

*Chefs-d'œuvre*  
du J. Paul Getty Museum

PEINTURES



*Chefs-d'œuvre*  
*du* J. Paul Getty Museum

PEINTURES



*Chefs-d'œuvre*  
*du* J. Paul Getty Museum

PEINTURES

Los Angeles  
THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Frontispice :

NICOLAS POUSSIN

Français, 1594–1665

*La Sainte Famille* [détail], 1651

Huile sur toile

81.PA.43 (voir no. 42)

Au J. Paul Getty Museum :

Christopher Hudson, *Éditeur*

Mark Greenberg, *Directeur éditorial*

Mollie Holtman, *Responsable éditorial*

Suzanne Watson Petralli, *Responsable fabrication*

Lou Meluso et Jack Ross, *Photographes*

Texte rédigé par Burton Fredericksen, David Jaffé,

Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey et Perrin Stein

Conçu et réalisé par Thames and Hudson, Londres,

et publié en collaboration avec le J. Paul Getty Museum

Traduit de l'anglais par Christiane Di Mattéo

© 1997 The J. Paul Getty Museum

1200 Getty Center Drive

Suite 1000

Los Angeles, California 90049-1687

ISBN 0-89236-431-9

Reproductions en couleurs de CLG Fotolito, Vérone, Italie

Imprimé et relié à Singapour par C.S. Graphics

# SOMMAIRE

AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR	7
ÉCOLE ITALIENNE	8
ÉCOLES HOLLANDAISE ET FLAMANDE	42
ÉCOLE FRANÇAISE	74
AUTRES ÉCOLES	112
INDEX DES ARTISTES	128

*This page intentionally left blank*

## AVANT-PROPOS DU DIRECTEUR

Le simple fait de parcourir ce livre nous procure à nous qui travaillons dans le cadre du Getty Museum un plaisir tout particulier. Depuis 1983, notre tâche la plus ardue et la plus coûteuse a été de rassembler les éléments d'une collection de peintures européennes, à une époque où de telles œuvres se raréfient. Cette étude des plus belles peintures du Musée procure une indication de notre progrès, car le lecteur informé de la codification des numéros de catalogue pourra y découvrir le nombre d'œuvres qui ont été acquises au cours des quatorze dernières années.

J. Paul Getty avait une attitude énigmatique envers les peintures, qu'il n'achetait qu'à la suite d'accès d'enthousiasme. Ce n'est qu'après sa mort, lorsque le Musée eût reçu le bénéfice de son legs généreux, que la collection de peintures put être largement consolidée. En tant que conservateur des peintures du Musée entre 1965 et 1984, Burton Fredericksen apporta un niveau de professionnalisme nouveau à la collection, à l'exposition et à l'édition d'art. Son rôle s'est étendu sur plusieurs domaines et a débuté dans le cadre de la modeste demeure-musée de M. Getty dans les années 1960 ; il s'est poursuivi par la construction qui eut lieu entre 1968 et 1974 du Musée tel que nous le connaissons aujourd'hui, la reconstitution d'une villa romaine ; et jusqu'à la période actuelle de diversification du Getty Trust et d'expansion du Musée. Les conservateurs responsables des peintures qui lui succédèrent furent Myron Laskin, entre 1984 et 1989, puis George Goldner, qui occupa ces fonctions entre 1989 et 1993. Chacun d'entre eux fut responsable d'acquisitions capitales et marqua la collection de son sceau personnel. David Jaffé est conservateur depuis 1994. Son énergie a revigoré le département et la pertinence de son jugement a engendré des acquisitions importantes. Environ la moitié des textes contenus dans ce livre ont été produits par Burton Fredericksen ; les personnes qui ont contribué à la réalisation des autres entrées incluent David Jaffé, Dawson Carr, Denise Allen, Jennifer Helvey et Perrin Stein, auteurs à qui je souhaite exprimer toute ma gratitude.

Le présent ouvrage est publié alors même que les tableaux sont transférés vers un nouveau musée, dans le cadre du Centre Getty sur les collines de Santa Monica, à Los Angeles. Exposée dans d'élégantes galeries et éclairée par une lumière naturelle, la collection promet de procurer à ses visiteurs un plaisir encore plus grand que par le passé.

JOHN WALSH  
Directeur

1 SIMONE MARTINI  
Italien, vers 1284–1344  
*Saint Luc*, vers 1330

Tempera sur panneau  
67,5 x 48,3 cm  
82.PB.72

Bastion conservateur au quatorzième siècle, la ville de Sienne ne fut tout d'abord pas affectée par les courants progressistes que la Renaissance fit souffler sur Florence et sur certaines régions du nord de l'Italie. Leur adhésion à une tradition plus orthodoxe et par conséquent moins expérimentale permit ainsi aux artistes locaux de maintenir et de parfaire un niveau d'artisanat particulièrement élevé. Au cours de la première moitié du quatorzième siècle, un certain nombre d'artistes siennois se mirent pourtant à adoucir la rigidité du style local d'influence byzantine. Simone Martini fut peut-être le membre le plus accompli de ce groupe. Sous ses doigts, les figures devinrent plus élégantes et plus gracieuses, et les stylisations très établies de ses prédécesseurs se mirent à laisser la place à une plus grande conscience de la forme humaine et de son potentiel de beauté. Il n'était pas rare que Simone travaillât pour des mécènes dans des villes se trouvant à une distance considérable de sa ville natale, comme par exemple Avignon, en France. Les poèmes élogieux de Pétrarque le concernant contribuèrent largement à répandre sa réputation et celle de l'école siennoise au-delà des frontières italiennes.

Le panneau du Musée dépeint saint Luc, que l'on reconnaît par l'inscription *S.LVC[A]EVL<sup>S</sup>TA* (Saint Luc l'Évangéliste). Alors qu'il écrit son Évangile, un bœuf ailé, symbole du saint, lui porte son encrier. La peinture est en excellent état et elle a gardé son cadre d'origine. Il est probable que c'était le panneau droit d'un polyptyque portatif en cinq parties, ou d'un retable à plusieurs volets. Les quatre autres sections (trois d'entre elles se trouvent au Metropolitan Museum of Art de New York ; la quatrième dans une collection privée de New York) représentent la Madone (le panneau central) et trois autres saints. Les panneaux avaient probablement une charnière avec des lanières en cuir pour que l'on puisse plier et transporter le retable. Les trous dans la partie supérieure du cadre pourraient indiquer l'existence de pinacles, contenant peut-être des anges. Ouvert, l'autel aurait fait plus de deux mètres de large. On a suggéré récemment que le retable aurait été initialement peint pour la chapelle du Palazzo Pubblico de Sienne.

Si certaines des parties des panneaux furent peintes par les assistants de l'artiste, ce n'est pas le cas pour le panneau du Getty Museum qui fut exécuté entièrement par Simone. Le raffinement du dessin, l'extrême élégance de la main, la forme légèrement allongée du personnage, ainsi que l'intensité de l'expression sont tous caractéristiques de son œuvre.

BF



2 BERNARDO DADDI  
Italien, vers 1280–1348  
*La Vierge Marie avec saint  
Thomas d'Aquin et saint Paul,*  
vers 1330

Tempera et or sur panneau  
Panneau central : 120,7 x 55,9 cm  
Panneau gauche : 105,5 x 28 cm  
Panneau droit : 105,5 x 27,6 cm  
93.PB.16

C'est sensiblement à la même époque que celle où Simone Martini peignait son *Saint Luc* (no.1) dans les environs de Sienne que ce triptyque, dans un état de préservation remarquable, fut peint à Florence. Daddi donne néanmoins à ses personnages un côté plus physique et plus imposant, les modelant avec des gradations subtiles d'ombre et de lumière dont la profondeur provoqua l'émerveillement de ses contemporains. Leur caractère humain et naturel incarnait le récent exemple révolutionnaire de Giotto et annonçait le début de la Renaissance à Florence. Ces artistes décidèrent que l'observation de la nature allait dominer la quête artistique européenne des siècles à venir, mais certains détails, comme les yeux en amande, les riches motifs ornementsés du corsage de la Vierge, et l'exquis fond doré révèlent qu'on n'avait pas encore complètement abandonné l'abstraction byzantine.

La représentation de la Madone flanquée de deux saints en pied devint une forme populaire d'imagerie religieuse. Le choix de saint Thomas d'Aquin et de saint Paul avait probablement une signification pour le premier propriétaire du triptyque, indiquant peut-être son nom. En haut, dans un trèfle, Jésus-Christ donne sa bénédiction. La taille du triptyque indique qu'il était probablement destiné à une petite chapelle, car il est trop grand pour être portable et trop petit pour servir d'autel dans une église.

Le fond doré était censé communiquer une impression d'or massif, afin de rendre hommage aux saints qui sont représentés. Ce fond a également une fonction spatiale, créant une sorte d'empyrée en or soulevant les personnages du monde terrestre pour les transporter dans le royaume céleste.

Mais c'est pourtant dans notre monde que la Vierge de Daddi est en fait représentée, avec sa main qui chevauche le parapet de marbre et qui rend son côté humain encore plus accessible. Alors qu'elle lit le Magnificat (Luc 1 : 46–48), elle fait un geste en direction d'un objet se trouvant à l'extérieur du tableau, en contrebas, un autel ou peut-être une tombe. Daddi célèbre ainsi le rôle de Marie comme la médiatrice par excellence, le lien serein et compatissant entre le monde terrestre et le royaume de Dieu.

DC





3 GENTILE DA FABRIANO  
Italien, vers 1370–1427  
*Le Couronnement de la Vierge*,  
vers 1420

Tempera sur panneau  
87,5 x 64 cm  
77.PB.92

Rare exemple d'étendard de procession à avoir survécu, *Le Couronnement de la Vierge* était destiné à être transporté sur un mât pendant les processions religieuses. Peint avec de brillantes couleurs sur une couche de feuilles d'or, il possédait également à une certaine époque l'image de Dieu le Père dans un tympan, section qui s'attachait au-dessus mais qui est maintenant perdue. De plus, à l'origine, l'étendard avait deux côtés et on le scia en deux parties avant 1827. Son verso, *La Stigmatisation de saint François*, fait maintenant partie de la collection Magnani-Rocca à Reggio nell' Emilia en Italie du Nord.

On apprend par le choix des sujets et par des documents toujours existants que l'étendard fut peint pour les moines franciscains de Fabriano et conservé dans l'église Saint-François. Au cours des quatre siècles suivants, alors que les églises étaient détruites et reconstruites, on déménagea la peinture plusieurs fois, mais en raison de son lien avec Gentile, le fils le plus célèbre de la ville, elle fut vénérée à Fabriano bien après que l'on eût arrêté de faire de telles œuvres. Vers les années 1830, néanmoins, ces reliques du Moyen Âge et de la Renaissance étaient devenues très convoitées, et un collectionneur anglais put alors faire l'achat du *Couronnement*.

On pense que c'est Gentile qui peignit l'étendard lors d'un de ses séjours dans sa ville natale, au cours du printemps 1420, ce qui est assez tard dans son illustre carrière. À cette époque, il était considéré dans toute l'Italie comme le plus grand artiste de sa génération, avec ce que cela impliquait de gloire et de prestige. Bien que relativement peu de ses peintures aient survécu, ses œuvres eurent une énorme influence sur ses contemporains (en partie en raison d'un sens très fort de l'espace et de la forme).

Sur le panneau du Musée, l'artiste composa sa scène en utilisant un certain nombre de riches étoffes aux grands motifs colorés, procédé qui ne lui permit pas de développer les aspects spatiaux de la peinture à son degré habituel. Le Christ bénit mais également couronne la Vierge, ce qui est un détail inhabituel pour l'époque, tandis que de chaque côté, les anges chantent des chansons inscrites sur des rouleaux. Cela crée un effet général de luxe et d'opulence approprié à un panneau qui fut à une certaine époque l'un des trésors religieux les plus vénérés de la ville de Fabriano.

BF



4 MASACCIO  
(Tommaso di Giovanni Guidi)  
Italien, 1401–1428 (?)  
*Saint André*, 1426  
Tempera sur panneau  
52,4 x 32,7 cm  
79.PB.61

Masaccio eut une carrière brève, mais néanmoins incomparable, marquée par quelques œuvres principales, dont un retable peint pour l'église de la Carmine à Pise, un cycle de fresques pour la chapelle Brancacci de l'église de la Carmine à Florence, et une fresque représentant la Trinité dans l'église Santa Maria Novella à Florence. Toutes ces œuvres furent peintes en l'espace de quatre ans environ ; mais la seule sur laquelle on ait de réelles informations est le retable de Pise, une œuvre historique qui devint célèbre pratiquement du jour au lendemain. C'est à ce retable que le panneau du Musée appartenait à une certaine époque.

Originaire de Florence, Masaccio commença à travailler sur le retable en février 1426, et passa probablement une grande partie de son temps à Pise jusqu'à ce qu'il le finisse, le lendemain de Noël. La chapelle dans laquelle il devait être placé avait été construite l'année précédente à la requête de Ser Giuliano di Colino degli Scarsi, un riche notaire de Pise. Ses registres de paiement révèlent que Masaccio fut aidé par deux assistants, son frère cadet Giovanni et Andrea di Giusto, qui devinrent par la suite des artistes respectés.

Actuellement à la National Gallery de Londres, la partie centrale du retable représente la Vierge à l'Enfant avec des anges chantant et jouant de la musique. Il y avait sur les côtés des panneaux de saint Pierre, de saint Jean-Baptiste, de saint Julien, et de saint Nicolas (que l'on suppose maintenant disparus). Dans la prédelle, la plateforme ou le socle se trouvant sous le retable, il y avait des scènes inspirées de la vie de ces saints, et *L'Adoration des Mages* (qui sont tous à présent au Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, à Berlin). Au-dessus de la Vierge, il y avait *La Crucifixion* (il est fort probable que la peinture soit celle qui se trouve à présent au Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte de Naples), ainsi qu'un grand nombre d'autres saints de chaque côté du registre supérieur. On présume que le panneau de saint André du Getty était l'un d'entre eux. Construction large et imposante, le retable mesurait dans sa totalité près de quatre mètres cinquante de haut.

La valeur de l'œuvre de Masaccio réside dans son interprétation innovatrice des figures et dans sa compréhension très originale de la forme et du volume, que l'on perçoit dans le côté monumental et solide de la silhouette de saint André. On attribue à l'artiste le mérite d'avoir ouvert une phase entièrement nouvelle de l'histoire de la peinture et d'être le premier depuis les temps classiques à avoir projeté une illusion de l'espace ordonnée et rationnelle sur une surface à deux dimensions. Autant que toute autre peinture, ce retable marque le début de la Renaissance dans la Toscane du quinzième siècle.

BF

5 ERCOLE DE' ROBERTI  
Italien, vers 1450/56–1496  
*Saint Jérôme dans le désert*,  
vers 1470

Tempera sur panneau  
34 x 22 cm  
96.PB.14

Au cours des quatre années qu'il passa dans le désert égyptien, saint Jérôme (342–420) s'infligea des souffrances physiques pour se purifier l'esprit. Abrisé sous des ruines voûtées rappelant une église, le saint émacié tient une pierre lui servant à se frapper la poitrine tout en contemplant un crucifix. L'intensité avec laquelle saint Jérôme regarde ce crucifix traduit sa ferveur religieuse et intellectuelle. Dans le recoin au sommet de la structure, on peut voir les attributs les plus importants de Jérôme : un livre, faisant allusion à sa traduction de la Bible en latin, et un chapeau de cardinal, rappelant qu'il servit le pape Damase I (vers 366–384) à Rome. Le petit lion, animal que l'artiste ne connaissait apparemment que par l'illustration d'un livre, évoque une fable populaire selon laquelle Jérôme obtient d'un lion son amitié fervente après lui avoir retiré une épine de la patte.

Ercole de' Roberti travailla principalement à Ferrare, l'une des cités-états du nord de l'Italie les plus fastueuses de la Renaissance ; il eut un rôle important dans la création du style classique et élégant pour lequel la ville est si célèbre. Ercole y fit une contribution marquante avec des œuvres à la précision exquise et à l'introspection obsédante et pleine d'émotions, comme ce *Saint Jérôme*.

Les formes allongées, les rythmes tendus et linéaires, les couleurs subtiles, les détails méticuleux mouchetés d'or sont autant d'éléments illustrant la sophistication stylistique que prisèrent les mécènes d'Ercole à la cour de Ferrare. Le classicisme sobre et élégant de son œuvre, qu'il acquit en partie en étudiant celle de Mantegna, est incarné dans la superbe force d'expression des courbes des membres et des mains du personnage. La fascination de l'artiste pour les couches créatrices de formes se manifeste dans les piles de bois verticales qui se trouvent sous le saint ainsi que dans la délicate stratification des rochers. Ce petit chef-d'œuvre de dévotion exige une vive attention du public, en écho aux efforts que fit Jérôme pour se rapprocher de Dieu.

JH



6 VITTORE CARPACCIO  
Italien, 1460/65–1525/26  
*La Chasse au canard sur la lagune*, vers 1490–1495

Huile sur panneau  
75,4 x 63,8 cm  
79.PB.72

Carpaccio fut l'un des premiers peintres de la Renaissance à intégrer des scènes de la vie quotidienne dans son œuvre. Cette vue remarquable de sa Venise natale nous montre des chasseurs de cormorans sur une lagune. Notez que ce ne sont pas des flèches que les chasseurs utilisent, mais des plombs d'argile sec, apparemment dans le but d'étourdir les oiseaux sans endommager leur chair ou leur plumage. Dans l'un des premiers exemples d'action arrêtée dans une peinture, on peut voir l'un de ces plombs, qui vient d'être tiré du bateau se trouvant à droite, à mi-parcours, sur le point d'atteindre le cormoran du premier plan.

Ce panneau constitue la partie supérieure d'une composition qui était à l'origine beaucoup plus grande, comme le suggère le lys coupé que l'on voit dans le coin inférieur gauche. Il sert d'arrière-plan à une scène où deux femmes étaient assises à un balcon donnant sur la lagune, à présent au Museo Correr à Venise. Sur une balustrade, dans cette peinture, on remarque un vase dont la tige correspond à la fleur de la peinture du



Getty. Un examen récent des deux panneaux a confirmé qu'ils ne faisaient qu'un à une certaine époque ; les veines du bois correspondaient, or, tout comme les empreintes digitales, pour chaque bois le dessin des veines est unique. Malheureusement, on les a probablement coupés en deux, pour des raisons commerciales, avant que la partie inférieure n'entre au Museo Correr au dix-neuvième siècle.

On retira le verso du panneau du Correr, probablement à l'époque où on l'avait séparé du haut, mais le dos du panneau du Musée reste extraordinaire. Le casier à lettres illusoire, avec ses lettres qui semblent se projeter dans l'espace du spectateur, est la première peinture en trompe-l'œil connue dans l'art italien.

On trouve également au verso de la peinture des rainures de charnières ainsi qu'un loquet, ce qui indique que le double panneau servait

probablement de volet de fenêtre décoratif ou de porte de placard. Ceci suggère peut-être l'existence d'un autre volet lui correspondant, mais qui reste inconnu à ce jour. Si la peinture a servi de volet, le spectateur pouvait croire qu'une fenêtre était ouverte sur la lagune, ce qui accroissait encore plus ce remarquable sentiment d'illusion. DC



7 ANDREA MANTEGNA  
Italien, vers 1431–1506  
*L'Adoration des Mages*,  
vers 1495–1505

Tempera sur lin  
54,6 x 69,2 cm  
85.PA.417

La Renaissance se caractérisa par un regain d'intérêt pour la civilisation et les arts classiques. Au cours du quinzième siècle, c'est en Italie du Nord et en particulier à Padoue et à Mantoue qu'eurent lieu certaines des imitations les plus manifestes du style "classique". Ceci s'expliquait surtout par l'influence d'Andrea Mantegna, qui travailla dans ces deux villes et qui passa une grande partie de sa carrière à la cour des Gonzague de Mantoue.

Bien que Mantegna n'ait probablement jamais étudié aucun exemple de peinture classique, il avait néanmoins accès aux sculptures et aux fragments de figures et de reliefs romains que l'on venait de déterrer. Dans ses peintures religieuses, ainsi que dans ses œuvres aux thèmes mythologiques ou classiques, l'influence de la sculpture est évidente. Son style est caractérisé par une définition précise des personnages et des objets, liée à une nette articulation de l'espace. Certaines de ses peintures sont exécutées en grisaille, dans les tons gris, comme si elles imitaient des reliefs, et elles donnent l'impression d'avoir été soigneusement et méticuleusement sculptées.

C'est probablement à Mantoue qu'il exécuta la peinture du Musée, et vraisemblablement pour François II Gonzague. Son arrière-plan est entièrement neutre et elle n'évoque aucun lieu en particulier. Les trois rois sont agenouillés devant la Sainte Famille : Gaspard le chauve, Melchior et Balthazar le Maure. Les chapeaux que portent Melchior et Balthazar sont des représentations assez précises des couvre-chefs d'Orient ou du Levant. Gaspard présente un bol bleu et blanc en fine porcelaine de Chine (l'une des toutes premières représentations de porcelaine orientale dans l'art occidental). Melchior tient un encensoir, qui a été identifié comme étant un article de laiton turc, et Balthazar offre un superbe vase en agate. Il n'était pas facile de trouver des objets de cette sorte en Italie, mais il se pourrait que certains accessoires des costumes aient été vus à Venise, qui maintenait un commerce actif avec l'Orient. Il est possible qu'ils aient été offerts par des chefs d'État étrangers et qu'ils fassent partie des collections des Gonzague.

*L'Adoration* du Musée est l'un des rares tableaux italiens du quinzième siècle à avoir été exécuté sur du lin plutôt que sur du bois. À l'origine, on ne vernissait pas de telles peintures parce qu'elles étaient peintes à tempera plutôt qu'à l'huile. Le vernis appliqué plus tard a fait foncer le lin, mais la beauté des personnages et la richesse des détails n'ont pratiquement pas été affectées.

