

# **Richesses de musée, Un musée de richesses**



**Dossier à l'attention des enseignants**

**Service éducatif du musée des Augustins**

## Sommaire

### Richesses de musée

#### > Un musée, pourquoi ?

Conserver

Conserver pour éduquer

#### > Un musée, pour quoi faire ?

Eduquer: d'une culture du regard...

...à un regard culturel

### L'éducation artistique et culturelle, c'est...

#### >Politique Education / Culture

#### >Objectifs

#### >Caractéristiques

### Un musée de richesses

#### > Une architecture dans la ville

Fondation / Construction

#### > L'œuvre dans un espace historié et architectural

Destruction / Restauration / Dérestauration

#### > L'espace de l'œuvre

D'où proviennent les oeuvres ?

Des chefs-d'œuvre :

#### **Sculpture romane**

> Premier Atelier de La Daurade, *La mort de Saint Jean-Baptiste, Le festin d'Hérode*

> Attribué à Gilabertus, *La mort de Saint Jean-Baptiste, Hérode et Salomé*

#### **Sculpture gothique**

> *Vierge à l'enfant* : « *Nostre Dame de Grasse* », vers 1450 ( ?)

#### **Peinture**

> Pierre-Paul Rubens (1577-1640), *Le Christ entre les deux larrons*, vers 1635

> Philippe de Champaigne (1602-1674), *Réception d'Henri d'Orléans, duc de Longueville, dans l'ordre du Saint-Esprit par le roi Louis XIII, le 15 mai 1633*

> Eugène Delacroix (1798- 1863), *Moulay-abd-er-Rahman, Sultan du Maroc, sortant de son palais de Mequinez entouré de sa garde et de ses principaux officiers*, 1845.

## Richesses de musée

Richesses de musée est une invitation à s'interroger sur le rôle patrimonial du musée que ce soit dans ses missions de conservation, d'enrichissement, de formation, de diffusion et de présentation. En quoi le(s) événement(s) politiques, économiques, culturels ont-ils contribué à l'évolution de ses missions ?

### Un musée, pourquoi ?

#### > Conserver

Le processus de conservation chez l'homme est ancien. Il est un moyen pour appréhender le monde et le comprendre. Siècle après siècle, l'homme s'enrichit et se nourrit de ces stratifications successives. Sensibles, scientifiques, politiques ou religieuses, elles définissent un bien commun et universel qu'on nommera patrimoine.

Dès la préhistoire, on trouve des traces de collections. Mais il faudra attendre la Renaissance pour voir apparaître un réseau d'humanistes et de curieux qui s'intéressent à tous les domaines de la connaissance. Ils tentent d'ériger une nouvelle interprétation du monde à partir du rapport de l'homme au monde et non plus de l'homme à Dieu. Ils constituent et présentent d'importantes collections de peintures, d'objets provenant soit de l'homme soit de la nature qu'on appelle les cabinets de curiosités.

Les raisons invoquées au dix-huitième siècle pour la constitution des musées étaient conservation, divulgation et formation. La volonté était de conserver les œuvres pour les préserver de tout vandalisme. Ce terme daterait d'ailleurs de 1794. Il s'agissait donc de définir concrètement un lieu, un espace pour les abriter et les protéger. Dans ce sens, les œuvres constituaient un patrimoine qui, se devait d'être vu, regardé par tous et donc accessible à tous.

#### > Conserver pour éduquer

Même si encore aujourd'hui, on serait tenté de penser qu'il n'est pas toujours aussi facile que de franchir la porte d'un musée, on peut néanmoins s'appuyer sur la raison invoquée au dix-huitième pour souligner que « répertoriés, classés, les chefs-d'œuvre exposés peuvent être librement étudiés, comparés par les artistes et les amateurs; ils contribuent ainsi à la formation et à la généralisation d'un goût sur et juste »<sup>1</sup>. D'emblée, l'institution muséale affirme sa vocation à éduquer le public par la rencontre immédiate avec l'œuvre. « *Le Louvre avait été conçu pour les artistes vivants. Quand on l'a ouvert en 1792, c'était pour rendre accessible aux artistes les collections d'antiques, les collections royales, etc. En somme, c'était au départ un grand squat d'artistes ! Tous les artistes y habitaient, exposaient dans la Grande galerie qui était envahie en permanence par des artistes vivants...* »<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990, p.1037

<sup>2</sup> Nathalie Georges-Lambrichs et Yves Depelsenaere, « Marie-Laure Bernadac - A bâtons rompus, conversation avec Marie-Laure Bernadac », pp154-171, in *La Cause freudienne*, n°66, mai 2007, Navarin Editeur.

