreuses commandes publiques lui permettent de mettre en place ses désintégrations architecturales.
Artiste indépendant, Morellet ne se laisse pas classer dans une catégorie. Ses terrains d'exploration sont vastes: peinture, sculpture, installation, architecture. "La fantaisie de ma main a fait place à celle du choix des matériaux qui concrétisent ces lignes géométriques par définition immatérielles. Ainsi j'ai utilisé dans le plan: traits de crayon, de tire-ligne ou de pinceau, adhésif, branches, grillage, néons etc… Et dans l'espace toutes sortes de tiges: tubes, fer plat ou câbles métalliques de poutres en bois ou de métal, de branches ou de troncs d'arbres mais aussi de néons, bien sûr."
Dans sa séries intitulée Géométries, il part de branches, de brindilles voire de troncs d'arbres. Vers 1990, il joue avec les lignes courbes, l'introduction de cursives fait référence au baroque. Il se déclare alors : baroque minimaliste. Puis c'est le tour de quelques systèmes à travestir : Relâche, Fruits volent dans lesquels il mélange les techniques : peintures à l'huile te à l'acrylique, aluminium, bandes adhésives. Il réintroduit la couleur après une longue période d'œuvres en noir et blanc. Vient ensuite la série des lunatiques ouis celle des pis qu'il poursuit encore aujourd'hui. Systématique mais libre dans son système, François Morellet continue à inventer. Il détourne ses propres systèmes avec la même rigueur largement teintée d'humour.

Le baiser Daniel Tremblais

Deux profils: un jeune homme et une jeune fille qui s'embrassent. A l'extrémité de leur chevelure, 2 corbeaux picorent comme pour effacer le dessin puis peut-être se rejoindre à la fin de leur repas et s'embrasser à leur tour. Les lignes sont faites de strass collés, les oiseaux sont des leurres en plastic destinés à la chasse. Le support est en dalles de linoléum imitant l'ardoise. Ces matériaux sont détournés de leur usage courant. Leur agencement propose une narration. L'artiste manipules des objets pour leur faire raconter une histoire, ici, une histoire d'amour naît de cet assemblage poétique. Dans ses œuvres, Tremblais utilise des matériaux de la vie courante, banals et reconnaissables. Paillasson, moquette, caoutchouc, matériaux de sol qu'il accroche aux murs et détournent pour un usage à contre-courant. Il les fait dialoguer avec des corbeaux en plastic, des bottes de caoutchouc, un râteau, une faucille, des disques vinyles, des strass ou des étoiles adhésives." J'aimerais trouver dans les objets, les matériaux, des aspects qui montrent une autre vision des choses, plus poétique c'est-à-dire par modification légère et sans en changer la fonction originelle, leur ouvrir une autre dimension émotionnelle." Son œuvre est habitée de silhouettes, les yeux souvent fermés, amoureuses, endormies ou rêveuses parfois baignées par la lune. Pleines d'une certaine gravité associée à une légèreté, elles témoignent d'un jeu entre l'éphémère et l'éternel.

Sans titre Daniel Tremblais

Cette œuvre de grande dimension est constituée d'un assemblage de 63 ardoises. Chaque ardoise contient un profil épuré ou un fragment de profil découpé à la scie sauteuse. " J'ai travaillé avec des profils parce que c'était le moyen le plus simple de signifier un homme, c'est-à-dire qu'avec un minimum de signes, on arrive à raconter un personnage. Toutes ces séries devenaient une espèce de calligraphie, une suite d'écriture où il y aurait de la conversation entre tous ces profils." Chez Daniel Tremblais, le *dessin* est omniprésent, il se décline de manières diverses, tracé, peint, gravé dans le caoutchouc ou le paillasson, découpé dans l'ardoise ou ajouté par collage de strass ou d'étoiles. Il se définissait comme un sculpteur de bas-relief lequel se regarde comme une peinture mais invite le spectateur à *s'approcher* pour en apprécier la profondeur et la signification. Dans ces dernières œuvres, il délaisse un peu l'objet pour s'intéresser à certains matériaux comme le caoutchouc et l'ardoise dont il apprécie la façon d'attraper la lumière et leur aspect brillant et mat à la fois