BF







8 FRA BARTOLOMMEO  
(Baccio della Porta)  
Italien, 1472–1517  
*Le Repos pendant la fuite en Égypte  
avec saint Jean-Baptiste, vers 1509*

Huile sur panneau  
129,5 x 106,6 cm

Fra Bartolommeo peignit cette œuvre en 1509, juste après son départ de Venise pour Florence. La grandeur sobre et la créativité du sujet du *Repos pendant la fuite en Égypte* illustrent le parti de l'artiste face à la monumentalité du style de la Haute Renaissance florentine initié par Léonard, Michel-Ange et Raphaël.

Dans ce dialogue de gestes et de regards orchestré avec une infinie beauté, la Sainte Famille s'installe à l'abri d'un palmier-dattier. Marie et Joseph regardent le petit Jean-Baptiste saluant l'Enfant Jésus, qui étend la main pour saisir la croix en roseau de Jean, bien que sa mère tente de le retenir. La présence du Baptiste rappelle de façon poignante que le sacrifice sur la croix est le but ultime de la fuite de l'Enfant. Subtilement, Fra Bartolommeo accroît ce sens du pathos en incluant une grenade, fruit qui préfigure la mort du Christ, et le palmier protecteur, dont les feuilles vont paver l'entrée finale du Sauveur dans Jérusalem. L'arche en ruines fait allusion à la chute de l'ordre païen et à l'essor de l'église du Christ, personnifiée par Marie.

Fra Bartolommeo saisit l'idéal de beauté florentin dans la pose oblique et gracieuse de la Madone et dans les courbes régulières de son visage et de son cou modelés avec douceur. La fascination du peintre pour la nature est suggérée par son maniement magistral de la lumière dorée et diffuse émanant de la ville de Bethléem, la netteté des détails du palmier et dans les plumes peintes de façon enlevée de l'oiseau qui s'ébroue sur l'arche.

DJ

9 JULES ROMAIN  
(Giulio Pippi)  
Italien, avant 1499–1546  
*La Sainte Famille,*  
vers 1520–1523

Huile (peut-être mélangée à de  
la tempera) sur panneau  
77,8 x 61,9 cm  
95.PB.64



Jules Romain fut le plus important des protégés de Raphaël. À sa mort en 1520, il assumait la responsabilité de l'atelier romain de son maître, fonction qu'il garda jusqu'en 1524, date à laquelle il quitta sa ville natale pour devenir peintre à la cour du duc de Mantoue. La collaboration très étroite des deux artistes fait de la distinction entre le doigté de Raphaël et celui de Jules Romain un sujet permanent de polémique. *La Sainte Famille* regorge pourtant de références maniéristes que l'on peut associer en toute confiance aux œuvres indépendantes et plus tardives de Jules Romain, en particulier sa palette métallique, la lourdeur de ses physionomies et une préoccupation toute particulière pour l'ornementation de surface.

Sur ce panneau, Jules Romain approfondit le sujet familial de la Sainte Famille. L'arrivée de la femme avec les colombes de la purification permet d'identifier la scène comme le moment où l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste se rencontrent pour la première fois. Joseph et Marie jettent tous deux un regard protecteur sur les deux lecteurs précoces, formant ainsi un groupe entrelacé savamment orchestré. À son habitude, Jules Romain inclut des détails vivants tels le chien passant la porte d'entrée à toute vitesse sur la gauche et la superbe réalisation du paysage de droite *all'antica*.

Le panneau date probablement de la période qui s'étend entre la dernière œuvre de Raphaël, *La Transfiguration* (1520), et *Le Martyre de saint Étienne* (1523) de Jules Romain. Ce dernier est considéré comme l'héritier de Raphaël, continuant le même idiome stylistique mais faisant néanmoins transparaître ses propres préférences de conception.

DJ

## 10 LE CORRÈGE

(Antonio Allegri)

Italien, vers 1489/94–1534

*La Tête du Christ,*

vers 1525–1530

Huile sur panneau

28,6 x 23 cm

94.PB.74



Antonio Allegri, dit le Corrège en souvenir du nom de sa ville natale, Correggio, fut le principal artiste de la Haute Renaissance dans la région d'Émilie, au centre-nord de l'Italie. *La Tête du Christ* illustre chez le Corrège l'invention d'un nouveau type d'imageries religieuses sur lesquelles les personnages semblent avoir été figés à des moments vibrants et réalistes.

Le sujet tire sa source de la légende de sainte Véronique. Lorsque le Christ tomba, sur le chemin de la crucifixion, il fut réconforté par Véronique, qui lui essuya le visage avec son voile, y imprimant miraculeusement son image. Au lieu de la composition en icône traditionnelle, dérivant de la relique du visage du Sauveur imprimée sur le voile, le Corrège représente un Christ naturaliste et tourmenté qui se tourne vers le spectateur et entrouvre ses lèvres comme s'il était sur le point de lui parler. Le voile de Véronique est représenté à l'arrière-plan par le tissu blanc plié qui entoure l'épaule du Christ et dont on voit les petites franges blanches en bas à droite. L'invention téméraire du Corrège crée une profonde impression de dévotion dans sa peinture : on voit le Christ enveloppé par le voile à l'instant qui précède le miracle.

On pourrait lier cette réévaluation par le Corrège d'une image traditionnelle ayant pour but la contemplation et la prière au regain de piété qui suivit la restitution du voile de Véronique ainsi que d'autres reliques importantes de la chrétienté à la basilique Saint-Pierre après leur disparition au cours du Sac de Rome en 1527. De nombreuses copies de *La Tête du Christ* attestent du succès de la nouveauté de la composition et du haut degré de considération que l'on avait pour l'artiste.

DA



11 DOSSO DOSSI  
(Giovanni de' Luteri)  
Italien, vers 1490–1542  
*Scène mythologique*, vers 1524  
Huile sur toile  
163,8 x 145,4 cm  
83.PA.15



Au début du seizième siècle, la cour du duc de Ferrare rassembla et employa certains des peintres, écrivains et musiciens les plus originaux et les plus brillants de l'époque. C'est surtout le duc Alphonse I<sup>er</sup> d'Este (1505–1534) qui s'y employa, rassemblant des peintres de Rome, comme Raphaël, et de Venise, comme Giovanni Bellini et Titien. La collection de tableaux que le duc rassembla se concentra néanmoins en priorité sur l'œuvre de deux artistes locaux, les frères Dosso et Battista Dossi.

Si l'œuvre des frères est envahie par l'éclat de la couleur et par le mystère poétique du style vénitien, elle témoigne également d'une fascination pour les motifs classiques, les compositions élaborées et les poses des personnages qui semblent provenir de Rome. La toile du Musée, l'une des plus grandes œuvres de Dosso ayant survécu à ce jour, illustre toutes ces influences.

La complexité des thèmes et les représentations allégoriques obscures ou excentriques que l'on trouve dans un grand nombre des meilleurs tableaux de Dosso continuent à défier toute explication. On suppose que la peinture du Musée est mythologique en raison du dieu grec Pan qui apparaît sur la droite. Il a été suggéré que la merveilleuse femme nue au premier plan pourrait être la nymphe Écho, dont Pan était amoureux ; la vieille femme serait alors Terra, la protectrice d'Écho.

Dosso n'avait pas l'intention de montrer la femme de gauche à la cape rouge flottante. Après l'avoir terminée, il peignit un paysage par-dessus que l'on racla par la suite. En dépit de ce changement et d'une entaille sur le côté gauche, on peut décrire le tableau comme l'une des œuvres les plus sensuelles et les plus ambitieuses de Dosso. Les superbes fleurs extrêmement détaillées du premier plan, la vivacité des couleurs du citronnier et le paysage fantastique que l'on voit sur la gauche révèlent une individualité exubérante sans pareille parmi ses illustres contemporains.

BF

12 DOSSO DOSSI  
(Giovanni de' Luteri)  
Italien, vers 1490–1542  
*L'Allégorie de la Fortune*,  
vers 1530

Huile sur toile  
178 x 216,5 cm  
89.PA.32

Cette peinture découverte récemment fut exécutée par Dosso une bonne dizaine d'années après la *Scène mythologique* de la page précédente. Alors que l'atmosphère et les couleurs lumineuses et poétiques de l'œuvre précédente reflétaient chez Dosso une étude des peintures vénitienes contemporaines, *L'Allégorie de la Fortune* illustre comment son œuvre a évolué vers un style plus romain dominé par les figures. En fait, les figures aux proportions et aux poses héroïques de *L'Allégorie* sont étroitement fondées sur des exemples du plafond de la chapelle Sixtine de Michel-Ange.

La femme représente la Fortune, nommée Dame Fortune, la force indifférente qui détermine le destin. Elle est nue et elle tient une corne d'abondance à la main, symbole de l'opulence qu'elle pourrait apporter. Le fait qu'elle ne soit chaussée que d'une seule chaussure indique qu'elle n'apporte pas seulement la fortune, mais aussi le malheur. Alors que ces caractéristiques sont conformes aux représentations traditionnelles de la Fortune, Dosso, lui, aborde ses autres attributs avec créativité. On a souvent représenté la Fortune avec une voile, pour indiquer qu'elle était aussi inconstante que le vent, mais Dosso préfère utiliser les fioritures ingénieuses des tentures tourbillonnantes. De la même façon, on a souvent représenté la Fortune en équilibre sur une sphère terrestre ou sur une sphère céleste afin de montrer l'étendue de son influence, mais avec l'esprit qui le caractérise, Dosso l'a installée de façon précaire sur une bulle, symbole du transitoire, pour insister sur le fait que ses faveurs sont souvent passagères.

On pourrait voir l'homme comme une personnification du Hasard, dans le sens du sort (*sorte*) plutôt que celui de l'opportunité (*occasio*). Il regarde amoureusement dans la direction de la Fortune alors qu'il s'apprête à déposer des billets de loterie dans une urne en or. Les billets ne sont pas un de ses attributs traditionnels mais plutôt une référence opportune aux loteries municipales qui venaient tout juste d'être popularisées en Italie.

Les billets de loterie ont également un lien avec la cour pour laquelle Dosso travaillait. Ils auraient été reconnus comme l'emblème d'Isabelle d'Este, marquise de Mantoue. L'un de ses savants conseillers lui avait dit de choisir cette image pour symboliser ses propres fluctuations de fortune. Il est possible que Dosso ait créé cette peinture pour Isabelle et que sa signification soit liée aux vicissitudes de la vie à la cour de Mantoue. Que l'on établisse ceci avec certitude ou pas, l'atmosphère tourmentée de la peinture invite le public d'aujourd'hui à réfléchir sur le fait que la vie paraît toujours dépendre des humeurs de Dame Fortune.

DC



13 SEBASTIANO DEL  
PIOMBO  
(Sebastiano Luciani)  
Italien, vers 1485–1547  
*Le Pape Clément VII,*  
vers 1531  
  
Huile sur ardoise  
105,5 x 87,5 cm  
92.PC.25



Ce portrait représente Giulio de' Medici (1478–1534), qui devint le pape Clément VII à partir de 1523. On se souvient surtout de Clément comme l'un des plus grands mécènes de la Renaissance. Ses commandes incluent *La Transfiguration* de Raphaël (Rome, Pinacoteca Vaticana), la chapelle Medici de Michel-Ange et la bibliothèque Laurentienne (Florence, San Lorenzo), ainsi que *Le Jugement dernier* pour la chapelle Sixtine (Rome, Vatican). Clément fut également le plus grand bienfaiteur de Sebastiano, depuis la commande de *La Résurrection de Lazare* (Londres, National Gallery) en 1517 jusqu'à sa nomination au poste élevé de gardien des Sceaux Papaux en 1531.

Le style du portrait de Sebastiano a une grandeur monumentale et très distincte, particulièrement bien adaptée aux portraits d'hommes d'État comme celui-ci. Le pape est représenté de trois-quarts, assis dans un fauteuil incliné par rapport au tableau. Le premier portrait papal indépendant à adopter ce format fut le *Portrait de Jules II* (Londres, National Gallery) que fit Raphaël en 1511–1512. Sebastiano utilisa cet arrangement de composition pour ses différents portraits de Clément VII, l'établissant comme la norme pour les portraits officiels du pontife. Cette formule a été suivie par les peintres et les photographes du pape presque invariablement jusqu'à nos jours.

Ce portrait peint sur ardoise est probablement celui que Sebastiano mentionna dans une lettre adressée à Michel-Ange, datée du 22 juillet 1531. Aspirant à rendre ses œuvres éternelles, Sebastiano commença à expérimenter la peinture sur pierre vers 1531. L'ardoise n'avait pas souvent été utilisée comme support pour la peinture, mais Sebastiano se mit à la privilégier, en particulier pour des commandes importantes. Le pape semble avoir partagé son intérêt pour la pérennité de l'œuvre, car il exigea que la pierre soit le support de son portrait. Le bois et la toile finissent par se détériorer, mais l'ardoise est extrêmement résistante, tant qu'on ne la fait pas tomber. DC

14 PONTORMO  
(Jacopo Carucci)  
Italien, 1494–1557  
*Portrait d'un hallebardier*  
(Francesco Guardi ?)  
1528–1530

Huile sur panneau transposée sur toile  
92 x 72 cm  
89.PA.49



Pontormo, peintre à la cour du duc Cosimo de' Medici et l'un des fondateurs du style maniériste à Florence, excellait comme portraitiste et *Le hallebardier* représente sa plus grande réussite.

L'identité du modèle a fait couler beaucoup d'encre. Giorgio Vasari, qui faisait la chronique de la vie des artistes, nota qu'au cours du siège de Florence de 1528–1530 Pontormo avait peint “une œuvre superbe”, un portrait de Francesco Guardi soldat. Nous ne connaissons pas l'apparence de Francesco, mais le fait qu'il soit né en 1514 lui donne environ l'âge du modèle adolescent de Pontormo. Un inventaire florentin datant de 1612 attache le nom d'un autre prétendant à ce portrait fait pour la famille Riccardi : Cosimo de' Medici.

Pontormo représente son hallebardier devant un bastion, comme s'il défendait la ville. La confiance physique que traduisent sa prise relâchée sur la hallebarde, son épée suspendue et sa façon de bomber le torse suggèrent un contrôle que son expression dénie. Ce message ambivalent est renforcé par son costume. Posé négligemment sur sa tête, son chapeau rouge est décoré d'un médaillon représentant l'héroïsme d'Hercule triomphant d'Antée. Notre lutteur sans noblesse de sang fixe l'inconnu, son expression anxieuse suggérant qu'il vient de prendre conscience du mythe de l'immortalité de la jeunesse.

Selon Vasari, cette “œuvre superbe” de Francesco Guardi était recouverte par un protège-tableau, le *Pygmalion et Galatée* (Florence, Palazzo Vecchio) peint par Bronzino, le talentueux élève de Pontormo. La qualité extraordinaire du portrait du Getty mérite certainement l'épithète de Vasari. L'excellence du maniement de la peinture et les répétitions de formes nerveuses font surgir une personnalité vibrante, ce qui est une réussite aussi impressionnante que celle de Pygmalion donnant vie à la pierre. DJ

15 TITIEN  
(Tiziano Vecellio)  
Italien, vers 1480–1576  
*Vénus et Adonis*,  
vers 1560  
  
Huile sur toile  
160 x 196,5 cm  
92.PA.42

C'est le talent de portraitiste officiel et d'illustrateur de la mythologie classique de Titien qui explique l'émergence de sa domination sur le monde international des arts de son époque. *Vénus et Adonis* fut l'une de ses compositions mythologiques les plus célèbres. L'histoire tirée des *Métamorphoses* d'Ovide raconte comment la déesse de l'amour ne réussit pas à convaincre de rester avec elle le chasseur, qui, au lieu de cela, se dirigea vers la mort. Le cupidon ensommeillé dont les flèches de l'amour inefficaces sont encore dans leur carquois, ainsi que la perdrix solitaire à côté du pichet de vin retourné, nous indiquent que le dernier regard passionné de Vénus ne réussira pas à retenir le chasseur trop téméraire. Si l'original avait été peint pour Philippe II, roi d'Espagne, l'un de ses protecteurs les plus importants et les plus proches, la peinture présente est l'une des nombreuses variantes libres et plus achevées qu'il peignit pour un admirateur encore inconnu à ce jour. Titien écrivit à Philippe que son *Adonis* allait montrer Vénus de dos, pour servir de repoussoir à sa composition de nus vue de face. Devant ces reins sensuels et fermes, on pourrait aisément se contenter de voir une exploitation de la nudité féminine, et le défi de Titien consistait à interpréter la mythologie ancienne de façon crédible et attirante. Comme le Corrège et Raphaël avant lui, Titien tira son inspiration d'un ancien bas-relief. Une telle citation d'une invention romaine se trouve au cœur de notre concept de la Renaissance comme la reviviscence de l'art ancien. Pour Titien, c'était une façon d'établir l'authenticité de sa composition. Mais il a traduit l'image dans une série de forces centrifuges, montrant Adonis se dégageant de l'étreinte de Vénus alors que l'un de ses chiens, les yeux brillants, se retourne pour contempler les plaisirs abandonnés pour ceux de la chasse. La toile est emblématique de son style personnel, comme les touches de clarté dans les plis des tentures qui égaient le tissu avec des zigzags appuyés, presque comme s'ils étaient chargés d'électricité statique ; le modelage presque imperceptible de la chair ; les boucles de cheveux voyantes ; et la cape théâtrale d'Adonis, qui frémit sur un fond de montagnes évocatrices. Les peintres vénitiens étaient célèbres pour leur préoccupation pour l'interprétation picturale des effets de la lumière sur les surfaces ; ils ne se contentaient pas de prendre en compte les lignes, mais aussi les couleurs, et Titien était un génie en ce qui concerne l'utilisation de ces effets pour créer des atmosphères évocatrices. Il a créé un monde de fantaisie à la fois crédible et désirable, et il a réussi à donner vie à ses protagonistes surhumains et à nous convaincre du tragique de leur histoire d'amour.

Apparemment, les personnages centraux ont été retrouvés et réutilisés pour générer d'autres variantes de cette composition, au Palazzo Barberini et à la National Gallery de Londres.

DJ





16 VÉRONÈSE

(Paolo Caliari)

Italien, 1528–1588

*Gentilhomme tenant un chapeau  
à la main*, 1576–1578

Huile sur toile  
192,2 x 134 cm  
71.PA.17

Le modèle de cet imposant portrait est appuyé sur un large socle, soutenant des colonnes cannelées ; on peut voir une niche, entre ces colonnes, qui abrite la sculpture en marbre d'un personnage drapé, dont on ne peut voir que la moitié inférieure. Des reliefs sculptés décorent les côtés du socle, mais on ne peut pas en discerner les sujets. L'homme se tient sur un sol de pierres incrustées, et on peut voir au loin sur la gauche la forme distincte de la basilique Saint-Marc à Venise. Bizarrement, l'église est entourée d'arbres, comme si elle se trouvait dans une forêt, et non pas dans son vrai cadre urbain. Tous ces détails semblent avoir pour but de nous fournir des indices sur la profession ou l'identité du sujet. Peut-être avait-il un rapport quelconque avec saint Marc, mais cela n'expliquerait pas pourquoi la basilique a été représentée dans ce cadre inhabituel. Il se pourrait qu'il ait été architecte ou même sculpteur, mais rien dans ses vêtements ou dans son apparence ne semble le confirmer. En fait, l'épée suspendue à sa hanche suggère qu'il appartenait peut-être à la noblesse.

Traditionnellement, on a décrit le sujet comme étant l'artiste lui-même, mais on ne peut pas le confirmer. On tend à croire que Véronèse était barbu, et qu'il avait un front large, mais on ne connaît pas son apparence exacte. De plus, il semble improbable qu'il se soit représenté ainsi, debout, une épée à la hanche, vêtu de façon formelle devant des colonnes, et il n'avait aucun lien particulier avec la basilique Saint-Marc.

Peut-être parce qu'on lui commandait à Venise de nombreux grands cycles décoratifs, Véronèse évitait en général les travaux moins lucratifs, tels les portraits, grâce auxquels ses contemporains Tintoret et Titien se firent mieux connaître. Il ne dépendait pas de sa réputation comme portraitiste, mais il excellait dans l'art du portrait ; la taille et la beauté de l'exemple présent – l'un des plus frappants des rares portraits qu'il ait jamais peints – indiquent que c'était probablement pour lui une commande particulièrement importante. L'artiste y travailla avec une verve et une liberté d'exécution qui sont caractéristiques de toute son œuvre.

BF

17 LE DOMINIQUIN  
(Domenico Zampieri)  
Italien, 1581–1641  
*Le Chemin du calvaire,*  
vers 1610

Huile sur cuivre  
53,7 x 68,3 cm  
83.PC.373



Membre éminent du mouvement artistique fondé par la famille Carrache, le Dominiquin se rendit à Rome en 1602. Il travailla en collaboration étroite avec Annibale Carrache et demeura l'un de ses partisans les plus loyaux pendant une quarantaine d'années.

La carrière du Dominiquin fut marquée par une série d'importants projets de fresques, mais il peignit également un certain nombre de tableaux religieux pour des mécènes particuliers. Au cours des dix premières années qu'il passa à Rome, il en réalisa quelques-uns sur du cuivre, support qui était populaire pour de petites compositions exigeant un haut niveau de finition. Le cuivre du Musée est l'un des chefs-d'œuvre de cette ancienne période. Il fut probablement exécuté aux alentours de 1610, et il est tout particulièrement révélateur du soin que l'artiste vouait à son travail.

Le Dominiquin mettait l'accent sur la construction soignée de sa composition et sur les personnages individuels, et son exécution était des plus appliquées. Avec les Carrache, il s'oppose au mouvement "réaliste" de Caravage et de ses adeptes, affirmant plutôt que la nature devait être ordonnée et améliorée. C'était une prise de position rationnelle, et de manière caractéristique, malgré la brutalité du sujet, *Le Chemin du calvaire* ne met pas l'accent sur la souffrance du Sauveur. Le Dominiquin transmet une certaine force à ses personnages, mais il évita toute sorte d'exagération dramatique. Il est possible que la compression des personnages sur les côtés de cette composition soit voulue, mais elle pourrait être en partie due au fait qu'on a éliminé le panneau en cuivre après sa réalisation.