## Un musée, pour quoi faire ?

### > Eduquer : d'une culture du regard ...

Favoriser la rencontre directe avec l'œuvre constitue pour l'élève une expérience singulière. D'ailleurs, l'éducation artistique et culturelle se donne comme caractéristique principale : *l'approche concrète de l'art et de la culture, qui fait une large place à la rencontre avec des personnalités du monde des arts et avec les métiers qui lui sont liés, à la fréquentation de lieux de création et de diffusion des œuvres*<sup>3</sup>. L'objectif est de former son regard pour qu'il acquiert des clefs de lecture et qu'il parvienne à la compréhension de l'œuvre. Mais doit-on se contenter de fréquenter des lieux de diffusion des œuvres ? Suffit-il de les voir concrètement pour les comprendre ? Non, certainement pas ! Cela reviendrait à penser l'œuvre comme objet de consommation et non plus comme sujet de réflexion. Pour nous enseignants, il apparaît donc comme une nécessité de penser, en amont d'une visite au musée, l'objectif et le sens donnés à la rencontre avec l'œuvre. En somme, cela se traduit en terme de pédagogie. Comment articuler une pratique du musée avec des apprentissages ? Comment construire la culture artistique de l'élève par la rencontre avec l'œuvre ? Comment faire comprendre à l'élève la valeur patrimoniale du musée et des œuvres ?

### >...à un regard culturel

Regarder, c'est observer et questionner. Dans une œuvre, le sujet, la composition, les formes, la lumière, l'espace, la couleur, le dispositif et le lieu de présentation traduisent des choix et sont autant de moyens d'expression. L'appréciation et la connaissance de ces composantes plastiques contribuent à former le regard de l'enfant et à développer sa curiosité. De plus, la comparaison avec l'œuvre d'un autre artiste, la mise en relation avec un courant artistique antérieur, l'inscription dans le contexte historique, économique et politique contemporain de l'œuvre étudiée, permettra à l'élève de s'approprier son sens et d'identifier les continuités, les évolutions, les ruptures et/ou les citations. Ce sont sur ces bases que l'élève pourra développer son esprit critique et acquérir les fondements d'une culture humaniste si l'on se réfère par exemple au socle commun de compétences.

Les moyens de cette éducation artistique et culturelle existent : connaître le musée, les collections, et ses missions par la formation, la documentation des enseignants. Dans cette perspective, l'implication des équipes pédagogiques aux intérêts pluridisciplinaires, interdisciplinaires et/ou transversaux permettrait d'élaborer et de mettre en œuvre des projets pédagogiques et culturels en partenariat avec le musée. En renouvelant l'intérêt porté aux œuvres, les élèves s'approprieraient mieux encore cet héritage artistique et culturel porteur d'universalité. « ...*Faire le Grand Louvre avec la pyramide de Pei, c'était quand même déjà vouloir sortir le Louvre de ce côté poussiéreux et montrer que c'était un musée d'aujourd'hui, pour aujourd'hui. Il y aura toujours une forme de querelle des anciens et des modernes, un certain public passéiste, des conservateurs ayant un amour exclusif et jaloux pour tel ou tel siècle et qui n'aiment pas leurs contemporains. Mais il n'y en a pas tant qu'on voudrait le faire croire. Là encore j'évoquerai Picasso : l'art n'avait pour lui « ni passé, ni présent ». L'art doit être de tous les temps. Une statue d'Egypte peut être plus « contemporaine » que n'importe quelle œuvre actuelle, si elle nous parle aujourd'hui. Et d'ailleurs, comment voulez-vous regarder le passé autrement qu'avec les yeux du présent ? ... »<sup>4</sup> Vivre le musée au présent en réactivant un regard artistique sur le passé et sur les collections, tel pourrait être l'enjeu de l'accès au savoir et à la culture pour un plus grand nombre de nos élèves depuis leur plus jeune âge.*

<sup>3</sup> Direction générale de l'Enseignement scolaire – publié le 29 mai 2007 par le ministère de l'Education nationale.