BF

18 PIER FRANCESCO MOLA  
Italien, 1612–1666  
*La Vision de saint Bruno,*  
vers 1660

Huile sur toile  
194 x 137 cm  
89.PA.4



Saint Bruno fut le fondateur de l'ordre des Chartreux, une communauté monastique fondée sur le principe qu'une méditation continue et solitaire était nécessaire pour resserrer ses liens avec Dieu. L'œuvre de Mola illustre le principe de base de la vie des Chartreux en montrant leur fondateur seul, ne se détournant de ses dévotions que pour se faire le témoin d'une vision du Paradis perçant les nuages. Nostalgique, il étend le bras ; il n'est pas effrayé, mais perdu dans une extase douce et mystique.

Comme de nombreux artistes romains de son époque, Mola trouva son inspiration dans les paysages des peintres vénitiens du siècle précédent, comme le prouve ici la richesse du panorama ocre et marron, mis en valeur par un ciel outremer et des nuages traversés par la chaude lumière du soleil. Fidèles également à la tradition vénitienne, les formes du paysage imitent merveilleusement bien le personnage dans un contrepoint faisant écho à son extase.

DC



19 BERNARDO BELLOTTO

Italien, 1721–1780

*Vue du Grand Canal :*

*Santa Maria della Salute et la*

*Dogana vues du Campo Santa*

*Maria Zobenigo, vers 1740*

Huile sur toile

135,5 x 232,5 cm

91.PA.73

La précocité du talent de Bellotto fut encouragée dans l'atelier de son oncle, Canaletto. Au milieu des années 1730, l'adolescent avait déjà collaboré avec Canaletto sur les vues idéalisées de Venise qui ont fait la célébrité de ce dernier. Cette *Vue du Grand Canal* est l'un des premiers chefs-d'œuvre de Bellotto et témoigne de la considérable monumentalité, la luminosité des contrastes et le maniement de la peinture alternativement liquide et épaisse caractéristiques de l'œuvre plus tardive de Bellotto. Riche en anecdotes et en détails réels, cette vue urbaine est rendue vivante par ses éléments humains, et rend compte simultanément de la grandeur vieillissante de la ville et du caractère éphémère de la vie qui s'y déroule.

Sur cette vue du Grand Canal, Bellotto présente un échantillon de la société vénitienne vaquant à ses tâches quotidiennes par un beau matin ensoleillé. Au premier plan à gauche, la façade du Palazzo Pisani-Grutti présente une toile de fond élégante pour les activités ordinaires de la berge du *campo*. L'architecture exubérante et baroque de l'église Santa Maria della Salute de Baldassare Longhena domine la rive opposée du canal. À droite, la façade baignée de soleil de l'abbaye San Gregorio s'élève au-dessus d'une rangée de maisons indistinctes. De l'autre côté de la Salute se dressent le Seminario Patriarcale et la Dogana.

Cette *Vue du Grand Canal* est la version initiale d'une composition qui fut répétée dans au moins quatorze versions par l'atelier de Canaletto. Son attribution à Bellotto est étayée par l'un de ses dessins à la plume qui se trouve au Hessisches Landesmuseum, à Darmstadt, et qui suit la composition du Getty de très près. Considérée pendant longtemps comme le pendant du *Grand Canal* du Getty, on vient de réattribuer à Bellotto *La Vue de la place Saint-Marc en regardant vers le sud-ouest* qui se trouve au Museum of Art de Cleveland.

DJ



20 GIOVANNI BATTISTA  
LUSIERI

Italien, vers 1755–1821

*Une Vue de la baie de Naples,*  
1791

Plume et encre, gouache et aquarelle  
sur papier

102 x 272 cm

Signé et daté le long du côté de la  
partie centrale inférieure : *G.B. Lusieri*  
1791

85.GC. 281

Détail au verso

Exécutée sur six grandes feuilles de papier à aquarelle, cette vue éclatante de la côte ouest napolitaine est la plus grande et la plus audacieuse des œuvres de Lusieri. Alors que la clientèle de ses peintures topographiques était surtout composée d'aristocrates anglais qui faisaient leur tour d'Europe, cette image extraordinaire n'a pas été créée pour le marché touristique. Elle a été réalisée depuis une fenêtre du Palazzo Sessa, la résidence napolitaine de Sir William Hamilton, ministre britannique plénipotentiaire entre les années 1764 et 1799. Le 5 juillet 1791, Lusieri écrivit à Hamilton, alors en congé à Londres, qu'il avait surveillé l'embarquement de la "grande peinture" dans un bateau. Il semble probable que ce soit de cette œuvre dont il s'agissait, peut-être commanditée par Hamilton afin qu'il puisse continuer d'apprécier la vue ensoleillée de sa maison napolitaine et la partager avec ses amis.

Si Naples est devenue depuis 1791 une ville très peuplée, on reconnaît encore beaucoup de choses, grâce à la précision et à la clarté du travail de Lusieri. Ses contemporains ont glosé sur sa pratique alors inhabituelle de dessiner et de mettre les couleurs sur place plutôt que dans son atelier. Son sens de l'observation détaillée et sa précision presque fanatique suggèrent qu'il a dû utiliser une aide mécanique, comme par exemple une chambre noire, dont les arrangements des miroirs et des objectifs permettent de tracer des contours. Que ce soit le cas ou non, il est évident qu'il a fermement résisté à la tendance des paysages romantiques, cherchant constamment à imiter la nature aussi fidèlement que possible.

L'aquarelle est l'une des techniques les plus éphémères qui soit, et toute exposition à la lumière provoque une décoloration ; il est donc remarquable que l'équilibre des couleurs soit si bien préservé. En ne montrant cette œuvre que périodiquement, nous espérons préserver ce témoignage de l'aspect de la baie de Naples en 1791. DC





21 DIERIC BOUTS  
Flamand, vers 1415–1475  
*L'Annonciation*,  
vers 1450–1455

Tempera sur lin  
90 x 74,5 cm  
85.PA.24

*L'Annonciation* fait partie d'une série de cinq tableaux qui constituaient à l'origine un polyptyque – un retable apparemment composé d'une section centrale verticale flanquée de chaque côté de deux tableaux, l'un au-dessus de l'autre. On a identifié les autres scènes de cette série comme étant *L'Adoration des Mages* (collection privée), *La Mise au tombeau* (Londres, National Gallery), *La Résurrection* (Pasadena, Norton Simon Museum) et probablement *La Crucifixion*, au centre (peut-être la peinture se trouvant à présent aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles). Le tableau du Getty était probablement situé en haut et à gauche du retable, car il représente la scène la plus ancienne de la vie du Christ.

Dieric Bouts travailla principalement à Louvain (en Belgique aujourd'hui). Il fut l'un des artistes les plus remarquables à suivre les pas de Jan van Eyck (actif 1422–mort en 1441) et de Roger van der Weyden (1399/1400–1464), mais on ne sait pas grand-chose de lui, et très peu de ses peintures ont survécu. Son style était généralement plus austère que celui de ses contemporains, et son œuvre toujours empreinte de sobriété. Elle se caractérise également par des détails extrêmement précis.

Dans *L'Annonciation*, l'artiste a créé un sens de l'espace convaincant, comme à son habitude, et il est allé plus loin que ses prédécesseurs en nous permettant d'appréhender l'essence de la chambre privée de Marie. C'est un sanctuaire qui contient relativement peu de couleurs, ressemblant un peu aux cellules qu'occupaient les moines et les religieuses qui commandaient ces retables et vivaient généralement à leur côté. Le dais rouge éclatant qui se trouve sur le banc derrière Marie est la seule exception à cette austérité. On a omis le lys symbolique, toujours présent dans les représentations de cette scène, et les couleurs généralement vives du sol sont ici plus ternes. Au lieu du bleu intense avec lequel on a l'habitude de le représenter, le manteau de la Vierge est grisâtre ; quant à Gabriel, il porte du blanc, et non pas l'habituel vêtement très ornementé des archanges. Les ecclésiastiques qui commandaient une œuvre stipulaient en avance des détails comme ceux-ci, et si l'on s'écartait de la tradition, c'était probablement pour faire passer un message particulièrement important à l'institution dans laquelle on allait voir le retable.

Tout comme les autres sections du retable, *L'Annonciation* fut peinte sur du tissu plutôt que sur du bois. C'était parfois le cas lorsqu'on voulait rendre un tableau plus facile à transporter, mais c'est extrêmement rare pour un polyptyque de cette taille. BF





22 Atelier de  
ROGIER VAN DER  
WEYDEN  
Flamand, actif au milieu du  
XV<sup>e</sup> siècle  
*Le Rêve du pape Serge*, vers 1440  
Huile sur panneau  
89 x 80 cm  
72.PB.20

Ce panneau montre le pape Serge en train de rêver qu'un ange lui présente la mitre et la crosse de saint Lambert (évêque de Maastricht jusqu'à son assassinat, vers 708), et qu'il va consacrer saint Hubert à cet important évêché. L'autorité papale pour l'attribution des fonctions est renforcée de manière typologique par le roncean en pierre se trouvant au-dessus de lui, montrant le Christ en train de consacrer saint Pierre, le tout premier pape. À l'extérieur, dans une enceinte de briques, un homme de loi ou un membre de la noblesse et un moine franciscain sont agenouillés à côté de l'escorte papale et présentent des pétitions à Serge pour solliciter des avantages ou des indulgences. À l'époque où ce panneau fut peint, le roi de France et le concile de Bâle défiaient le droit papal de distribution des évêchés et des fonctions ecclésiastiques. Peut-être ce panneau offre-t-il une confirmation visuelle de l'autorité papale sanctionnée par la volonté divine, alors que le franciscain pourrait faire référence à l'affiliation religieuse du donateur.

À l'arrière-plan, l'artiste a fait un effort d'imagination pour recréer une topographie plausible de la ville de Rome au Moyen Âge. La forme ronde du château Saint-Ange que l'on peut voir sur la rive du Tibre, devant Saint-Pierre, est saisissante de vérité. L'obélisque à côté de la basilique nous aide à situer les symboles conventionnels des points de repères de Rome sur une carte de la ville cohérente, et nous avons ainsi une vue très ancienne d'une ville du nord de l'Italie. Le don de créer un environnement spatial méthodique et de peindre des objets dans leurs détails les plus précis comptèrent au nombre des principales réussites de la peinture flamande du quinzième siècle.

*Le Rêve du pape Serge* et son pendant, *L'Exhumation de saint Hubert* (Londres, National Gallery) étaient probablement les scènes latérales d'un retable perdu qui se trouvait dans la chapelle Saint-Hubert de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles. On utilisait cette chapelle en 1440, période à laquelle Rogier était le peintre officiel de la ville de Bruxelles (il fut nommé juste avant 1435–1436). Une dendrochronologie du panneau de chêne confirme également une date aux alentours de 1440. Des différences dans la qualité et dans la conception spatiale du panneau sembleraient exclure que Rogier y ait participé directement ; on considère donc ce panneau en général comme étant une réalisation de l'atelier du maître.

DJ



23 JAN BRUEGEL  
L'ANCIEN  
Flamand, 1568–1625  
*L'Entrée des animaux dans  
l'arche de Noé, 1613*

Huile sur panneau  
54,6 x 83,8 cm  
Signé en bas à droite :  
*BRUEGHEL FEC. 1613*  
92.PB.82

Au début de l'ère moderne européenne, on avait une grande prédilection pour les interprétations de la nature, comme le prouvent les paysages et les natures mortes de Jan Bruegel. L'artiste montrait une prédilection pour les peintures à toute petite échelle avec un haut degré de finition, réminiscence des œuvres des miniaturistes. La tonalité de ses paysages est des plus originales : il privilégie les espaces boisés aux couleurs éclatantes évoquant les humeurs de la nature luxuriante. De même, l'artiste avait un talent tout particulier pour peindre les animaux.

L'histoire de l'arche de Noé (Genèse 6–8) fournit l'un des sujets les plus adaptés aux talents de Bruegel. Près du filet d'eau d'un ruisseau annonçant le déluge, un groupe de curieux regarde Noé avec étonnement, alors qu'il dirige les créatures vers l'arche. Ce panneau servit de prototype à ce que l'on appela les Paysages du Paradis de Bruegel, dans lesquels il célèbre la beauté et la variété de la création.

En 1609, la nomination de Bruegel comme peintre à la cour de l'archiduc Albert et de l'infante Isabelle Claire Eugénie lui permit d'étudier de vrais animaux exotiques dans leur ménagerie de Bruxelles. Ce fut néanmoins dans les œuvres de son grand ami et collègue Pierre Paul Rubens qu'il s'inspira pour ses représentations des lions et du cheval. Les lions sont présents dans *Daniel dans la fosse aux lions* (Washington D.C., National Gallery of Art) et on voit le cheval dans différents portraits équestres des périodes espagnole et italienne de Rubens.

DC



24 JOACHIM WTEWAEEL

Hollandais, 1566–1638

*Mars et Vénus surpris par  
Vulcain*, 1606–1610

Huile sur cuivre

20,25 x 15,5 cm

Signé en bas à droite :

JOACHIMWTEN/WAEL FECIT

83.PC.274



Cette charmante peinture sur cuivre, l'une des plus petites et des plus précieuses du Musée, illustre une histoire tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, dans laquelle Vulcain, en compagnie d'autres dieux, surprend Mars dans le lit de sa femme, Vénus. À droite, on peut voir Vulcain en train de retirer le filet de bronze qu'il avait forgé afin de capturer le couple adultère, alors que Cupidon et Apollon soulèvent le dais depuis les airs. Aux côtés de Vulcain, Mercure jubile en levant les yeux vers Diane, et à côté d'elle, depuis le haut d'un nuage, Saturne sourit avec malice et contemple le mari trompé. Dans le ciel, on voit Jupiter qui vient juste d'arriver, semble-t-il. Par une ouverture dans les tentures du lit, on aperçoit Vulcain en train de forger sa toile.

Les thèmes mythologiques de ce genre étaient particulièrement prisés au cours du seizième siècle, époque marquant l'apogée de l'intérêt pour le monde classique. Cette interprétation de la légende tristement célèbre de Mars et de Vénus est un bon exemple de cette fascination qu'avaient les Hollandais envers le vice humain, et en particulier les scènes de débauche. Wtewael anticipe ici l'humour truculent du dix-septième siècle.

À cette époque, on appréciait la surface dure et polie du cuivre, bien adapté à la peinture présente, car il se prêtait plus que la toile à des graduations de ton subtiles et à une plus grande intensité de couleur. Nous avons la chance que la peinture soit en parfaite condition, presque aussi éclatante que le jour où elle fut peinte. En raison de la nature érotique du sujet, il est possible qu'elle ait été cachée, donc protégée, pendant des années. La peinture du Musée fut probablement celle qui fut commandée par Joan Van Weely, un bijoutier d'Amsterdam.

BF

25 AMBROSIUS BOSSCHAERT  
L'ANCIEN

Hollandais, 1573–1621

*Nature morte avec fleurs*, 1614

Huile sur cuivre

28,6 x 38,1 cm

Signé en bas à gauche : .AB.1614.

83.PC.386



Les représentations de natures mortes florales commencèrent à apparaître à la toute fin du seizième siècle, à la fois aux Pays-Bas et en Allemagne ; elles correspondaient à un intérêt croissant pour la botanique. De plus, c'est au cours du dix-septième siècle que la collection de fleurs, qui était déjà une passion chez les Hollandais, devint pratiquement un passe-temps national (voir no. 38).

Middleburg, port important et centre commercial de la capitale de la province de Zélande, était le principal centre de production. Le fondateur de l'école de Middleburg se nommait Ambrosius Bosschaert et dédia toute sa carrière à la peinture de natures mortes.

Les natures mortes avaient souvent des connotations religieuses ou symboliques, et on utilisait parfois les fleurs pour représenter l'aspect transitoire de la vie, ou pour faire allusion au salut ou à la rédemption. Peinte sur cuivre (voir no. 24), la nature morte du Musée représente un panier de fleurs, avec une libellule et des insectes, parmi lesquels une libellule posée tout près sur la table, et un papillon perché sur la tige d'une tulipe. Si la composition avait une signification particulière à une certaine époque, elle a été perdue. Nous pouvons néanmoins apprécier la fraîcheur des fleurs et la manière délicate dont sont rendus les détails. Comme c'était souvent le cas, le portrait contient un certain nombre de fleurs qui n'auraient pas pu fleurir à la même saison : des roses, des myosotis, du muguet, un cyclamen, une violette, une hyacinthe, et bien sûr des tulipes. Toutes ces fleurs sont arrangées le plus simplement du monde, le panier au centre et les fleurs isolées disposées de manière parallèle au tableau. BF

26 PIERRE PAUL RUBENS  
Flamand, 1577–1640  
*La Mise au tombeau*, vers 1612

Huile sur toile  
131 x 130,2 cm  
93.PA.9

Considéré comme le plus grand peintre de son époque, Rubens reçut des commandes de toute l'Europe et créa des œuvres profondes et originales sur les sujets les plus variés. Ses peintures religieuses, qui expriment une émotion dont l'intensité est inégalable, comptèrent parmi ses plus grandes contributions à l'art baroque.

Il composa cette peinture grandiose avec le plus grand soin afin de concentrer la dévotion sur le sacrifice et la souffrance de Jésus-Christ. Son corps superbe est porté respectueusement par ceux qui furent ses amis les plus proches. Saint Jean l'Évangéliste se trouve sur la gauche. À l'arrière-plan, Marie Madeleine pleure, alors que sur la droite, Marie, sa compagne de toujours, mère de Jacques le Jeune et de Joseph, contemple la blessure de la main du Christ. Le spectateur est contraint de se joindre à leur deuil, et toute la douleur est concentrée sur la Vierge Marie qui pleure en implorant le ciel.

Rubens était un fervent catholique, et ses peintures donnent une forme tangible à ses principales préoccupations religieuses. Pour donner plus de résonance personnelle à l'expérience religieuse, l'art allait dans le sens de la méditation de l'époque, qui encourageait le fidèle à se représenter l'horreur physique de la crucifixion du Christ. La tête du Christ est ici immobilisée dans l'agonie de la mort, et tournée de sorte à faire face au spectateur. Rubens nous contraint également à regarder la blessure béante du flanc du Christ en la plaçant en plein centre de la toile. La composition générale, ainsi que le dessin de la musculature héroïque, transmet la douleur du personnage. L'atrocité de la crucifixion n'est pas minimisée, mais elle est traitée avec le plus grand art. Ainsi, le sang émanant de la blessure est représenté de manière extrêmement éloquente ; les touches de peinture ont été appliquées amoureusement et avec une grande économie de moyens.

L'artiste ajoute également quelques éléments symboliques à cette scène classique de lamentation sur le corps du Christ. Ces ajouts reflètent les inquiétudes théologiques et politiques de la contre-réforme au début du dix-septième siècle. Ainsi, la dalle sur laquelle le corps est placé suggère un autel, alors que la gerbe de blé fait allusion au pain de l'Eucharistie, l'équivalent du corps du Christ dans la messe. À cette époque, l'Église romaine défendait le mystère de la transsubstantiation contre la critique protestante et affirmait la vraie présence du corps du Christ dans l'Eucharistie. L'allusion à un autel et à la signification eucharistique pourraient indiquer que cette œuvre fut créée pour servir de retable dans une petite chapelle, peut-être réservée à l'adoration de l'Eucharistie.

DC



27 ANTOINE VAN DYCK  
Flamand, 1599–1641  
*Agostino Pallavicini*, vers 1621

Huile sur toile  
216 x 141 cm  
Signé en haut à droite, près du dossier  
de la chaise : *Ant<sup>us</sup> Van Dyck fecit*  
68.PA.2

Lorsqu’il se rendit en Italie en 1621, la réputation de Van Dyck commençait à se propager dans toute l’Europe. Il alla tout d’abord à Gênes, où des contacts hollandais avaient été établis depuis deux siècles, principalement en raison des liens commerciaux solides que les Génois avaient tissé avec Anvers, la ville de Van Dyck. Il passa cinq ans en Italie, où il entreprit des voyages afin de découvrir les grandes collections privées de peintures italiennes ; à cette époque, on lui demanda très souvent de peindre des portraits. C’est pourtant à Gênes que Van Dyck connut ses plus grands succès et qu’il exécuta les plus célèbres et les plus impressionnantes de ses peintures.

Le portrait du Musée représente un membre de la branche génoise de la famille Pallavicini, dont on peut apercevoir le blason sur la tenture placée derrière le modèle, à gauche. Il porte une robe rouge et flottante qui devient presque le point focal du tableau. Il tient une lettre à la main droite, qui n’est plus lisible à présent, mais qui dût permettre de l’identifier à une certaine époque. Grâce à d’autres portraits sur lesquels on a davantage d’informations, on peut néanmoins établir qu’il s’agit d’Agostino Pallavicini (1577–1649). L’écrivain Giovanni Pietro Bellori, qui fit en 1672 une description du séjour de Van Dyck à Gênes, raconte que l’artiste peignit “Sa Sérénissime le doge Pallavicini dans le costume d’ambassadeur du pape”. Ce n’est qu’en 1637 que Pallavicini fut nommé doge (magistrat en chef de la république de Gênes), mais il fut envoyé à Rome en 1621 pour rendre hommage au pape Grégoire XV qui venait d’être élu ; c’est à ce titre que nous le voyons ici. La peinture du Musée est donc l’une des toutes premières réalisations de Van Dyck à son arrivée en Italie.

Notre image actuelle de la noblesse génoise du dix-septième siècle doit plus à Van Dyck qu’à n’importe quel autre artiste, et la peinture du Musée est typique de la grandeur et de l’aspect imposant de ses portraits. Ils sont en général à l’échelle humaine et en pied, avec un arrière-plan de piliers et de tentures luxueuses et tourbillonnantes. À cette époque, en Italie, il était le seul à être capable de produire un effet aussi grandiose, et le résultat enthousiasma tellement la noblesse européenne que le style de Van Dyck devint la norme en matière de portrait en Italie, en Angleterre et en Flandre. BF



28 ANTOINE VAN DYCK

Flamand, 1599–1641

*Thomas Howard,  
comte d'Arundel,*

vers 1620–1621

Huile sur toile

102,8 x 79,4 cm

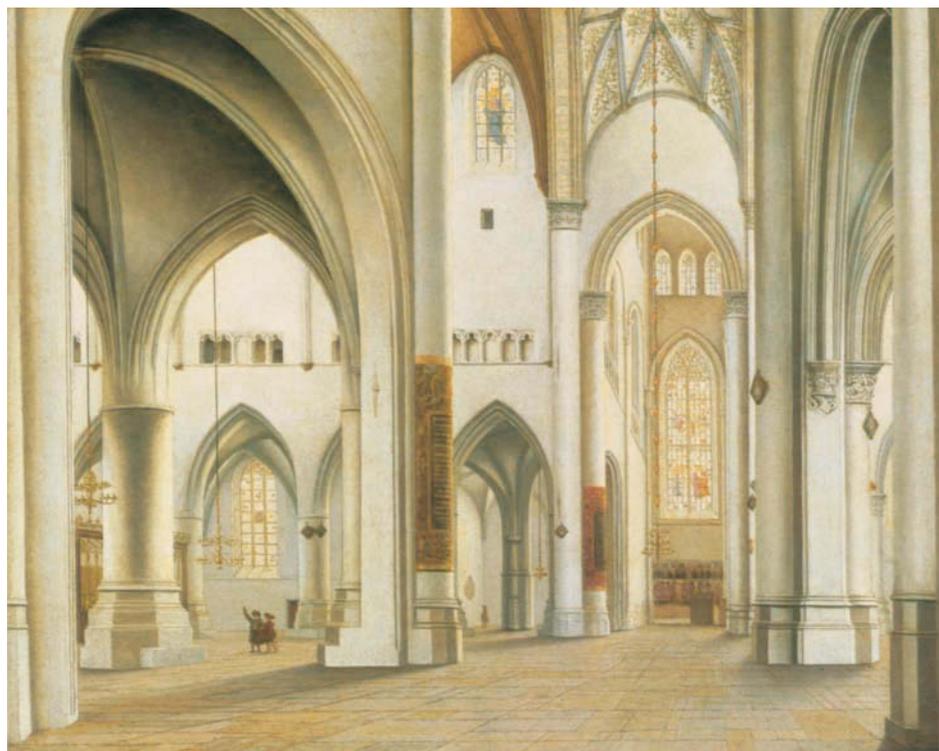
86.PA.532



Thomas Howard, deuxième comte d'Arundel (1585–1646), fut l'un des mécènes et des collectionneurs d'art les plus importants de l'Angleterre du début du dix-septième siècle. Grâce au fait que ses intérêts étaient partagés par le roi Charles I<sup>er</sup>, le comte réussit à redonner à sa maison disgraciée depuis peu le statut de sa gloire d'antan. Ce portrait atteste du talent de connaisseur d'Arundel. Reconnaisant apparemment le talent de Van Dyck bien avant ses contemporains, il commanda l'œuvre entre 1620 et 1621, lors du bref séjour de l'artiste en Angleterre. Ce tableau est l'un des trois seuls datant de ce séjour qui ait survécu.

Arundel est présenté comme un membre de l'Ordre de la Jarretière ; il pose sa main sur le médaillon en or de saint Georges, l'un des emblèmes des vingt-quatre chevaliers qui constituaient le groupe d'hommes les plus éminents et les plus nobles de l'entourage du roi. À droite, en quelques larges coups de pinceau, Van Dyck a librement esquissé un paysage rendant hommage à l'admiration qu'Arundel et lui avaient pour la peinture vénitienne et en particulier pour les dernières œuvres de Titien. Van Dyck avait un tel talent pour insuffler de la finesse et de la grandeur à ses modèles qu'il fut considéré dans toute l'Europe comme le plus célèbre des portraitistes hollandais. Cette œuvre annonce déjà son génie, qui allait plus tard incarner la cour des Stuart dans les années 1630. DJ

29 PIETER JANSZ.  
SAENREDAM  
Hollandais, 1597–1665  
*L'Intérieur de l'église*  
*Saint-Bavon, Haarlem, 1628*  
Huile sur panneau  
38,5 x 47,5 cm  
Signé en bas à droite :  
*P. SAENREDAM F. AD 1628*  
85.PB.225



Pratiquée pour la première fois dans la Flandre du seizième siècle, la peinture architecturale fut élevée à un art des plus raffinés par un certain nombre d'artistes hollandais qui se restreignirent à ce genre. Ils se concentrèrent sur la représentation des églises, qui avaient relativement peu d'ornements en Hollande et qui reflétaient une approche plutôt austère de la religion en particulier, mais également de la vie en général.

On attribue à Saenredam le fait d'avoir lancé la tradition aux Pays-Bas. Les premières vues architecturales hollandaises avaient été en majorité des exercices de perspective, technique qui venait d'être mise au point, et les bâtiments représentés n'existaient en général que dans l'imagination des artistes. Saenredam avait une formation de dessinateur architectural, et le tableau du Musée portant l'inscription 1628 est le plus ancien exemple daté de son œuvre. C'est le premier d'une série de peintures et de dessins de l'église de la ville que l'artiste fit sienne : Saint-Bavon, à Haarlem.

Plutôt que de faire des esquisses des églises depuis la nef, Saenredam se plaçait souvent dans des endroits plus obscurs. Il faisait alors un dessin qu'il transférait directement sur un panneau. Il apportait souvent des modifications aux détails architecturaux ou aux proportions de la composition. Un dessin préparatoire du tableau du Musée révèle que l'artiste décida d'éliminer trois portes derrière le transept et de les remplacer par un retable peint. Il arrondit les arches gothiques et ajouta des vitraux. Les qualités subtiles et presque monochromes de la couleur et de l'atmosphère nous donnent l'une des premières idées précises sur l'intérieur d'une église hollandaise. BF



30 REMBRANDT  
HARMENSZ. VAN RIJN  
Hollandais, 1606–1669  
*L'Enlèvement d'Europe*, 1632

Huile sur panneau  
62,2 x 77 cm  
Signé sur la pierre marron  
en dessous des femmes en bas à droite :  
*RHL van Ryn. 1632.*  
95.PB.7

Dans les *Métamorphoses* (2 : 835–875), le poète Ovide raconte comment Jupiter, déguisé en taureau blanc, séduisit la princesse Europe pour l'éloigner de ses compagnes et la transporter au-delà des mers. Rembrandt évoque la substance et le lyrisme de cette histoire classique en représentant Europe alors qu'elle "tremble de peur et regarde le rivage s'éloigner, s'agrippant fermement à une corne ... ses vêtements flottants coul(ant) ... dans le vent". Il enrichit également l'histoire d'Ovide par une caractérisation extrêmement vivante de l'émotion. Stupéfiée par son enlèvement, Europe se retourne vers ses deux compagnes. La plus jeune, saisie d'horreur, lève ses bras en l'air, faisant tomber la guirlande de fleurs qui était destinée au cou du taureau quelques minutes auparavant. Son choc soudain contraste avec la tristesse contenue de son autre compagne, qui serre les poings de douleur alors qu'elle se lève pour jeter un dernier regard sur la princesse ; elle est la seule à comprendre le destin d'Europe, et c'est elle que la princesse regarde.

Le sens de la comédie de Rembrandt adoucit le drame. Limité par son déguisement, Jupiter exprime sa victoire de façon bovine en raidissant sa queue dans un mouvement d'excitation, alors qu'il s'élance du rivage. Il y a un grand contraste entre la réaction de Jupiter et la passivité et la bêtise des chevaux immobiles et grandioses qui sont harnachés au carrosse de la princesse. Ce carrosse, dont le pare-soleil est ouvert bien qu'il fasse sombre, semble être trop grand pour la route, et contraste avec la rapidité du taureau blanc qui emporte Europe vers la lumière et le nouveau continent qui portera un jour son nom.

La luminosité du paysage sert également de protagoniste à ce drame. Le groupe – presque un mur – d'arbres sombres aux détails méticuleux fait ressortir la mer et le ciel qui sont parsemés de bleu et de rose clair et traités avec souplesse. L'horizon exceptionnellement bas crée un vaste panorama dans lequel les nuages, le rivage et la mer se fondent les uns dans les autres. Le long de l'horizon, enveloppée de brume, on peut voir Tyre, la ville abandonnée par Europe.

Les scintillants rehauts dorés du carrosse et les textures riches et variées des somptueux costumes témoignent du plaisir que prit Rembrandt dans la maîtrise des effets visuels, mais ils invitent également le spectateur à partager sa prédilection pour le détail. Les reflets incandescents de la mer, les embruns écumés par la belle chaussure de la princesse et son emprise délicate sur la douce chair du taureau captivent le regard et s'attardent dans nos esprits. La peinture nous montre le jeune artiste à son apogée à son arrivée à Amsterdam, en 1632.

DA





31 REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Hollandais, 1606–1669

*Daniel et Cyrus devant*

*l'idole de Bêl, 1633*

Huile sur panneau

23,4 x 30,1 cm

Signé sur l'estrade en bas à droite : *Rembrant f. 1633.*

95.PB.15

Rembrandt illustre un épisode tiré du Livre apocryphe de Daniel qui raconte l'idolâtrie démasquée par Daniel à la cour de Babylone, où il est devenu un confident du roi Cyrus le Perse. Lorsque Cyrus lui demande pourquoi il n'honore pas la divinité Bêl, Daniel lui répond qu'il vénère le Dieu vivant, et non pas une idole. Le roi insiste alors en affirmant que Bêl est bien un dieu vivant, en évoquant les généreuses offrandes de nourriture et de vins fins qu'il offre chaque soir à Bêl pour sa consommation personnelle. Daniel fait gentiment remarquer que les statues de bronze ne mangent pas. Alors que Cyrus perd contenance pendant quelques secondes, le visage inquiet du prêtre à l'arrière-plan confirme que Daniel est sur une piste.

Rembrandt évoque le mystère exotique d'un mythe païen. Un rai de lumière se concentre sur l'interaction humaine au cœur de la narration. Rembrandt saisit la confusion de Cyrus avec perfection, mais on ne voit même pas le visage de Daniel ; son langage corporel nous dit tout ce qu'il y a à savoir. Peut-être l'effet le plus poignant de l'interprétation de Rembrandt est-il son contraste ironique entre la carrure et la puissance du roi et l'humilité du petit garçon que Dieu lui a envoyé.

*L'Enlèvement d'Europe* (voir no. 30) et *Daniel et Cyrus* démontrent le génie de conteur et l'évolution de Rembrandt vers des œuvres plus concises, dramatiques, et vers l'utilisation libre de la peinture typique de la maturité de son style.

DC

32 REMBRANDT  
HARMENSZ. VAN RIJN  
Hollandais, 1606–1669  
*Saint Barthélemy*, 1661

Huile sur toile  
86,5 x 75,5 cm  
Signé en bas à droite :  
*Rembrandt / f.1661*  
71.PA.15

Cette peinture fait partie d'une série de portraits des apôtres datée de 1661. Les portraits n'avaient apparemment pas pour but d'être exposés ensemble, car ils ont des tailles différentes, et on doute beaucoup que l'artiste ait jamais peint tous les disciples du Christ. Cette série semble suggérer que Rembrandt était peut-être à cette époque personnellement préoccupé par la signification des apôtres, quelque huit ans avant sa mort.

On a l'impression que chacun de ces célèbres portraits a été peint à partir d'un modèle, probablement un ami ou un voisin, ce qui était généralement l'habitude chez Rembrandt. L'idée que l'on puisse identifier un homme ordinaire à un personnage biblique et ainsi prêter une plus grande immédiateté aux enseignements du Christ aurait été naturelle dans l'atmosphère religieuse d'Amsterdam de cette époque. Saint Barthélemy est représenté avec une moustache et un visage large, légèrement surpris. Il ne serait pas aisé d'établir un rapprochement entre les saints et les hommes flegmatiques, plutôt pensifs, et très ordinaires que Rembrandt choisissait souvent comme modèles pour ses peintures, si on ne pouvait pas les identifier grâce aux objets qu'ils ont à la main – dans ce cas précis, un couteau, attribut traditionnel voulant nous rappeler que Barthélemy fut écorché vif. Leurs vêtements, dont la simplicité est censée faire référence aux temps bibliques, sont très différents des cols rigides et des costumes portés au dix-septième siècle en Hollande par la classe supérieure.

On remarque dans *Saint Barthélemy* le style plus large et plus libre de l'artiste en pleine maturité. Il a utilisé des couteaux à palette et l'extrémité émoussée de ses pinceaux pour peindre le saint, et sa technique est bien plus directe que celle de n'importe lequel de ses contemporains.

L'histoire de l'interprétation de la peinture du Musée a un certain intérêt. Au dix-huitième siècle, on pensait qu'elle représentait le cuisinier de Rembrandt, dans la tradition caractéristique de l'art français de l'époque qui choisissait des sujets de tous les jours, et en particulier des serviteurs et des personnes humbles. Au dix-neuvième siècle, période éprise de thèmes tragiques ou dramatiques, on a pensé que le saint était un meurtrier, interprétation à laquelle ont sans aucun doute contribué le couteau et l'intensité du regard du sujet.

BF





33 JAN VAN DE CAPPELLE  
Hollandais, 1625/26–1679  
*Naviguant dans le calme*, 1649

Huile sur panneau  
69,7 x 92,2 cm  
96.PB.7

Au milieu du dix-septième siècle, la République hollandaise avait atteint son apogée en tant qu'empire commercial absolu, et sa domination des mers trouva son expression dans l'émergence de la peinture marine. En 1649, Jan van de Cappelle et Simon de Vlieger changèrent le cours des marines hollandaises en inventant le tableau "défilé", dans lequel de grands bateaux sont réunis pour des occasions spéciales sous un ciel imposant, chargé de nuages.

Dans *Naviguant dans le calme*, un voilier imposant tire une salve de canons pour annoncer l'arrivée d'un dignitaire qui est acheminé jusqu'à la rive, à bord d'un canot se trouvant sur la droite. Apparemment peu gênés par le bruit, quelques marsouins glissent paisiblement dans les eaux calmes. On sait qu'ils fréquentaient Flushing (Vlissingen), le port très actif investi par la Dutch East India Company et qui était fréquemment représenté dans les peintures de Van de Cappelle.

Ce tableau de Van de Cappelle est l'une de ses premières œuvres signées et datées ; il témoigne d'un style extrêmement développé et d'une virtuosité technique remarquable. Le peintre fait preuve d'un traitement graphique de la forme des plus compétents dans les détails des bateaux, des gréements et des voiles et une maîtrise des effets atmosphériques et optiques dans son traitement des reflets de l'eau. Cette armée de bateaux dramatique encadrant une vue infinie de la mer et leur point de vue proche et dominateur sont des contributions innovatrices au genre de la peinture marine.

AFK

34 JACOB VAN RUISDAEL  
Hollandais, 1628/29–1682  
*Deux moulins à eau  
et une vanne ouverte*, 1653

Huile sur toile  
66 x 84,5 cm  
Signé en bas à gauche :  
JVR (en monogramme) 1653  
82.PA.18



Jacob van Ruisdael est considéré depuis le dix-septième siècle comme le plus important des peintres de paysages aux Pays-Bas. On lui attribue d'avoir transformé cette tradition en une peinture fondée sur une observation plus proche des détails naturels. Sa réputation était déjà établie à l'âge de dix-neuf ans, et *Deux moulins à eau et une vanne ouverte*, œuvre exécutée alors qu'il avait à peine vingt-cinq ans, nous donne une forte indication sur la rapidité avec laquelle son style mûrit.

Au début des années 1650, Ruisdael fit un voyage en Westphalie et il croisa apparemment des moulins à eau à Singraven, une ville se trouvant dans la province hollandaise de Overijssel. Il peignit par la suite toute une série de représentations de ces moulins ; la toile du Musée est l'une des six variations que l'on connait et la seule à être datée. En comparant ces six versions, on voit que l'artiste n'hésita pas à réarranger la scène et certains détails des moulins afin de rehausser sa composition. Si l'apparence générale des bâtiments ébauchés demeura la même, Ruisdael se sentit libre d'ajouter de petites remises sur le côté ou de changer la forme du toit et de lui donner un profil différent. Il prêta de la variété à la topographie, qui était en réalité plate. À ce stade de sa carrière, Ruisdael préférait cette façon de travailler, et bien que ses vues soient précises d'un point de vue topographique à bien des égards, et qu'elles témoignent d'une étude approfondie de la nature, il ne se sentit pas obligé de représenter le paysage exactement tel qu'il était.

Plus tard, afin de satisfaire un public rêvant de paysages plus exotiques, il se mit à peindre des cascades – inspirées apparemment par les peintures et les dessins provenant de Scandinavie. Ces œuvres puisent davantage dans l'imagination de l'artiste. Au début, il se sentait pourtant plus ou moins forcé de peindre ce qu'il voyait. Le tableau du Musée est une interprétation de l'un des rares endroits où Ruisdael aurait pu voir un vrai jaillissement d'eau. Son atmosphère est merveilleuse.

BF

35 PAULUS POTTER  
Hollandais, 1625–1654  
*Le Cheval pie*, 1650–1654

Huile sur toile  
49,5 x 45 cm  
Signé en bas à gauche : *Paulus Potter f.*  
88.PA.87



Paulus Potter fut l'un des peintres animaliers les plus innovateurs et les plus déterminants de Hollande. Loin d'être simplement anecdotiques, vaches et chevaux devinrent le point central du tableau. Ici, majestueux, un étalon tacheté domine un vaste paysage. En plaçant la ligne d'horizon le long du tiers inférieur du tableau, Potter donne un aspect monumental et presque héroïque à ce magnifique destrier. Se détachant dramatiquement sur un fond de gros nuages, la tête est rendue de plein profil.

À mi-distance, et en la seule compagnie de son valet d'écurie et de ses chiens, un gentleman à cheval retourne vers sa maison de campagne que l'on voit sur la droite. Le sens de l'observation de Potter est tellement précis dans ce portrait qu'on devrait probablement considérer l'animal comme un bien précieux de son propriétaire.

On raconte que pour étudier ses sujets, Potter vagabondait dans la campagne hollandaise, carnet d'esquisses en main. C'est la compassion saisissante qu'il éprouve pour les bêtes qu'il représente qui explique son succès fondamental. Non seulement trouve-t-il une immense beauté dans leurs crinières et leurs robes brillantes mais il réussit également à leur suggérer du caractère et une complexité d'émotion. Le cheval semble ici sensible et vigilant, comme s'il répondait au son de la chasse dans le lointain. Potter suggère que nous ne pouvons jamais entièrement comprendre le monde très particulier des animaux, même si nous les apprivoisons et les contrôlons.

Dans son *Livre du Peintre* datant de 1604, le théoricien d'art Karel van Mander raconta comment le plus grand peintre de l'Antiquité, Apelle, représenta les chevaux de façon si réaliste que les vrais chevaux hennissaient et s'ébrouaient en les voyant. Dans des œuvres comme *Le Cheval pie*, Potter cherchait probablement à égaler son aïeul. Sa clairvoyance et son talent sont d'autant plus remarquables que la tuberculose l'emporta à l'âge de vingt-neuf ans, lui laissant néanmoins le temps d'exercer une profonde influence sur la représentation des animaux dans l'art occidental. DC

36 JAN STEEN

Hollandais, 1626–1679

*La Leçon de dessin*, vers 1665

Huile sur panneau

49,3 x 41 cm

Signé en bas à gauche : *JStein*

(les deux premières lettres en monogramme, et les trois dernières incertaines)

83.PB.388



Dans *La Leçon de dessin*, un artiste apprend à dessiner à un jeune garçon et à une adolescente. Fait inhabituel, le tableau présente également une vue détaillée d'un atelier d'artiste. Sur la table, il y a des pinceaux, des stylos et des fusains. Une xylographie de l'artiste hollandais Jan Lievens dépasse de la table ; elle date des environs de 1640–1655 et représente la tête d'un vieil homme. À côté du dessin, on voit le moulage d'un nu, et au mur, au plafond et sur l'étagère un certain nombre d'autres moulages. Sur l'étagère, il y a la sculpture d'un bœuf, le symbole de saint Luc, saint patron des peintres (voir no. 1).

Certains des objets du premier plan – une couronne de lauriers, un crâne, du vin, un manchon de fourrure, un livre, un luth et une pipe – sont liés au thème traditionnel des vanités (se référant au côté transitoire et incertain de la vie), que l'on trouve souvent dans les natures mortes hollandaises. Steen ne peignit pas des natures mortes en tant que telles, et le regroupement d'un si grand nombre d'objets suggère que leur présence est plus qu'accidentelle. En fait, il est surtout célèbre pour avoir représenté les petites manies et les mauvaises conduites des hommes ; il s'est même souvent représenté lui-même, ainsi que d'autres, dans des rôles de buveur ou de vantard idiot. Il est pourtant rare qu'il ait manqué de montrer la folie de cette attitude. L'accumulation de tant de symboles traditionnels de la suffisance humaine dans *La Leçon de dessin* pourrait indiquer que Steen pensait que le rôle de l'artiste était au moins en partie celui d'un commentateur social. Le tableau du Musée devient donc une sorte d'allégorie de sa propre profession.

*La Leçon de dessin* a survécu jusqu'à ce jour dans des conditions remarquables. Il est inhabituel pour la peinture d'un panneau d'avoir échappé à des nettoyages énergiques et préjudiciables, et les détails et les subtilités de cette composition, présents à un degré peu commun dans l'œuvre de l'artiste, sont presque tous intacts. BF





37 PHILIPS KONINCK  
Hollandais, 1619–1688  
*Paysage panoramique*, 1665

Huile sur toile  
138,4 x 167 cm  
Signé en bas à droite :  
*P Koninck 1665*  
85.PA.32

Au cours du dix-septième siècle, les artistes hollandais commencèrent à se spécialiser comme jamais auparavant, et la plupart d'entre eux essayèrent de creuser un seul sujet, voire deux. C'est la représentation de paysages qui attirait le plus grand nombre de peintres, et chaque artiste avait sa propre spécialité à l'intérieur de ce genre – par exemple les scènes de forêts, les scènes urbaines, ou les vues d'Italie.