<sup>4</sup> Nathalie Georges-Lambrichs et Yves Depelsenaere, « Marie-Laure Bernadac - A bâtons rompus, conversation avec Marie-Laure Bernadac », pp154-171, in *La Cause freudienne*, n°66, mai 2007, Navarin Editeur.

# L'éducation artistique et culturelle, c'est...

## Politique Education / Culture

Le ministère de l'Éducation et le ministère de la Culture ont construit ensemble depuis plus de vingt ans une politique nationale d'éducation aux arts et à la culture faisant de la démarche de projet et de l'ouverture sur l'environnement autant d'axes forts de la formation des élèves.

La communication conjointe Éducation - Culture de janvier 2005 a été l'occasion de réaffirmer cette volonté de soutenir et de multiplier les initiatives du terrain<sup>5</sup>.

## Objectifs

L'éducation artistique et culturelle a pour objectif d'ouvrir aux élèves l'accès au patrimoine culturel dans son ensemble et à la création sous toutes ses formes. Elle fait appel à des démarches actives, privilégiant l'épanouissement personnel et stimulant l'esprit critique.

Elle englobe et dépasse le domaine des enseignements artistiques obligatoires et optionnels proprement dits - qui, à l'École, sont de la responsabilité du ministère de l'Éducation nationale.

En effet, à côté de ces enseignements sur lesquels elle prend appui, elle propose une **palette de modes d'action** :

- > classes à projet artistique et culturel
- > ateliers de pratique artistique des écoles
- > ateliers artistiques des collèges et des lycées
- > classes culturelles transplantées
- > jumelages

Différents dispositifs favorisent par ailleurs la cohérence territoriale des projets :

- > plans locaux d'éducation artistique
- > parcours artistiques.

## Caractéristiques

L'éducation artistique et culturelle est marquée par trois caractéristiques principales :

- > **une approche concrète** de l'art et de la culture, qui fait une large place à la rencontre avec des personnalités du monde des arts et avec les métiers qui lui sont liés, à la fréquentation de lieux de création et de diffusion des œuvres ;
- > **le caractère interdisciplinaire** des démarches, qui prennent appui sur la complémentarité des différents enseignements et qui induisent un travail collectif des enseignants ;
- > **l'importance et la diversité des partenariats**, dans lesquels les structures artistiques et culturelles du ministère de la Culture comme les collectivités locales ont une implication forte.

---

<sup>5</sup> Cf. Circulaire d'orientation sur la politique d'éducation artistique et culturelle des ministères de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et de la Culture et de la Communication BOEN n°5 du 3 février 2005

## Un musée de richesses

En abordant la relation de l'homme au musée, il paraît indispensable de questionner les richesses amassées, conservées, restaurées ou non depuis des décennies. D'une part, cela revient à considérer l'espace et le lieu dans lesquels ces richesses peintes et sculptées s'inscrivent, d'autre part à interroger l'espace des œuvres elles-mêmes.

### Une architecture dans la ville

#### > Fondation / Construction

Jusqu'alors installés extra-muros dans le faubourg Matabiau, c'est au début du XIV<sup>ème</sup> siècle que les ermites de saint Augustin obtinrent l'autorisation du pape Clément de construire leur couvent à l'intérieur des murs de la cité. Les premiers travaux furent dévolus à la construction de l'église. Bâtie du XIV<sup>ème</sup> au XV<sup>ème</sup> siècle, l'église présente, outre une nef unique sans transept ni collatéraux, un décor peint. Il n'est pas sans rappeler certaines peintures de l'Espagne du nord dans la première moitié du XIV<sup>ème</sup> siècle. Adossée à celle-ci, remarquons la présence d'autres édifices: la sacristie, la chapelle Notre-Dame-De-Pitié, la salle capitulaire par exemple. L'achèvement du couvent, dans lequel le cloître, occupe une place centrale daterait du début du XVI<sup>ème</sup> siècle et le petit cloître du début du XVII<sup>ème</sup> siècle.