Peut-être la vue panoramique était-elle le plus inhabituel de ces types de paysages. Alors que l'art hollandais est en général réputé pour son amour de la nature et pour son observation très précise du détail naturaliste, le paysage panoramique implique la plupart du temps un point de vue très haut au-dessus de la terre, comme si l'artiste était au sommet d'une montagne depuis laquelle il pouvait voir le paysage sans autre obstacle, jusqu'à l'horizon. Parce que la Hollande n'avait pas de point élevé (à la seule exception des tours des églises et des mâts des bateaux), l'artiste était obligé de s'imaginer la scène. Naturellement, il pouvait peindre les nuages de multiples points de vue, mais même les nuages tendent à être extrêmement pittoresques dans ces vues et sont probablement le résultat d'un grand effort d'invention.

Si l'on peignit des paysages panoramiques au seizième siècle, ce ne fut pas en grand nombre. C'est le peintre hollandais Hercules Seghers (1589/90–vers 1638) qui les remit au goût du jour, et Rembrandt en peignit également quelques-uns ; ces paysages font partie des productions les plus inventives et les plus personnelles des deux artistes. Ce fut pourtant Philips Koninck, probablement un disciple de Rembrandt, qui développa ce genre jusqu'à son plus haut niveau et qui en fit sa spécialité. La facture épaisse et les contrastes importants entre les zones d'ombre et de lumière qui caractérisent le tableau du Musée – l'un des chefs-d'œuvre de Koninck – rappellent beaucoup Rembrandt. Le naturalisme évident dans le traitement du ciel est néanmoins très différent du style du Maître.

Les questions esthétiques soulevées dans une peinture de cette sorte sont extrêmement stimulantes. Peu d'autres artistes ont osé diviser la toile presque en son milieu avec une seule ligne d'horizon droite et continue. Koninck s'est volontairement posé le problème de réunir efficacement les deux moitiés, ce qui donne à son sujet un côté dramatique que peu d'autres paysages pourraient se vanter de posséder. BF

38 JAN VAN HUYSUM  
Hollandais, 1682–1749  
*Vase de fleurs*, 1722

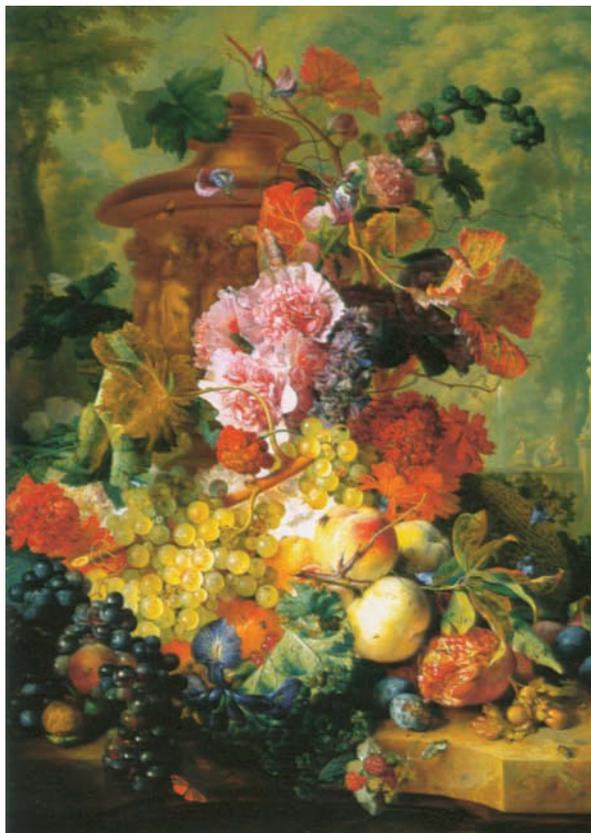
Huile sur panneau  
79,5 x 61 cm  
Signé sur le rebord :  
*JAN VAN HUYSUM FECIT 1722*  
82.PB.70

Peut-être Jan van Huysum reflète-t-il plus qu'aucun autre artiste la fascination qu'avaient les Hollandais pour la nature et sa myriade de détails. Il travailla après l'époque qu'on appelle l'âge d'or de la république hollandaise, et il avait acquis les goûts sophistiqués et l'amour de l'embellissement que nous associons avec la période Rococo en France, tout en restant fidèle au contenu de la tradition officielle hollandaise.

Dans ses peintures, Van Huysum incluait invariablement un grand nombre de variétés de fleurs, souvent des spécimens qui venaient d'être produits ou acquis, que d'avidés collectionneurs d'Amsterdam lui avaient apportés. À cette époque, on dépensait d'énormes sommes d'argent pour les fleurs, et le cercle de connaisseurs de l'entourage de Van Huysum savait reconnaître son talent pour les représenter avec tant d'exactitude. Les détails du haut degré de finition de sa technique étaient jalousement gardés.

La composition du *Vase de fleurs* est relativement simple. Le vase est placé au centre, et l'arrière-plan ne contient rien de plus qu'un rayon de soleil oblique illuminant le bouquet. Il se pourrait qu'un autre tableau de Van Huysum se trouvant dans la collection du Musée et dépeignant à la fois des fleurs et des fruits, daté également de 1722, soit son pendant. Mais ce deuxième tableau est composé de manière asymétrique ; les fruits dépassent du rebord sur lequel on les a placés, certaines des grappes de raisins et des grenades sont déjà éclatées et talées. Bien que ces traits puissent tout simplement faire référence au luxe d'un certain train de vie, il se pourrait également qu'ils veuillent établir un contraste avec la qualité intacte du *Vase de fleurs*. BF

*Fruits*, 1722  
Huile sur panneau  
79,5 x 61 cm  
82.PB.71







39 VINCENT VAN GOGH  
Hollandais, 1853–1890  
*Les Iris*, 1889

Huile sur toile  
71 x 93 cm  
Signé en bas à droite : *Vincent*  
90.PA.20

Les épisodes d'automutilation et d'hospitalisation qui suivirent sa querelle avec Paul Gauguin finirent par inciter Van Gogh à entrer à l'asile Saint-Paul-de-Mausole, à Saint-Rémy de Provence, en France, en mai 1889. Malgré quelques rechutes occasionnelles et inquiétantes, Van Gogh produisit près de 130 tableaux pendant son année de rétablissement à Saint-Rémy. Bien qu'on ne lui permît pas de quitter les lieux au cours du premier mois, le jardin de l'asile envahi par la végétation et mal entretenu lui fournit ample matière pour les tableaux qu'il exécutait, comme il en avait l'habitude, directement d'après nature. La première semaine, Van Gogh apprit à son frère Théo qu'il avait commencé à travailler sur "des iris violets".

Même dans le cadre restreint de ce tableau, il ressort clairement que les pouvoirs régénérateurs de la nature influençaient énormément Van Gogh. Il y a de la vigueur dans ces fleurs bleues et violettes fixées sur des tiges solides, au milieu de feuilles oscillantes et pointues qui se forcent presque violemment un passage à travers la terre rouge. Même le critique contemporain Félix Fénéon décrivit *Les Iris* en termes anthropomorphiques, même si c'est la destruction qu'il vit dans l'image plutôt que le renouveau : "Les 'iris' taillaient violemment leurs pétales violets en de longues bandes avec des épées en feuilles."

Intégrant des leçons inspirées de la théorie pointilliste des couleurs, du sujet impressionniste, et des estampes japonaises, Van Gogh extrait du carré de jardin des zones de couleurs vives. Avec sa facture empâtée intacte aux teintes non fanées, la composition est divisée horizontalement en des bandes ondulantes de feuilles vertes et fraîches. En haut, les différents massifs de pétales violets (qu'un iris blanc fait ressortir) contrastent avec la chaleur de la verdure du pré dans le lointain, éclairé par le soleil. En bas, à coups de pinceau striés et parallèles, les mêmes nuances de violet se juxtaposent sur la couleur marron-rouge du sol provençal.

C'est certainement le côté brut de sa composition qui fit que Van Gogh décrivit le tableau du Getty comme une étude d'après nature plutôt qu'un tableau fini, dans une lettre adressée à son frère. Néanmoins, parmi les onze toiles qu'il reçut en juillet, Théo choisit *Les Iris* pour accompagner *Nuit étoilée* (New York, Museum of Modern Art) et représenter Van Gogh au salon des Indépendants en septembre 1889.

PS





#### 40 GEORGES DE LA TOUR

Français, 1593–1652

*Rixe de mendiants*,  
vers 1625–1630

Huile sur toile  
85,7 x 141 cm  
72.PA.28

*La Rixe de mendiants* représente une bagarre entre deux musiciens itinérants qui se disputent un endroit pour jouer de leurs instruments. L'homme de gauche, un orgue de barbarie en bandoulière, se sert d'un couteau et de la manivelle de son instrument pour se défendre. Il est menacé par un deuxième homme, qui semble le frapper avec un chalumeau – sorte de hautbois – et qui a un instrument similaire à la hanche. Le deuxième mendiant jette le jus d'un citron dans les yeux de son adversaire, peut-être pour s'assurer que l'homme à l'orgue de barbarie est vraiment aveugle, ou alors tout simplement pour l'incommoder encore plus. À gauche, une vieille femme semble implorer de l'aide. À droite, deux autres mendiants, l'un portant un violon et l'autre une cornemuse, se réjouissent du spectacle de cette bagarre.

C'est un sujet inhabituel ; un grand nombre d'artistes du dix-septième siècle représentèrent des paysans ou des musiciens, mais très peu de bagarres. L'un des rares exemples que l'on possède et qui pourrait être à la source de l'inspiration du tableau du Musée est une estampe de l'artiste français Jacques Bellange. La Tour s'était déjà servi des motifs des estampes de Bellange, et il est clair qu'il l'admirait énormément.

La Tour passa toute sa vie en Lorraine, et à notre connaissance il s'éloigna très peu de cette région de l'est de la France. Les estampes ont donc représenté une grande partie de son inspiration. En fait, il se pourrait que le violoniste qui se trouve à droite du tableau soit inspiré par une estampe de l'artiste hollandais Hendrick ter Brugghen ; celle-ci montre un homme souriant vêtu d'un manteau rayé et d'un chapeau à plume, tenant un violon à la main. Tout comme la peinture de La Tour, l'estampe date probablement du milieu ou de la fin des années 1620.

L'œuvre de La Tour appartient à la tradition réaliste qui balaya l'Europe à la suite des peintures révolutionnaires que Caravage avait peintes en Italie. On doute que La Tour vît jamais les originaux du Caravage, mais le renouveau du naturalisme dans la peinture suscitait un tel désir qu'il trouva rapidement des adhérents un peu partout.

BF

41 SIMON VOUET  
Français, 1590–1649  
*Vénus et Adonis*, vers 1640

Huile sur toile  
130 x 94,5 cm  
71.PA.19

Dans l'histoire de Vénus et Adonis (*Les Métamorphoses* X : 519–739), Ovide décrit à la fois le pouvoir et les limites de l'amour. Vénus, foudroyée de passion pour le superbe chasseur, renonce aux plaisirs du ciel, et "la robe retroussée jusqu'au genou", erre à travers les bois pour rester près d'Adonis. Elle craint les dangers de la chasse, le prévenant "contre celui qui tient tête, tenir tête est dangereux". Mais l'amour qui avait réussi à transformer Vénus elle-même se révèle impuissant à changer Adonis. Sa passion pour la chasse se révèle plus importante que son amour ; il l'abandonne et il meurt, comme elle l'avait prévu.

Tout comme d'autres maîtres baroques, les premiers traitements de Vouet sur ce thème sont grandement redevables à Titien, dont la *Vénus et Adonis* (no. 15) montre le chasseur s'échappant de l'étreinte désespérée de la déesse. Dans cette œuvre postérieure, Vouet illustre ce moment bref et poignant de l'amour d'abord en train de l'emporter. Dans ce tableau comme dans le texte, la déesse fatiguée se couche à l'ombre d'un peuplier. Elle attirera bientôt Adonis près d'elle et, en larmes, avouera à la fois son amour et ses craintes. Il y a une allusion discrète à la consommation de leur amour sous la forme de colombes blotties et de putti ailés qui se préparent à jeter des fleurs sur le couple autour duquel ils virevoltent.

Vouet fut l'un des créateurs du baroque français. Il passa une grande partie de la première moitié de sa carrière à Rome (1612–1627), où il fut le seul étranger à recevoir les honneurs généralement réservés aux artistes italiens. Lorsque Louis XIII le rappela en France, Vouet remplaça son style caravagiste vigoureux et dramatique par un classicisme sensuel complétant l'approche rigoureusement cérébrale de son contemporain Poussin. Dans la ligne rythmique de *Vénus et Adonis*, les cadences poétiques d'Ovide sont évoquées par des harmonies de couleurs ensoleillées et une facture fluide et oscillante. L'interprétation de Vouet plut à un public cultivé qui appréciait l'évocation poignante des dimensions morales et subtiles de l'histoire. Comme nous le dit l'estampe qui inspira cette œuvre (1643) : "Vous êtes surpris, Adonis, de vous retrouver dans les bras de Vénus ; et vous ignorez que les sangliers impétueux portent la foudre dans leurs défenses recourbées."

DA





42 NICOLAS POUSSIN

Français, 1594–1665

*La Sainte Famille*, 1651

Huile sur toile

96,5 x 133 cm

81.PA.43

Appartenant conjointement au  
Norton Simon Art Foundation,  
Pasadena

Poussin fut probablement le plus célèbre de tous les artistes étrangers qui travaillèrent à Rome. Même de son vivant, il était révééré comme un maître. Tout comme Valentin avant lui, Poussin passa la plus grande partie de sa vie adulte dans la cité papale. Son contemporain le biographe italien Bellori écrivit : “La France était sa mère aimante, l’Italie son professeur et sa deuxième patrie.” L’artiste trouva son inspiration dans les environs de Rome, et il devint la source de la tradition classique italienne au dix-septième siècle, influençant profondément non seulement l’art de sa patrie d’adoption mais également celui de toute l’Europe.

Plus tard, Poussin exécuta un grand nombre de peintures à thèmes religieux, et en particulier plusieurs de la Sainte Famille, dont la plus belle et la plus ambitieuse est probablement le tableau du Musée représentant le Christ, Marie et Joseph, ainsi que Jean enfant et sa mère Élisabeth. L’action est centrée sur l’étreinte de Jean et de Jésus ; il est possible que l’aiguière, la serviette et la bassine d’eau que tiennent les putti sur la droite fassent référence au bain de l’enfant ou au baptême ultérieur du Christ par Jean.

Composé dans une veine extrêmement classique, ce tableau est très caractéristique du penchant de Poussin pour le rationalisme. Il plaçait souvent ses personnages dans un cadre composé de façon si méticuleuse qu’il semblait avoir un fondement géométrique. En contraste avec le “réalisme” des peintres caravagesques dont la popularité avait baissé à cette époque, Poussin utilisait en général des couleurs fortes et peignait ses sujets dans des cadres idylliques imprégnés d’une lumière éclatante. Les personnages rappellent ceux de Raphaël (1480–1520), un modèle pour la majorité des artistes classiques des siècles suivants, et le paysage tire son origine de la tradition vénitienne de Giorgione (vers 1476–1510) et de Titien (vers 1480–1576).

Le tableau du Musée fut commandité en 1651 par Charles III de Blanchefort, duc de Créqui, l’un des nombreux riches mécènes qui s’arrachaient les œuvres de Poussin. Le grand-père du duc était l’ambassadeur de France à Rome sous Louis XIII ; personnage déterminant dans la propagation de la réputation de l’artiste en France, il fut le premier français à acheter une œuvre de Poussin. Continuant la tradition, et allant lui-même être nommé ambassadeur à Rome sous Louis XIV, le duc de Créqui devint l’un des plus importants collectionneurs de Poussin.

BF

43 JEAN-FRANÇOIS DE TROY

Français, 1679–1752

*La Toilette pour le bal*, 1735

Huile sur toile

81,8 x 65 cm

Signé en bas à droite : *De Troy 1735*

84.PA.668



De Troy fut l'un des artistes les plus versatiles du dix-huitième siècle. Fils d'un portraitiste célèbre, il excella non seulement dans ce domaine, mais également dans la peinture de sujets historiques, mythologiques et religieux. Il était aussi à l'aise sur les petites que sur les grandes échelles, et comme celles de Watteau (1684–1721), ses œuvres expriment avec vivacité l'élégance et la sophistication caractéristiques de la société parisienne à la mode de l'époque.

Le tableau du Musée, ainsi que son pendant, *Le Retour du bal* (perdu de nos jours, mais connu grâce à une gravure), fut peint aux alentours de 1735 pour Germain-Louis de Chauvelin, le ministre des Affaires étrangères et le gardien du Sceau sous Louis XV. Lorsque De Troy les exposa au salon de 1737, on déclara que ces deux œuvres étaient les meilleures de l'artiste.

*La Toilette pour le bal* est typique des tableaux de mode de De Troy, qui représentent la classe aristocratique chez elle et ses loisirs. De nos jours, on considère ces tableaux comme les plus significatifs de l'artiste. Dans celui du Musée, un groupe d'hommes et de femmes regardent une servante en train de finir de peigner sa maîtresse. Ces spectateurs sont déjà emmitoufflés dans des manteaux et ils tiennent des masques à la main, anticipant fébrilement les festivités du soir.

À l'époque, certains critiques désapprouvaient le style de vie que de telles peintures célébraient, mais il semble que De Troy était accepté dans les cercles à la mode, et qu'il ne faisait pas de leçon de morale sur la vanité de l'attitude aristocratique, dont il comprenait bien les nuances et les conventions. Il a saisi avec succès l'atmosphère légèrement ambiguë et même érotique de la scène, et son observation révèle un certain réalisme qui témoigne d'un grand sens de la perception et de la précision. BF

44 JEAN-BAPTISTE GREUZE

Français, 1725–1805

*La Blanchisseuse*, 1761

Huile sur toile

40,6 x 32,4 cm

83.PA.387



En France, pendant la deuxième moitié du dix-huitième siècle, Greuze fut le plus célèbre et le plus apprécié des peintres de scènes de genre. Il choisit en général des thèmes ayant de fortes connotations moralistes, plus proches du théâtre de l'époque que de l'œuvre de ses collègues. À un moment où les académies prônaient les mérites de la représentation de thèmes historiques comme la forme la plus élevée de l'art, Greuze tenta de rehausser sa matière plus commune à un niveau d'importance comparable.

Greuze fut inspiré par l'étude des peintures hollandaises et flamandes du dix-septième siècle que l'on collectionnait et que l'on admirait en France au dix-huitième siècle. Dans les années 1730, l'artiste français Chardin avait peint une blanchisseuse et on ne doute pas que Greuze connaissait ce tableau. Chardin avait mis l'accent sur l'humilité et la douce dignité de son sujet, alors que Greuze décida d'exagérer le côté désordonné de l'apparence de sa blanchisseuse et de lui attribuer un regard provocateur. En montrant sa cheville et son pied, l'artiste suggéra chez la jeune femme des mœurs licencieuses. Par certains détails de ses vêtements et par le désordre du cadre – qui auraient été interprétés bien plus facilement par ses contemporains que par des spectateurs modernes – il nous met en garde contre le regard tentateur de la jeune femme.

*La Blanchisseuse* fut exposée au Salon en 1761, année marquant le début du succès de Greuze, et le critique Denis Diderot, l'un des premiers éminents admirateurs de l'artiste, décrivit la jeune femme du tableau comme étant "charmante, mais ... une coquine en qui je ne ferais aucune confiance". Très peu de temps après sa première exposition, le tableau du Musée fut acheté par le collectionneur Ange Laurent de La Live de Jully, le plus important mécène de l'artiste à cette époque.

BF



45 MAURICE QUENTIN  
DE LA TOUR

Français, 1704–1788

*Gabriel Bernard de Rieux*,  
vers 1739–1741

Pastel et gouache sur papier marouffé  
sur toile

Sans cadre : 200 x 150 cm

Avec cadre : 317,5 x 223,5 cm

94.PC.39

Maurice Quentin de La Tour fut le portraitiste le plus prisé de son époque. Il travailla exclusivement au pastel, exécutant des portraits de la noblesse et de la classe moyenne aisée qui furent loués à la fois pour leur maîtrise technique et pour leur remarquable vraisemblance. Après avoir vu le portrait de *Gabriel Bernard de Rieux* au Salon de 1741, un spectateur écrivit : “C’est une œuvre miraculeuse, elle ressemble à un morceau de porcelaine de Dresde, il est impossible que ce ne soit que du pastel.”

Ce portrait en pied monumental – assemblé à partir de différentes feuilles de papier posées sur de la toile et encore dans son immense cadre doré d’origine – transcende les conventions intimes du pastel. Au cours de sa longue carrière, La Tour ne fit qu’un seul autre portrait comme celui-ci, et c’est celui de Madame de Pompadour à présent au Louvre. Le portrait du Getty illustre une finesse de différenciation entre les textures, un jeu de lumière sur des surfaces réfléchissantes et un haut niveau général de finition, extrêmement difficile à atteindre avec des pastels fragiles. Les contemporains considérèrent cette œuvre comme le plus grand succès technique de La Tour, égalant les portraits réalisés à l’aide du médium plus prestigieux qu’était l’huile.

On voit Gabriel Bernard de Rieux (1687–1745) vêtu de la robe de sa fonction de président de la deuxième Commission d’Enquête au Parlement de Paris. C’est à son père, financier des plus brillants, qu’il devait son statut de membre de cette classe extrêmement aisée que l’on connaissait sous le nom de grande bourgeoisie. Celui-ci acquit également le titre de noblesse de comte de Rieux en 1702. Gabriel Bernard hérita de la fortune de son père en 1739, année où cette œuvre fut commencée. L’ameublement délibérément démodé et la hauteur pleine d’aisance de Gabriel Bernard créent une atmosphère de vieille fortune et de situation bien installée, fiction détruite à merveille par la grandeur effrontée de ce portrait. Les grandes ambitions d’un mécène et d’un artiste qui avait la réputation de produire un nouveau chef-d’œuvre par an atteignent ici leur but.

DA

46 THÉODORE GÉRICAULT

Français, 1791–1824

*La Course de chevaux libres,*

1817

Huile sur papier marouffé sur toile

19,9 x 29,1 cm

85.PC.406



En 1817, Géricault assista à la course de chevaux de Barberi, une course qui avait lieu chaque année lors du carnaval de Rome sur la Via del Corso, l'une de ses principales avenues. Géricault fut intéressé par les possibilités artistiques de l'événement, et par les lads poussant les animaux dans une ruée effrénée au milieu de la foule. Ses estampes à l'huile nous montrent comment à partir d'une scène contemporaine il rendit l'action progressivement plus mythologique, transformant les lads du départ en athlètes nus devant un portique classique. Il y avait longtemps que les intellectuels cherchaient à démontrer comment les fêtes et les jeux modernes avaient préservé les coutumes romaines anciennes. Mais il est probable que Géricault rencontra des obstacles pour traduire l'excitation de la course en un langage artistique classique convenant au Salon de Paris.

Géricault était déjà considéré comme un grand peintre de chevaux en mouvement, et la lutte dramatique entre l'homme et la bête est ici le centre de cette esquisse à l'huile. La coloration générale des formes et une apparence presque monochrome suggèrent que l'une des préoccupations principales de Géricault consistait à atteindre un équilibre de tons au sein de la composition. Il a brillamment traduit le lavis, son médium préféré, en une peinture épaisse et tourbillonnante, comme s'il remodelait l'ancienne sculpture en bas-relief qui l'avait tellement influencé. De talentueuses estampes préparatoires à l'huile faisaient partie de la formation académique d'un artiste français, mais Géricault ne fit malheureusement jamais de cette scène éclatante une grande peinture de Salon.

DJ

47 THÉODORE GÉRICAULT

Français, 1791–1824

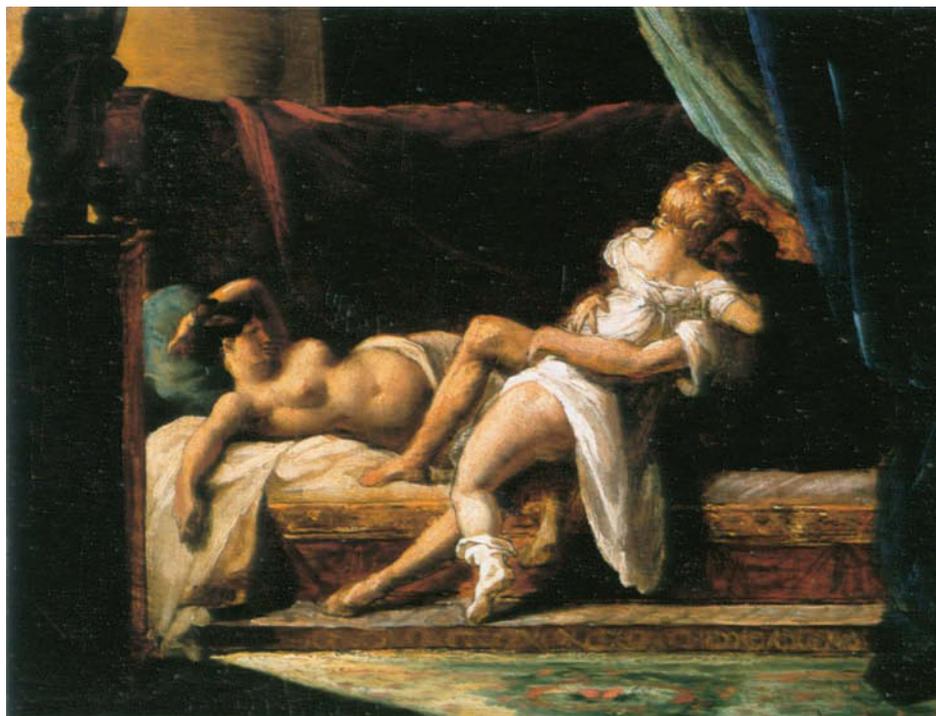
*Les Trois Amants*,

vers 1817–1820

Huile sur toile

22,5 x 29,8 cm

95.PA.72



Dans cette esquisse remarquable, Géricault a cerné son sujet avec une authenticité moderne et sans retenue, capturant l'énergie du comportement humain et son intensité compliquée d'une façon complètement différente des conventions idéalisatrices de son temps. La femme assise à califourchon sur son amant porte des vêtements de tous les jours, et une coiffure en vogue. Son unique bas défait est également une référence à l'époque, bien que sa présence ici soit plus liée à l'urgence de la situation qu'à la mode. Provocante, sa jambe pivotante touche à peine le bord de l'estrade et attire l'attention sur la torsion fragile de sa pose. C'est l'énergie émanant de leurs corps entrelacés et la passion des regards qu'ils échangent qui semblent soutenir le couple. Sur la gauche, leur compagne languissante observe avec calme leur union fugace. Sa nudité et sa pose détendue évoquent la représentation classique du repos après l'amour ; son buste s'harmonise avec talent avec la statue de Vénus que l'on voit en haut du tableau. La sculpture, le rideau tiré, la lumière crue et la répartition spatiale fournissent un cadre théâtral à cette représentation naturaliste de la passion.

*Les Trois Amants* est une esquisse finie, indépendante, de petite échelle et destinée à être vue de près, en privé. La technique de l'esquisse allie le côté immédiat et émotionnel du sujet à la spontanéité dramatique de la touche de l'artiste. Géricault trouvait du plaisir dans la précision de ses touches, en décrivant un doigt mince ou une mèche de cheveux avec autant de dextérité que les plis de la traîne d'un tissu. Bien que l'artiste ait souvent dessiné des sujets de ce genre, c'est l'unique peinture érotique qu'on lui connaisse.

DJ



48 THÉODORE GÉRICAULT  
Français, 1791–1824  
*Étude*, vers 1818–1819

Huile sur toile  
46,7 x 38 cm  
85.PA.407

On compte très peu de portraits dans la carrière de Géricault, plus célèbre pour ses sujets héroïques et historiques. Ce tableau semble être l'étude d'un modèle, que Géricault choisit probablement pour son visage extraordinaire.

On sait que l'artiste avait des sympathies pour la cause abolitionniste et qu'il intégrait souvent des Africains dans ses tableaux, parfois dans des rôles héroïques. Les histoires racontant comment les insurgés d'Haïti avaient combattu aux côtés de l'armée française au tout début du siècle influencèrent en partie son admiration. De plus, il connaissait probablement des hommes originaires d'Afrique du Nord et il partageait la fascination pour les cultures exotiques d'un grand nombre d'artistes français du dix-neuvième siècle. Comme beaucoup de ses contemporains, Géricault voyait l'homme africain sous une lumière romantique, lui attribuant une pureté de cœur que des Européens plus "civilisés" ne pouvaient pas atteindre.

On pense que le modèle du portrait du Musée était un homme prénommé Joseph – on ne connaît pas son nom de famille – originaire de Saint-Domingue, aux Caraïbes, et qui avait d'abord travaillé en France comme acrobate avant de devenir modèle. Grâce à sa grande beauté physique, à ses larges épaules et à la gracilité de son torse, il acquit une certaine célébrité à Paris. Joseph servit de modèle à Géricault pour un grand nombre d'études, en particulier pour des dessins. Il est le personnage principal de la plus célèbre de ses œuvres, *Le Radeau de la Méduse* (1819 ; Paris, musée du Louvre).

Mais comme le modèle du tableau du Musée semble être un peu trop âgé pour une pose si dramatique, il se pourrait que ce ne soit pas la même personne. La moustache et la légère tristesse que l'on peut voir sur le portrait du Musée n'apparaissent pas dans les nombreuses études de Joseph liées de façon plus évidente à la version finale du *Radeau de la Méduse*. On présume que ce portrait appartient néanmoins à la période située entre 1818 et 1819, époque où Géricault était extrêmement préoccupé par *Le Radeau de la Méduse*.

BF

49 JACQUES-LOUIS DAVID

Français, 1748–1825

*Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis*, 1818

Huile sur toile

87,2 x 103 cm

Signé sur le carquois : *DAVID*,

et daté sur le cor : *BRUX 1818*

87.PA.27

Étant le plus éminent des peintres de la Révolution française et par la suite le peintre préféré de Napoléon, David n'eut guère d'autre choix que de quitter le pays après la restauration de la monarchie française, en 1815. Les dix dernières années de sa vie, qu'il passa en exil volontaire à Bruxelles, furent marquées par une rupture dans son style et dans ses thèmes. Pendant cette période, il peignit des portraits intimes en buste, souvent ceux de compagnons d'exil (comme c'est le cas dans une autre œuvre du Musée, *Les Sœurs Zénaïde et Charlotte Bonaparte*, no. 50), ainsi qu'une série innovatrice de peintures mythologiques, plusieurs d'entre elles (dont l'œuvre présente) ayant pour thème des aventures érotiques.

*Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis* fut probablement inspiré par le roman d'amour moralisateur de Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, dont les propres personnages provenaient de *L'Odyssée* d'Homère. Télémaque, fils d'Ulysse et de Pénélope, est follement mais chastement amoureux d'Eucharis, l'une des nymphes de Calypso. Or, le devoir filial exige le départ du jeune homme.

David choisit une grotte retirée comme cadre pour ces adieux intimes. En dépit du sujet fort antique, la présentation en buste et la spécificité des traits des personnages à moitié nus nous les rend très proches ; David fait presque un portrait de Télémaque. Son expression rêveuse et adolescente semble déjà se concentrer sur son départ bien que sa main serre toujours la cuisse de la nymphe. Par contre, résignée, Eucharis pose sa joue sur l'épaule de Télémaque, les mains autour de son cou, en une muette protestation contre ce départ inévitable. Le contraste entre la droiture masculine et l'émotion féminine se retrouve dans toute l'œuvre de David. L'excellent état de préservation de cette toile souligne les harmonies de couleurs sophistiquées caractéristiques de la dernière période de David.

*Télémaque* fut commandé par le comte Erwin von Schönborn, vice-président des États Généraux de Bavière. Plus tard, la même année, il commanda un pendant à Antoine-Jean Gros, l'un des disciples les plus fervents de David. Le *Bacchus et Ariane* du baron Gros (Phoenix Art Museum) n'est pas traversé par les thèmes du devoir et de la chasteté comme le *Télémaque*. Il monte d'un cran dans l'érotisme tout en s'éloignant de la linéarité méticuleuse du style néo-classique de David.

PS





50 JACQUES-LOUIS DAVID  
Français, 1748–1825  
*Les Sœurs Zénaïde et Charlotte  
Bonaparte*, 1821

Huile sur toile  
129,5 x 100 cm  
Signé en bas à droite :  
*L.DAVID./BRVX.1821*  
86.PA.740

David était l'artiste le plus proche du gouvernement de Napoléon depuis ses origines, et on lui demanda de représenter ses plus grands événements. Le fait qu'il ait épousé avec enthousiasme un art basé sur des modèles antiques coïncidait avec le désir qu'avait Napoléon d'imiter la civilisation et les principes gréco-romains. Les deux hommes jouèrent un rôle essentiel dans le développement du néo-classicisme, qui domina l'Europe pendant près d'un demi-siècle après la chute de l'Empire napoléonien. Mais lorsque le tableau du Musée fut peint, la monarchie française avait été restaurée. David aurait pu retourner en France, mais il décida de rester en exil et de vivre à Bruxelles.

Ce sont les filles du frère aîné de Napoléon, Joseph Bonaparte (1768–1844), qui servirent de modèles à ce double portrait. Personnage clé de l'ère napoléonienne, Joseph fut nommé roi de Naples et d'Espagne au point culminant de l'expansion pugnace de la France. Après l'ultime abdication de Napoléon en 1815, Joseph partit en exil aux États-Unis, s'installant dans le New Jersey, à Bordentown, près de Philadelphie. Sa famille resta néanmoins en Europe, et résida à Bruxelles pendant un certain temps.

Sur la gauche du tableau, on voit Charlotte, âgée de dix-neuf ans, vêtue de soie bleu-gris. Elle voulait devenir artiste et David, avec qui elle était amie, lui donna des leçons de dessin. Sur la droite, portant des vêtements de velours bleu foncé, on voit Zénaïde Julie, âgée de vingt ans, qui devint plus tard écrivain et la traductrice de Schiller, le poète et dramaturge allemand. Les deux sœurs portent des diadèmes et elles sont assises dans un divan décoré d'abeilles, l'emblème de la famille Bonaparte. Elles se tiennent par la taille, alors que Zénaïde tient à la main une lettre de son père sur laquelle on peut déchiffrer quelques mots qui nous apprennent que la lettre vient de Philadelphie.

Le portrait montre certains des appareils de la mode impériale, et en particulier le canapé de style romain et la taille très haute des robes ; il n'est pourtant pas aussi sévère et solennel qu'un grand nombre d'autres œuvres antérieures de l'artiste ; la chaleur et la simplicité qui émanent reflètent peut-être une diminution de son ancienne ferveur idéaliste. Il a rendu les tissus avec beaucoup de sensibilité, et le portrait, qui avait sans aucun doute été commandé depuis son exil par Joseph Bonaparte, exprime le charme sympathique de cette famille, qui semble avoir survécu malgré ses déboires. BF



51 JEAN-FRANÇOIS MILLET

Français, 1814–1875

*Louise-Antoinette Feuardent,*

1841

Huile sur toile

73,3 x 60,6 cm

Signé en bas à gauche : *MILLET*

95.PA.67

Avant le succès international de ses peintures de la vie paysanne, Jean-François Millet avait été formé et avait gagné sa vie comme portraitiste. Au cours des deux années pendant lesquelles Millet résida à Cherbourg, en Normandie (1840–1842), il exécuta plus d'une trentaine de portraits de la classe moyenne, dont il faisait partie. Les plus accomplies et les plus émouvantes de ses représentations furent surtout celles des membres de sa famille et d'amis, comme la jeune femme représentée ici.

Louise-Antoinette Feuardent était la femme d'un employé de la bibliothèque de Cherbourg, Félix-Bienaimé Feuardent, un vieil ami de Millet. L'un de leurs enfants épousa Marie, la fille de l'artiste. Millet représente délibérément Louise-Antoinette avec une simplicité méticuleuse. Le cadre simple, les vêtements sans prétention et l'atmosphère calme et contenue rappellent les portraits des bourgmestres hollandais du dix-septième siècle. En adaptant les anciennes conventions du portrait, Millet montre la vertu discrète d'une femme moderne venant de la province. Il offre également une alternative stimulante au portrait de société aux couleurs vives qui fit le succès de son aîné, Ingres.

L'impact du portrait repose sur l'équilibre harmonieux entre les tons monochromes (que Millet nommait "la pondération de la tonalité") et une facture fluide et une ligne ferme. Sa résolution des contraires formels est un moyen d'exprimer la réserve du modèle, sa timidité vigilante et son calme posé. *Louise-Antoinette Feuardent* semble être une réponse à l'affirmation de Baudelaire : "Un portrait ! Quoi de plus simple ou de plus compliqué, de plus évident ou de plus profond ? Ce genre, d'apparence si modeste, exige énormément d'intelligence. La soumission de l'artiste à ce genre doit être indubitablement considérable, mais tout aussi considérable que devrait l'être sa perspicacité."

DA

52 JEAN-FRANÇOIS MILLET  
Français, 1814–1875  
*L'Homme à la houe*, 1860–1862

Huile sur toile  
80 x 99 cm  
Signé en bas à droite : J.F.MILLET  
85.PA.114

Les révolutions françaises de 1830 et de 1848 donnèrent naissance à de nombreux mouvements libéraux déterminés à corriger les maux de la société, et une croyance répandue parmi les réformateurs voulait que la peinture reflète ces préoccupations au lieu de représenter des personnages influencés par des réminiscences classiques. Bien que Millet n'ait pas été un réformateur social, ses convictions personnelles le firent s'aligner sur les réformateurs.

Fataliste dans ses convictions religieuses, Millet croyait que l'homme avait peu d'espoir d'amélioration et qu'il était condamné à porter le poids de ses fardeaux. Parce qu'il voulait se servir de son art pour démontrer la noblesse du travail, il se focalisa sur les paysans et les fermiers. La révolution industrielle avait engendré un dépeuplement constant des campagnes, et le but d'une peinture comme *L'Homme à la houe* était de montrer la constance du fermier face au labeur incessant. De loin, on a l'impression qu'il travaille dans un champ productif, mais en fait, il lui faut s'éreinter le dos en retournant la terre rocailleuse envahie de chardons.

La peinture de Millet fut critiquée à cause de cette image du paysan particulièrement bestiale. Ce fermier est le plus misérable de tous les travailleurs que Millet ait jamais peints. Son travail a fini par l'abrutir, et on comprend que cette image ait fait peur à la bourgeoisie parisienne. Il se peut que Millet ait voulu évoquer la passion du Christ, car à cette époque, les chardons étaient souvent interprétés comme une référence à la couronne d'épines. Le visage du paysan ne correspondait pourtant pas à la conception populaire du Christ de l'époque. Quoi qu'il en soit, *L'Homme à la houe* fut considéré pendant des dizaines d'années comme l'un des symboles de la classe ouvrière et en 1899, le poète socialiste Edwin Markham l'immortalisa dans un poème du même nom dans lequel il pose la question rhétorique : "Quel souffle éteignit la lumière à l'intérieur de ce cerveau ?"

Lors de son exposition publique au Salon de 1863 ainsi que par la suite, *L'Homme à la houe* a été attaqué par les critiques pour son radicalisme présumé, et on força Millet à déclarer qu'il n'était pas un socialiste ou un agitateur. Bien que son attitude n'ait plu ni aux réformateurs ni à la classe dominante, ses peintures ont connu finalement un énorme succès, en particulier aux États-Unis. Considéré comme l'un de ses tableaux les plus célèbres, *L'Homme à la houe* fut acquis par un collectionneur de San Francisco au début du vingtième siècle.

BF



53 CLAUDE MONET

Français, 1840 –1926

*Nature morte avec fleurs et fruits,*

1869

Huile sur toile

100 x 80,7 cm

Signé en haut à droite : *Claude Monet*

83.PA.215

Ce qui intéressait surtout les impressionnistes, c'était l'atmosphère et la lumière, et leurs effets sur la perception de la couleur et de la forme. Les membres de ce mouvement évitaient en général les thèmes sociaux privilégiés par Courbet et les autres artistes français qui exécutèrent leurs œuvres au milieu du dix-neuvième siècle (voir no. 52). Par conséquent, tout en se connaissant et en s'admirant, Monet et Courbet étaient clairement le produit de différentes générations. Si le style de Monet soulevait la controverse, on ne pouvait pas en dire autant de ses thèmes.

*La Nature morte avec fleurs et fruits* du Musée fut peinte en 1869 à Bougival, en dehors de Paris. Monet passa l'été et l'automne de cette année-là dans ce charmant lieu de villégiature célèbre pour les foules d'artistes qu'il attirait. Pendant son séjour, il eut des contacts réguliers avec Pissarro et Renoir (voir nos 54 et 57). Monet et Renoir travaillaient souvent ensemble et firent toute une série de tableaux sur le même sujet. C'est à cette époque qu'ils peignirent les célèbres vues depuis la Grenouillère, un restaurant renommé qui se trouvait sur la Seine et où il était possible de se baigner.

Renoir peignit lui aussi l'arrangement de fleurs et de fruits que l'on voit dans le tableau du Musée. Les deux artistes travaillèrent probablement côte à côte, peut-être dans l'atelier de Monet. Le tableau de Renoir (à présent au Museum of Fine Arts, à Boston) est un peu plus petit et moins complexe que celui de Monet à la structure et à la composition méticuleuses ; il laisse une certaine quantité d'espace vide, ce qui suggère la profondeur du champ. La lumière est atténuée mais pas la couleur, ce qui place cette peinture au rang de ses meilleures natures mortes. Les touches de peinture sont épaisses, et la surface indique qu'elle a beaucoup été retravaillée, ce qui prouve que l'artiste passa plus de temps que d'habitude à l'exécution de ce tableau.

C'est dans les peintures des champs, des rivières et des villes des alentours de Paris que les impressionnistes appliquèrent le mieux leurs principes, et ils étaient d'ailleurs relativement mal à l'aise dans le travail à l'intérieur. Monet et ses compagnons impressionnistes peignirent donc assez peu de natures mortes. Des artistes comme Cézanne (voir no.60) et Gauguin allaient pourtant bientôt s'attaquer à ce sujet sérieusement, et l'œuvre de Monet dans ce domaine allait influencer l'évolution de leur peinture.

BF





54 PIERRE-AUGUSTE  
RENOIR

Français, 1841–1919

*La Promenade*, 1870

Huile sur toile

81,3 x 65 cm

Signé en bas à gauche : *A. Renoir. 70.*

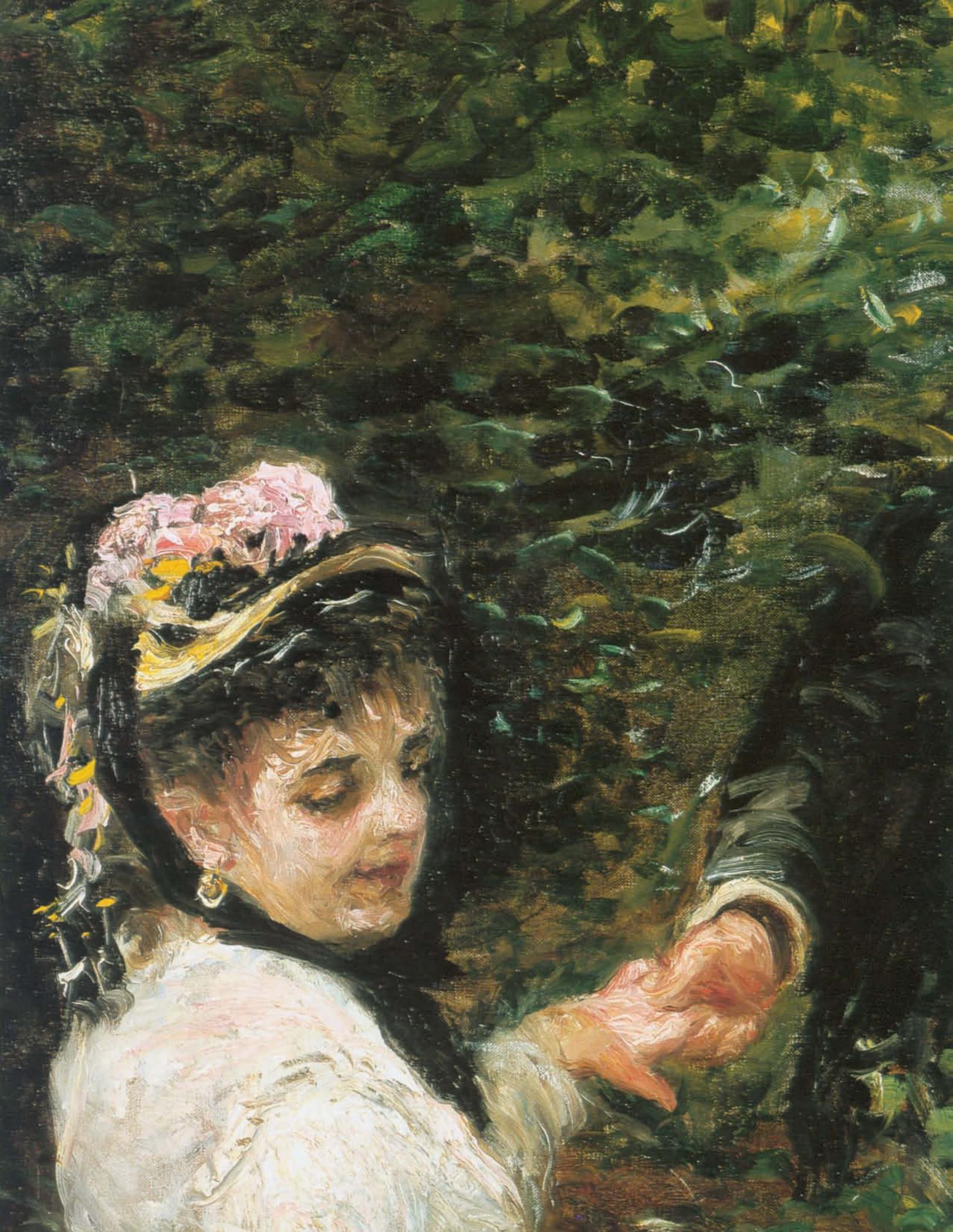
89.PA.41

Détail au verso

Renoir avait vingt-neuf ans lorsqu'il peignit *La Promenade* ; il faisait partie d'un groupe d'artistes d'avant-garde très uni qui allait bientôt être démantelé, lorsque la France déclara la guerre à l'Allemagne. Renoir ayant passé l'été précédent à travailler en extérieur aux côtés de Monet à la Grenouillère, *La Promenade* reflète un changement en faveur d'une palette de tons clairs caractéristiques du style impressionniste qui venait d'être inventé. À ce moment important du début de l'impressionnisme, Renoir ne conçoit plus la nature comme une toile de fond ; au contraire, en travaillant sans doute en plein air et en faisant des touches spontanées et des taches de lumière un peu partout, il intègre pleinement les personnages dans leur décor verdoyant.

On retrouve les thèmes du plaisir et du badinage dans toute l'œuvre de Renoir. Contrairement aux tableaux de Monet ayant pour sujet la vie familiale au milieu de jardins en fleurs, la nature est perçue par Renoir comme un cadre privilégié pour la séduction et comme une métaphore pour la sensualité du plaisir. Dans ce rendez-vous galant de la toile du Getty, le couple est à la fois complètement moderne – révélateur de cette nouvelle classe moyenne parisienne qui affluait dans les parcs et les banlieues le week-end – et représentatif d'un vieux thème de l'histoire de l'art, qui remonte aux couples amoureux des fêtes galantes de Watteau, dans lequel l'une des étapes de la séduction consiste à attirer l'autre dans des clairières retirées.

D'un coup de pinceau doux et léger, Renoir traduit dans *La Promenade* l'effet tacheté de la lumière du soleil filtrant à travers le feuillage qui allait devenir la caractéristique d'un grand nombre de ses plus belles œuvres des années 1870 et 1880. Légèrement plus avancé dans les bois et partiellement plongé dans l'ombre, le personnage masculin apparaît quelque peu rustre comparé à son élégante compagne, qui se retourne afin de libérer sa robe blanche et diaphane avec délicatesse des broussailles qui l'emprisonnent. On lui a attribué différentes identités, dont Rapha, la maîtresse de l'ami de Renoir qui s'appelait Edmond Maître, et Lise Tréhot, la propre maîtresse de Renoir. Cette dernière possibilité suggérerait que le personnage qui attire la femme vers lui dans l'ombre serait l'artiste lui-même, dont le rôle artistique se rapprocherait peut-être de celui du peintre, qui attire le public dans l'espace illusoire de la toile. En 1833, Renoir retourna à cette composition à l'occasion d'un dessin qu'il publia dans le magazine *La Vie Moderne* (du 29 décembre), où les positions relatives de l'homme et de la femme sont inversées à la fois en termes d'espace et d'initiative. PS





55 ÉDOUARD MANET

Français, 1832–1883

*La Rue Mosnier aux drapeaux,*

1878

Huile sur toile

65,5 x 81 cm

Signé en bas à gauche : *Manet 1878*

89.PA.71

Bien que son influence se soit fortement fait ressentir chez les impressionnistes, Manet ne rejoignit jamais officiellement leurs rangs. Il partageait néanmoins avec eux cet idéal qu'avait exprimé le poète et critique Charles Baudelaire : la volonté de décrire le Paris moderne. La toile du Getty représente la rue Mosnier (qui est à présent la rue de Berne) depuis la fenêtre de l'atelier du deuxième étage de Manet, l'après-midi du 30 juin 1878, jour de fête nationale. Première célébration officielle organisée par la Troisième République, la Fête de la paix avait pour objectif de marquer le succès de la récente exposition universelle et de commémorer le redressement de la France après la désastreuse guerre franco-prussienne de 1870–1871 et la Commune sanglante qui s'ensuivit.

Dans la partie supérieure de la toile, des cabriolets sont garés sur les bas-côtés de la rue afin de faire monter et descendre leurs élégants passagers. L'artiste utilise les tonalités fraîches de la rue aux allures prospères qui venait d'être construite comme toile de fond pâle pour les barbouillages étincelants de peinture bleue, blanche et rouge ; la répétition saccadée du drapeau tricolore français en un beau jour de grand vent évoque une ferveur patriotique renforcée par la fluidité et l'énergie de la manière de Manet.

En contrepoint à cette effervescence lointaine et scintillante, le vide de la rue au premier plan n'est ponctué que de deux silhouettes solitaires dont aucune ne participe à la célébration. Un travailleur transportant une échelle est coupé de manière radicale par le bord inférieur de la composition. Plus loin, un amputé, peut-être un ancien combattant, porte le tablier bleu et la casquette des travailleurs parisiens ; le dos tourné au spectateur, cette silhouette voûtée avance très lentement à l'aide de béquilles. Sur la gauche, une barrière piteuse tente de cacher une cour remplie de décombres provenant des constructions ferroviaires avoisinantes. Considérée globalement, *La Rue Mosnier* offre une vision de fierté nationale et de prospérité toute nouvelle, tempérée par une sensibilité aux coûts et aux sacrifices qui ont été impliqués.

Le même jour peut-être, un peu plus tôt, Manet peignit la même vue dans une version au degré de finition moins élevé, qui s'apparente plus à une esquisse (Zurich, collection Bührle). Claude Monet peignit également deux scènes de rue le 30 juin, l'une de la rue Montorgeuil (Paris, musée d'Orsay), et l'autre de la rue Saint-Denis (Rouen, musée des Beaux-Arts). Contrairement aux observations de Manet quelque peu ironiques à propos des festivités organisées par le gouvernement, l'utilisation d'une facture colorée et cassée sur toute la surface suggère un spectacle patriotique urbain à la fois euphorique et impersonnel.

PS





56 WILLIAM ADOLPHE  
BOUGUEREAU  
Français, 1825–1905  
*Tendre Proposition*, vers 1880

Huile sur toile  
79,5 x 55 cm  
Signé au centre à gauche sur la pierre :  
W. BOVGVEREAV  
70.PA.3

Membre de l'Académie Française et partisan d'un classicisme sensuel et d'un style très achevé, Bouguereau était considéré comme l'héritier de la grande tradition de la peinture de maître européenne. Il fut l'un des peintres les plus respectés de la période. Ses mythologies idylliques, comme *Tendre Proposition*, plaisaient énormément aux foules qui visitaient les expositions annuelles du Salon de Paris. De telles plongées dans une arcadie saisissante de vérité leur permettaient d'oublier les complexités et le chaos organisé de la vie urbaine moderne.

Bouguereau exposa une version plus grande de *Tendre Proposition* (University of North Carolina, à Wilmington) au Salon de 1880. Considérée comme l'une des meilleures "mythologies" de l'artiste, son succès conduisit Bouguereau à produire la réplique autographe plus petite du Getty pour le marché privé. La brillante immédiateté de la peinture est le résultat des libertés que prit Bouguereau en réinventant le passé classique. Parce que le sujet ne provient d'aucune source littéraire ancienne, il invite le public à s'imaginer l'histoire. La résistance de la jeune fille triomphera-t-elle, ou la flèche de l'Amour atteindra-t-elle sa cible ? La peinture s'empare des oripeaux théâtraux de l'atelier de Bouguereau, et donne le rôle de la jeune femme souriante à la beauté sombre et sylvestre de son modèle préféré, attribuant au dieu primitif de l'Amour les ailes d'une colombe. On reconnaît la végétation et le cadre comme étant français. Il se pourrait même que la lumière blanche et douce rappelle le ciel hivernal tel qu'il était réfléchi par les fenêtres de l'atelier de l'artiste quand il écrivit à sa fille qu'il en avait commencé la composition le 1<sup>er</sup> décembre 1879.

Au début du vingtième siècle, l'œuvre de Bouguereau était aussi prisée en Amérique qu'elle l'était par ses compatriotes. *Tendre Proposition* fut l'une des premières acquisitions de J. Paul Getty ; elle demeura dans sa collection dans le Surrey, en Angleterre, entre 1941 et 1970, date à laquelle elle fut léguée au Musée.

DA

57 PIERRE-AUGUSTE  
RENOIR  
Français, 1841–1919  
*Portrait d'Albert Cahen d'Anvers,*  
1881

Huile sur toile  
79,8 x 63,7 cm  
Signé en bas à droite :  
*Renoir/Wargemont. 9. Sbre 81.*  
88.PA.133



Après vingt ans de carrière, Renoir fut tellement désenchanté par l'impressionnisme qu'il le définit comme une "voie sans issue". Il transforma son style, harmonisant les effets picturaux sans structure apparente de ses premières œuvres telle *La Promenade* (no. 54) avec les contours fermes et les formes lourdes rappelant la peinture de la Renaissance. Renoir acquit ainsi les faveurs de riches clients parisiens qui lui commandèrent des portraits. Ces œuvres furent bien accueillies dans les Salons officiels, et le portrait du compositeur pour orchestre Albert Cahen d'Anvers (1846–1903) est l'un des premiers exemples de cette nouvelle approche de l'artiste.

On y voit Albert Cahen d'Anvers chez Paul Bérard, l'un des éminents protecteurs de Renoir. Dans ce portrait, Renoir reproduit le décor exubérant de la pièce et établit un contraste entre ses motifs bleu clair et l'éclat du teint du jeune homme. La juxtaposition de formes similaires maintient l'unité entre le modèle et le décor. La moustache recourbée d'Albert, par exemple, complète les courbes du papier peint à fleurs ; ses cheveux dépeignés font écho aux feuilles rouges en forme de plumes du pot de fleurs. Cette composition subtile crée une atmosphère d'élégance détendue non dénuée d'une certaine tension dans le regard distant mais néanmoins alerte de Cahen d'Anvers. La cigarette et le fait que le compositeur soit complètement détaché font peut-être allusion à sa vocation créatrice.

DA

58 EDGAR DEGAS  
Français, 1834–1917  
*L'Attente*, vers 1882

Pastel sur papier  
48,2 x 61 cm  
Signé en haut à gauche : *Degas*  
83.GG.219  
Appartenant conjointement au  
Norton Simon Art Foundation,  
Pasadena



Comme de nombreux artistes français au milieu du dix-neuvième siècle, Degas se concentra sur la représentation des différentes facettes de la vie quotidienne parisienne. Il traita des sujets banals aussi bien que des sujets à la mode, représentant des femmes en train de laver et de repasser comme des musiciens et des jockeys. Le ballet fut pourtant le plus fréquent des thèmes de la longue carrière de Degas. On lui attribue d’avoir dit un jour que la danse n’était qu’un “prétexte pour peindre de jolis costumes et pour représenter des mouvements”, mais son œuvre contredit cette observation.

On raconte que le collectionneur américain Louisine Havemeyer – qui possédait auparavant le tableau du Musée – avait demandé à l’artiste pourquoi il peignait tant de danseuses et qu’il lui répondit que le ballet était “tout ce qui nous reste des mouvements d’ensemble des Grecs”. Pourtant, et en quelque sorte paradoxalement, il montra le plus souvent ses danseuses en répétition ou au repos, et rarement en pleine représentation.

Le pastel du Musée, qui fut exécuté on le pense aux alentours de 1882, représente une danseuse et une femme vêtue de noir, plus âgée, un parapluie à la main. La tradition dit que le sujet était une jeune danseuse de province qui attendait une audition en compagnie de sa mère. Degas intégrait parfois dans ses œuvres des professeurs ou des musiciens pour faire ressortir ses danseuses plus colorées ; le fait d’ajouter ici la vieille femme est un exemple de cette méthode. Ceci accentue également le décalage entre la séduction et l’artifice de la scène et la grisaille de la vie quotidienne.

BF

59 CLAUDE MONET  
Français, 1840–1926  
*Les Meules de foin, effet de neige, matin*, 1891  
Huile sur toile  
65 x 100 cm  
Signé et daté en bas à gauche :  
*Claude Monet '91*  
95.PA.63

Monet, maître incontesté des paysages impressionnistes, commença sa première série au cours de l'automne 1890. Il choisit pour motif les meules de foin qui se trouvaient dans un champ à côté de son jardin de Giverny. Utilisant des pigments aux couleurs vives appliqués de façon rythmique, Monet produisit trente toiles qui saisirent ce qu'il nommait son "expérience" des meules de foin alors que les mutations de la nature les transformaient. Il déclara : "Pour moi, un paysage n'existe pratiquement pas comme un paysage, parce que son apparence change constamment ; mais il vit par la vertu de ses alentours – l'air et la lumière – qui varient continuellement."

En mai 1891, les quinze meules de foin que Monet exposa à la Galerie Durand-Ruel, à Paris, firent sensation. Critique et ami de Monet, Gustave Geffroy considéra que l'artiste avait démasqué les "visages changeants de la nature" et capturé son essence même. Selon lui, les meules de foin hivernales, gelées dans la neige, évoquaient "la blancheur du silence de l'espace". Mais cette immobilité était rompue par le mouvement de la main de l'artiste qui notait "la neige ... éclairée par une lumière rosée et transpercée par des ombres bleues et pures" et "l'enchantement mystérieux de la nature [murmurant] des incantations de forme et de couleur".

Monet termina *Les Meules de foin, effet de neige, matin* en février 1891 et il vendit la toile quatre mois avant la célèbre exposition. C'est l'un des tableaux de la série dont la structure est la plus étudiée. La rondeur des meules s'oppose aux formes géométriques horizontales et fermes du champ, des collines et du ciel qui s'estompent. La forme et la couleur prennent la même substance visuelle alors que l'intensité du bleu de la projection de leurs ombres permet aux meules rouges et solides d'atteindre un équilibre de composition. La variété des coups de pinceaux évoque différents effets de lumière, telles les nuances pastel délicates du ciel hivernal sourd, ou les taches de reflets clairs sur les meules. La surface complexe et épaisse du tableau témoigne de l'intensité des longs efforts de Monet dans son atelier alors qu'il s'évertuait à capturer un moment particulier qui selon lui n'allait jamais se répéter.

DA



60 PAUL CÉZANNE  
Français, 1839–1906  
*Nature morte aux pommes*,  
1893–1894  
Huile sur toile  
65,5 x 81,5 cm  
96.PA.8

Cézanne fut obsédé par la nature morte tout au long de sa carrière. À partir des années 1880 et jusqu’à la fin de sa vie, il peignit les mêmes objets à de nombreuses reprises : un vase vert, une bouteille de rhum, un pot de gingembre bleu, et des pommes. L’immobilité et la pérennité de ces thèmes lui laissèrent le temps et la possibilité de poursuivre ses analyses pénétrantes de la relation entre l’espace et l’objet, entre l’expérience visuelle et l’interprétation picturale.

La *Nature morte aux pommes* est une œuvre provenant de sa période la plus aboutie et la plus déterminante ; c’est une image puissante d’objets familiers. Les rythmes gracieux créés par les arabesques noires et ondulantes du tissu bleu, les lanières en rotin, les courbes renflées des pots et des fruits et les plis tourbillonnants du tissu blanc forment un contraste avec la vigueur des horizontales et des verticales de la composition. Cézanne intègre ces objets consciemment pour que la composition puisse former un tout : une arabesque noire semble s’échapper du tissu bleu pour capturer une pomme située au centre ; les courbes sinueuses des lanières en rotin du pot de gingembre bleu s’accordent avec rythme avec celles se trouvant sur la bouteille.

L’artiste équilibre soigneusement les couleurs et les textures : contre les bleus chatoyants de la toile de fond et du tissu, un sommaire vase vert fournit un contrepoint parfait aux pommes rouges et jaunes mouchetées de taches claires. Cézanne attribue une forme et une masse à ses objets par une juxtaposition constructive de touches de couleurs. C’est presque avec amour qu’il a appliqué chacun de ses coups de pinceau, caressant les pommes, les pots et le tissu avec la même intensité. En 1907, le poète allemand Rainer Maria Rilke, frappé par la qualité séductrice de la couleur et de la facture du tableau, compara les teintes des pommes rouges posées sur le tissu bleu avec le “contact entre deux nus de Rodin”.

L’orchestration de la composition, de la couleur et de la facture de Cézanne dégage une impression d’équilibre. Dans cette œuvre classique et éternelle, l’artiste atteint son ambition : “refaire Poussin d’après la nature” et faire de l’impressionnisme “quelque chose de solide et de durable”.

JH



61 JEAN-ÉTIENNE LIOTARD

Suisse, 1702–1789

*Maria Frederike van*

*Reede-Athlone à l'âge de sept ans,*

1755–1756

Pastel sur vélin

57,2 x 43 cm

Signé en haut à droite :

*peint par / J E Liotard / 1755 & 1756*

83.PC.273



C'est au cours du dix-huitième siècle que l'art du portrait atteignit son niveau le plus raffiné. Le nombre de peintres qui s'en firent la spécialité s'accrût, et ils commencèrent à inclure dans leurs portraits des membres de la classe moyenne en plein essor ainsi que des mécènes appartenant à l'aristocratie et à la famille royale.

Né à Genève, Liotard fut formé à Paris, passa un certain temps à Rome, voyagea à Constantinople, et travailla ensuite à Vienne, à Londres, en Hollande, à Paris et à Lyon, rentrant en Suisse entre ses séjours à l'étranger. Alors que sa popularité s'accroissait, ses modèles se déplaçaient souvent jusqu'à lui, mais il demeura l'un des plus célèbres et des plus grands voyageurs de son temps. Le caractère original de Liotard faisait que ses habitudes personnelles et ses vêtements étaient des moins orthodoxes ; parfois, il arborait une longue barbe et portait un costume turc. Son style de vie des plus personnels se reflétait dans son œuvre et l'isola de ses contemporains.

Dans ses écrits, Liotard insistait sur le fait que la peinture devrait adhérer strictement à la réalité et utiliser le moins d'embellissements possibles. La plupart de ses portraits représentent des membres de l'aristocratie ou de la famille royale, rendus avec sympathie et sans pompes ou apparats élaborés. Les fonds sont simples ou inexistantes, et les modèles regardent souvent ailleurs, comme s'ils ne posaient pas.

Ce portrait de *Maria Frederike* fut peint avec des pastels, le médium préféré de Liotard, alors que l'artiste travaillait aux Pays-Bas. Il exécuta d'abord un portrait de la mère de la jeune fille, la Baronne van Reede, qui en commanda ensuite un de sa fille. Maria Frederike, qui n'avait alors que sept ans, est représentée vêtue d'une cape en velours bleu bordée d'hermine ; elle a un chien de salon sur les genoux, qui regarde droit dans les yeux du spectateur. La beauté des traits de la jeune fille et la fraîcheur de son teint font de ce portrait l'un des plus attachants de l'artiste. On voit également ici la gamme et la spontanéité que Liotard réussit à tirer de l'utilisation des pastels. BF

62 THOMAS  
GAINSBOROUGH  
Anglais, 1727–1788  
*James Christie, 1778*

Huile sur toile  
126 x 102 cm  
70.PA.16



Londres était déjà au dix-huitième siècle le centre du commerce de l'art international. Les Anglais étaient les plus avides collectionneurs de peintures des écoles renommées d'Italie, de France, de Hollande, de Flandre et d'Espagne. Les musées publics n'existaient pas encore, et mis à part quelques collections privées, les salles de vente aux enchères étaient les rares endroits où on pouvait voir de façon régulière un grand nombre d'œuvres d'art. Le rôle du commissaire-priseur dans le monde artistique de Londres était par conséquent considérable.

James Christie (1730–1803) était le fondateur de la salle de vente qui porte toujours son nom. Il débuta sa carrière comme commissaire-priseur en 1762, et en quelques années, sa compagnie devint l'une des plus importantes d'Europe. Les salles de vente de Christie's se trouvaient juste à côté de l'atelier de Thomas Gainsborough, qui était à l'époque le plus célèbre des peintres de portraits et de paysages d'Angleterre.

Il est possible que Christie ait demandé à Gainsborough de peindre son portrait en 1778, l'année où il fut exposé à la Royal Academy. Il fut accroché dans les salles des ventes jusqu'au vingtième siècle. Le commissaire-priseur est représenté appuyé sur la peinture d'un paysage qui a clairement le style de Gainsborough, et il tient un papier dans la main droite, peut-être une liste d'objets à mettre aux enchères. La fluidité de la facture ainsi que l'aisance et la grâce de la pose qui flattent constamment le modèle sont caractéristiques des portraits de Gainsborough.

BF

63 FRANCISCO JOSÉ DE  
GOYA Y LUCIENTES  
Espagnol, 1746–1828  
*Corrida, Suerte de Varas*, 1824

Huile sur toile  
52 x 62 cm  
93.PA.1

La censure et l'oppression généralisées qu'institua Ferdinand VII après sa restauration au trône d'Espagne en 1823 fit que de nombreux libéraux quittèrent l'Espagne pour partir en exil volontaire. Francisco de Goya, le plus grand peintre espagnol de l'époque, quitta le pays pour aller en France à l'âge de soixante-dix-huit ans. Une inscription au dos de la toile originale identifie l'œuvre présente, que Goya peignit à Paris cet été-là, comme un cadeau destiné à son ami et compagnon d'exil, Joaquín María Ferrer.

C'est Goya qui fit de la tauromachie un thème artistique populaire ; on le retrouve dans toute sa carrière. Aficionado de toujours, il assistait régulièrement à des corridas et s'habillait parfois lui-même en matador. Pour le premier traitement en série qu'il fit du sujet, un groupe de peintures de vitrines datées entre 1793 et 1794, il se servit d'une palette pastel rococo pour décrire les matadors aux costumes compliqués et les tribunes élégantes des spectateurs.

Lorsqu'en 1816 Goya publia les trente-trois planches gravées à l'eau-forte représentant les corridas et intitulées les *Tauromaquia*, il y avait eu beaucoup de changements. Réhabilitée après avoir été bannie temporairement, on considérait en général la tauromachie comme une activité en déclin. Il semble que Goya partageait l'objection du public à ces nouveaux abus ; les planches des *Tauromaquia* isolent les figures qui se trouvent au centre du drame et soulignent ces aspects liés à la cruauté et à la mort.

La *Corrida* du Getty est très importante parce qu'elle représente le dernier essai réalisé sur ce thème. Tout comme l'œuvre graphique qui occupa la plus grande partie de ses dernières années, *Suerte de Varas* exprime une liberté technique et une force d'expression qui sont caractéristiques du style plus tardif de l'artiste. La plupart du temps, lorsqu'il était en France, Goya choisit des thèmes qui l'avaient intéressé plus tôt dans sa carrière, thèmes qu'il ranima en poussant plus loin les limites de la technique expérimentale.

La composition de *Corrida* est plus ou moins basée sur le numéro 27 de la série des *Tauromaquia*, qui montre le célèbre picador Fernando del Toro campé sur un cheval aux yeux bandés se préparant à attaquer le taureau à l'arrêt. Dans sa version peinte, le cheval n'a pas les yeux bandés et les visages des toréadors ont été transformés en masques anonymes de peur et de grave détermination. Un petit lavis gris décrit les tribunes surpeuplées de l'arrière-plan. Pour le drame du premier plan, une palette simple de noir, blanc, rouge vif, d'ocre et de turquoise, souvent dans un empâtement grossier, renforce le contraste entre les costumes scintillants des picadors et les blessures vives des animaux agonisants.

PS





64 CASPAR DAVID  
FRIEDRICH  
Allemand, 1774–1840  
*Une Marche à la nuit tombante*,  
vers 1832–1835  
  
Huile sur toile  
33,3 x 43,7 cm  
93.PA.14

Personnage central du mouvement romantique allemand, Friedrich, dont la vision était profondément personnelle et introspective, aborda des thèmes chrétiens par des analogies basées sur les cycles de la nature. Bien que son œuvre ait attiré tout d'abord de nombreux adeptes, des changements de mode et de mécénat le laissèrent dans la pauvreté pendant les dernières années de sa vie. *Une Marche à la nuit tombante* fait partie du petit groupe d'œuvres que Friedrich termina avant son attaque cérébrale en 1835, et ce tableau personnifie à la fois la mélancolie de cette période et la consolation qu'il trouva dans la foi chrétienne.

Contrairement à ses contemporains, Friedrich renonça aux voyages en Italie, trouvant plutôt son inspiration dans les grands espaces ouverts de sa Poméranie natale, au nord de l'Allemagne. Dans l'œuvre présente, un personnage solitaire – peut-être l'artiste lui-même – contemple une tombe mégalithique qui transmet un message implicite de mort, définie comme le sort ultime de l'homme – sentiment dont on trouve l'écho dans les formes dénudées de deux arbres sans feuilles surgissant comme des spectres derrière l'homme et la tombe. En contrepoint, une lueur d'espoir et de Rédemption est transmise par le verger verdoyant au loin et le croissant de lune, qui était pour Friedrich un symbole de lumière divine et la promesse du renouveau du Christ.

La configuration des rochers dans *Une Marche à la nuit tombante* correspond étroitement au dessin d'une tombe véritable exécuté par Friedrich en 1802 près de Gützkow, au sud de Greifswald, ville natale de Friedrich (à présent au Wallraf Richartz Museum, à Cologne). Il semble qu'il ait utilisé la même étude pour un tableau antérieur, *Tombe mégalithique dans la neige* (Dresde, Gemäldegalerie) qui montre la tombe de plus loin, saupoudrée de neige et entourée d'un groupe de chênes colossaux qui furent impressionnants à une certaine époque, mais qui sont à présent morts et brisés. Dans la toile du Getty, un personnage a été ajouté au paysage, non pas comme sujet dans le sens traditionnel du terme, mais plus comme contrepoint visuel à l'état contemplatif que l'artiste cherchait à évoquer.

Le motif de la tombe mégalithique revient dans toute l'œuvre de Friedrich. Pourtant, comme tous ces thèmes principaux, ils font partie de l'iconographie personnelle de l'artiste et sont remaniés librement selon sa vision intérieure.

PS

65 JOSEPH MALLORD  
WILLIAM TURNER  
Anglais, 1775–1851  
*La Chaloupe de Van Tromp*,  
1844

Huile sur toile  
91,4 x 121,9 cm  
93.PA.32

Une vénération pour les grands artistes du passé transparait dans l'harmonie improbable que l'on trouve dans toute l'œuvre de Turner et ses célèbres expérimentations techniques. Ce tableau, ainsi que les autres marines que Turner exposa en 1844, alors qu'il avait soixante-dix ans, constituent le dernier hommage de l'artiste à la tradition hollandaise. L'œuvre marine signifiait beaucoup pour Turner et ses contemporains, considérée à la fois comme une expression du sublime dans la nature et le champ symbolique de l'ascendance britannique dans le commerce et l'Empire.

Le *Van Tromp* du Getty est la dernière d'une série de quatre toiles, qui semble décrire l'amalgame entre deux hommes, l'amiral Maarten Harpertzoon Tromp (1598–1653) et son fils Cornelis (1629–1691) – le "van" étant une addition erronée communément admise dans l'Angleterre du dix-huitième siècle. Les deux hommes devinrent célèbres grâce à leurs victoires navales contre les flottes britannique et espagnole à une période où la puissance de la marine hollandaise s'accroissait. L'épisode historique précis qui est représenté dans le *Van Tromp* a pourtant échappé à toute identification définitive malgré la longueur du titre original choisi par l'artiste lui-même pour le catalogue de l'exposition de la Royal Academy en 1844.

La première des deux possibilités envisagées par les spécialistes est que le fils, Cornelis, préférant suivre sa propre stratégie, fut renvoyé en 1666 pour ne pas avoir obéi aux ordres. Il se réconcilia avec ses supérieurs et reprit du service en 1673. Peut-être pour symboliser sa soumission à l'autorité, on voit Tromp "en train d'obéir à ses maîtres" (comme l'annonce le titre original). Il exécute la manœuvre avec talent tout en posant avec un air de défi à la proue de son bateau, arc-bouté contre les embruns des vagues déferlantes, lumineux dans son uniforme (non historique) blanc.

La deuxième hypothèse avance que le protagoniste pourrait être le père, Maarten Tromp, qui, pendant la guerre anglo-hollandaise de 1652, traversa la Manche avec les trois cents navires marchands hollandais qu'il dirigeait et les ramena ensuite en sûreté dans les eaux de Hollande. On dit que Tromp avait attaché un balai à son mât (que l'on peut voir dans le tableau) pour symboliser le coup de balai maritime sur les Britanniques.

Avec la représentation de tels épisodes historiques (même aussi peu précis), Turner élève la marine jusqu'au prestige que l'on réservait auparavant à la peinture historique. Dans le *Van Tromp* du Getty, Turner exprime la puissance sublime de la nature telle qu'elle était vue par un peintre romantique par l'intermédiaire des jumelles de la marine hollandaise.

PS



66 JAMES ENSOR  
Belge, 1860–1949  
*L'Entrée du Christ à Bruxelles en  
1889*, 1888

Huile sur toile  
252,5 x 430,5 cm  
Signé au centre à droite :  
J. ENSOR / 1888  
87.PA.96

Détail au verso

La caricature et la critique de société sont élevées à une haute forme artistique dans ce tableau, le monumental manifeste de James Ensor sur l'état de la société belge et de l'art moderne à la fin du dix-neuvième siècle. Peint en 1888, *L'Entrée du Christ à Bruxelles en 1889* présente la deuxième arrivée du Christ dans la capitale belge, un an après. Avec une agressivité insulaire dans sa vision artistique, Ensor peignit *L'Entrée du Christ* en partie pour répondre au succès critique qu'avait reçu le peintre français Georges Seurat pour son *Dimanche après-midi sur l'île de la Grande Jatte* lorsqu'il l'avait exposé à Bruxelles l'année précédente. Ensor ressentait autant de colère pour le style pointilliste froid et contrôlé dont Seurat avait été le pionnier que pour son interprétation du Français, membre d'une société placide et sans classe se divertissant avec platitude sur les rives de la Seine.

Par contraste, Ensor décrit la société contemporaine comme une foule cacophonique et surnoise. De façon cauchemardesque, des éléments du carnaval précédant le Carême et des manifestations politiques se fondent avec la procession du Christ. Menaçant de piétiner le spectateur, la foule se déverse au premier plan, composé dans une perspective abrupte de grand angle. En tête des festivités, on peut voir Émile Littré, le réformateur socialiste athée, qu'Ensor revêt d'un costume d'évêque. Entouré de clowns et presque nain par rapport à l'estrade, le maire se tient sur une scène à droite. Bousculé, débordé, l'air hébété, le Christ chevauche son âne au centre, plus objet de curiosité que de vénération. Dans la tradition nordique de Bosch et de Bruegel, un spectateur qui se trouve en haut à gauche se penche par dessus un balcon pour vomir sur une bannière marquée de l'insigne Les XX (les Vingt), l'association d'artistes belges d'avant-garde qui allait en fin de compte rejeter cette peinture de son Salon annuel, en dépit du fait qu'Ensor avait un statut de membre fondateur. En attribuant à Jésus ses propres traits, Ensor projette sur la Passion du Christ ses souffrances et aspirations personnelles.

Ensor trouve ici ainsi que dans toute son œuvre les moyens d'exprimer l'horreur qu'il ressent pour le vice et la dépravation humaines, en utilisant les images de squelettes et de masques de carnaval qu'il tira de l'observation de ceux qui remplissaient chaque année le magasin de souvenirs de sa mère dans la station balnéaire d'Ostende. Se joignant aux masques et aux squelettes dans une étrange procession, des figures allégoriques, publiques et historiques se mêlent au cercle de famille et d'amis proches de l'artiste. Avec son style pictural et agressif et son mélange complexe de critique sociale et d'éléments intimes, on considère depuis longtemps *L'Entrée du Christ* comme un signe annonciateur de l'expressionnisme du vingtième siècle.

PS

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication

Image Not Available for Publication



67 LAWRENCE ALMA  
TADEMA  
Hollandais/Anglais 1836–1912  
*Le Printemps*, 1894

Huile sur toile  
178,4 x 80 cm  
Signé en bas à gauche :  
*L. ALMA TADEMA OP CCCXXVI*  
72.PA.3

Sir Lawrence Alma Tadema fut l'un des peintres les plus populaires et les plus appréciés de son temps. Bien que sa réputation ait pâti d'un changement de goût en faveur de Courbet et plus tard des impressionnistes (voir nos. 53–55 et 57–60), la précision technique extraordinaire de son œuvre continue de nous fasciner.

Le style de l'artiste trouve ses origines dans la peinture hollandaise de scènes de tous les jours du dix-septième siècle, mais il voua la majeure partie de son œuvre à des sujets grecs ou romains. Néanmoins, les thèmes de ses peintures sont généralement simples plutôt qu'héroïques ou littéraires – parfois même banals pour l'œil moderne – et sont censés représenter l'existence quotidienne à l'époque préchrétienne. Ils reflètent également des sensibilités victoriennes en ce qui concerne le comportement social. En plein cœur de l'énorme soulèvement économique et de la fracture sociale que la révolution industrielle avait engendré en Angleterre, une partie de la classe supérieure, à laquelle Alma Tadema appartenait, continuait à considérer le passé classique comme une époque plus simple et idéalisée. Sa génération fut probablement la dernière à le faire sans équivoque et avec tant d'admiration.

Le tableau du Musée est l'un des plus grands d'Alma Tadema. On sait qu'il passa quatre ans à y travailler, le finissant en 1894, juste à temps pour l'exposition de la Royal Academy de l'hiver 1895. La fête romaine qui est représentée est celle de Céréalia, dédiée à Cérès, la déesse du blé. Bien que l'édifice représenté soit essentiellement un produit de l'imagination de l'artiste, il a incorporé des parties de vrais bâtiments romains, et on peut retrouver les sources antiques des inscriptions et des reliefs, ce qui témoigne du profond intérêt de l'artiste pour la civilisation classique et le détail architectural. Le tableau a toujours son cadre d'origine, et l'inscription du poème d'un ami d'Alma Tadema, Algernon Charles Swinburne ; il montre une vue particulièrement idyllique de Rome : “Dans un pays de couleurs claires et d'histoires/Dans une région d'heures sans ombre/Où la terre est vêtue de gloires/Et un murmure de fleurs musicales.” *Le Printemps* eut un immense succès populaire, et sa célébrité fut transmise à un large public par l'intermédiaire d'un grand nombre d'estampes et de reproductions commerciales.

BF

68 EDVARD MUNCH  
Norvégien, 1863–1944  
*Nuit étoilée*, 1893

Huile sur toile  
135 x 140 cm  
Signé en bas à gauche : *EMunch*  
84.PA.681

Edvard Munch se situe entre les peintres romantiques du début du dix-neuvième siècle et les expressionnistes du début du vingtième siècle. Son œuvre reflète le caractère sombre et l'isolation psychologique de l'esprit romantique, alliés à une authenticité d'exécution brute et presque primitive, anticipant l'individualisme comparativement sans inhibitions de notre propre siècle.

Représentant une scène sur la côte, *Nuit étoilée* est l'un des rares purs paysages que l'artiste ait peint dans les années 1890. Il fut peint en 1893 à Åsgårdstrand, une petite station balnéaire au sud d'Oslo. Munch y passait ses étés et intégrait souvent dans ses peintures quelques-uns des points de repères importants de la ville. En dépit du fait que c'était un endroit de détente et de plaisir, les représentations qu'en fit Munch suggèrent souvent des anxiétés personnelles et parfois même de la terreur.

Parce que le tableau du Musée n'inclut ni aucun personnage ni la jetée de la ville – qui se serait trouvée un peu plus sur la gauche – il fait preuve d'un sens de l'échelle ambigu et d'un caractère plus abstrait que d'habitude. C'est une tentative de capturer les émotions que la nuit fait remonter à la surface plutôt que de montrer ses qualités picturales. Le monticule sur la droite représente trois arbres. On pense que la forme vague qui se trouve sur la barrière au premier plan est une ombre, probablement celle de deux amants que l'on voit dans ce même cadre dans une lithographie datant de 1896. Il se pourrait que la ligne blanche devant le bosquet d'arbres et parallèle au reflet des étoiles sur la mer soit un mât, mais elle ressemble plutôt à un phénomène naturel quelconque, comme une lueur soudaine.

La *Nuit étoilée* de Munch fut présentée dans une série d'expositions qui se sont déroulées entre 1894 et 1902, à chaque fois sous un titre différent. Parfois elle était intitulée *Mystique* ou *Mystique d'une nuit étoilée* et faisait partie d'un groupe qu'on avait appelé Études pour une série de peintures d'atmosphères, "Amour". Plus tard, il semble qu'elle ait été incluse dans l'exposition de Berlin de 1902 comme faisant partie de la même série, alors nommée la Frise de la vie. Ce groupe de peintures était un commentaire très personnel et philosophique sur l'homme et son destin et était imprégné de connotations religieuses.

BF

Image Not Available for Publication

# INDEX DES ARTISTES

Les chiffres font référence aux numéros des pages

- Alma Tadema, Lawrence 125
- Bartolommeo, Fra 23
- Bellotto, Bernardo 38
- Bosschaert, Ambrosius, l'Ancien 49
- Bouguereau, William Adolphe 105
- Bouts, Dieric 42
- Bruegel, Jan, l'Ancien 46
- Cappelle, Jan van de 63
- Carpaccio, Vittore 18
- Cézanne, Paul 110
- Corrège, Antonio Allegri, dit le 25
- Daddi, Bernardo 10
- David, Jacques-Louis 88, 91
- Degas, Edgar 107
- De Troy, Jean-François 80
- Dominiquin, Domenico Zampieri,  
dit le 36
- Dossi, Dosso 27, 28
- Dyck, Antoine van 52, 54
- Ensor, James 120
- Fabriano, Gentile da 13
- Friedrich, Caspar David 117
- Gainsborough, Thomas 113
- Géricault, Théodore 84, 85, 87
- Gogh, Vincent van 73
- Goya y Lucientes, Francisco José de 114
- Greuze, Jean-Baptiste 81
- Huysum, Jan van 70
- Koninck, Philips 69
- La Tour, Georges de 75
- La Tour, Maurice Quentin de 83
- Liotard, Jean-Étienne 112
- Lusieri, Giovanni Battista 39
- Manet, Édouard 102
- Mantegna, Andrea 20
- Martini, Simone 8
- Masaccio 15
- Millet, Jean-François 93, 94
- Mola, Pier Francesco 37
- Monet, Claude 96, 108
- Munch, Edvard 126
- Piombo, Sebastiano del 30
- Pontormo, Jacopo Carucci, dit 31
- Potter, Paulus 65
- Poussin, Nicolas 79
- Rembrandt Harmensz. van Rijn  
57, 59, 60
- Renoir, Pierre-Auguste 99, 106
- Roberti, Ercole de' 16
- Romain, Jules, Giulio Pippi, dit 24
- Rubens, Pierre Paul 50
- Ruisdael, Jacob van 64
- Saenredam, Pieter Jansz. 55
- Steen, Jan 66
- Titien 32
- Turner, Joseph Mallord William 118
- Véronèse, Paulo Caliari, dit 35
- Vouet, Simon 76
- Weyden, Rogier van der, Atelier de 45
- Wtewael, Joachim 48

Les *Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum* constituent une série de sept volumes superbement illustrés qui présentent les plus belles œuvres de la collection permanente de ce Musée célèbre dans le monde entier. Chacun des volumes contient de magnifiques reproductions en couleurs accompagnées de commentaires sur l'histoire de l'art. Ils présentent chacun un département du Musée : Antiquités, Arts décoratifs, Dessins, Manuscrits, Peintures, Photographies et Sculpture. Ils forment un panorama inoubliable de cinq mille ans d'histoire de l'art, à présent regroupés dans une collection sans pareille.

DANS LA MÊME COLLECTION

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Antiquités

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Arts décoratifs

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Dessins

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Manuscrits enluminés

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Photographies

*Chefs-d'œuvre du J. Paul Getty Museum*  
Sculpture

En couverture :

Paul Cézanne

Français, 1839–1906

*Nature morte aux pommes* [détail], 1893–1894

Huile sur toile

96.PA.8 (voir no. 60)

La collection de peintures du J. Paul Getty Museum présentée dans ce volume couvre une période allant du quatorzième siècle à la fin du dix-neuvième siècle. Parmi les plus beaux exemples du début de la peinture de la Renaissance, on peut citer le *Saint André* de Masaccio et le somptueux *Couronnement de la Vierge* de Gentile da Fabriano. La splendide *Adoration des Mages* d'Andrea Mantegna et *Le Repos pendant la fuite en Égypte* de Fra Bartolommeo, dont l'acquisition est très récente, sont très représentatifs de la Haute Renaissance. La peinture des Pays-Bas est représentée par le célèbre tableau de Jan Bruegel, *L'Entrée des animaux dans l'arche de Noé*, ainsi que par *L'Enlèvement d'Europe* de Rembrandt et *La Leçon de dessin* de Jan Steen, alors que l'époque moderne est illustrée, notamment, par *Les Iris* de Van Gogh. La peinture française est largement évoquée, de l'énigmatique *Rixe de mendiants* de Georges de La Tour et de *La Sainte Famille* de Poussin à la *Nature morte aux pommes* postimpressionniste de Cézanne, en passant par l'impressionnisme de Renoir et de Monet.

THE J. PAUL GETTY MUSEUM

Los Angeles

Imprimé à Singapour

ISBN 0-89236-431-9



9 780892 364312 90000