### L'œuvre dans un espace historié et architectural

#### > Destruction / Restauration / Dérestauration

Des pillages, une météorologie capricieuse, des scandales entraînent certaines difficultés au sein de la vie monastique. Les dommages occasionnés ne font pas systématiquement l'objet de reconstructions. Le bâtiment garde alors des traces indélébiles, stigmates de son histoire. Citons l'exemple du clocher de l'église, sur lequel la foudre s'est abattue et qui fut amputé d'un étage et demi.

C'est en 1789 que le couvent fut déclaré « Bien national ». Désaffecté, il fut ensuite démembré. Les locaux de l'aile méridionale furent loués et le grand réfectoire fut vendu pour y établir des écuries et un dépôt de fourrage. Le Muséum provisoire du Midi de la République s'installe dans ses bâtiments en 1795. Celui-ci fait alors l'objet d'importants travaux qui vont, parfois jusqu'à faire disparaître des éléments originels du couvent. C'est un paradoxe que de détruire un patrimoine pour en accueillir un autre. Dans cette période du XIX<sup>ème</sup> siècle, cette fièvre muséologique n'est pas sans lien avec une certaine conception urbanistique. Les campagnes successives de travaux donnent lieu à des destructions. De 1805 à 1828, toutes les chapelles débordantes de l'aile orientale sont rasées, sauf une celle de Saint Gabriel qui est alors transformée en latrines ! Au XX<sup>ème</sup> siècle, une restauration, voire même une dérestauration, visant à faire réapparaître des éléments originels du couvent est conduite.

Questionner le bâtiment à l'aide de plans de Toulouse, avec des documents d'archives: dessins, gravures, en explorant son architecture intérieure mais aussi extérieure pourra constituer un point d'ancrage pour appréhender avec les élèves la naissance, l'évolution et la mutation d'un lieu monastique à Toulouse et par là même comprendre ce qu'est le musée aujourd'hui. Quel sens donner à la notion de patrimoine ? Quelle(s) pratique(s) d'enseignement mener : comment donner des repères historiques par rapport aux œuvres architecturales, peintes ou sculptées ?



## L'espace de l'œuvre

Regarder une œuvre c'est considérer qu'elle a son propre espace. Il interroge la représentation d'un espace bidimensionnel ou tridimensionnel comme espace figuré, comme espace imaginé et/ou construit.

Pour aborder l'espace de l'œuvre, il sera pertinent de définir ses constituants plastiques et leur mise en relation, de porter un intérêt à sa(ses) technique(s) et à sa (leur) mise en œuvre, d'interroger son dispositif de présentation, de questionner le contexte historique, géographique, scientifique, artistique ... afin d'en saisir sa valeur patrimoniale.

### > D'où proviennent-elles ?

La Richesse picturale du musée fut constituée grâce à des dépôts ou envois de l'Etat, à des acquisitions par la ville avec le tableau de Corot *L'Étoile du matin*, et enrichie par des dons de personnalités comme la comtesse de Toulouse-Lautrec ou le peintre Gauzi. La Richesse sculpturale provient de la confiscation d'œuvres saisies par l'Etat, des dons de sociétés ou de particuliers, des acquisitions par la ville mais aussi grâce au conservateur du musée des Augustins Alexandre Du Mège (1780-1862) qui sauva des sculptures provenant d'édifices religieux de Toulouse (le cloître de la Daurade et les bâtiments canoniaux de Saint-Étienne par exemple) destinés à la démolition.

### > Des chefs-d'œuvre

Même si leur lieu de conservation est commun, le musée des Augustins, les œuvres empruntent à un champ de pratique, de technique, de savoir-faire et de culture différents. Par delà les siècles, se dessine alors une nouvelle cartographie : celle du processus créateur. Que l'œuvre soit peinte, sculptée ou gravée, qu'elle soit en marbre, en plâtre, en pierre ou en terre cuite, que l'outil soit le pinceau ou le burin, chaque artiste, avec sa sensibilité, sa culture, sa perception du réel et du monde a inventé et a défini une entité appelée œuvre.

## Sculpture romane (XI<sup>ème</sup> – XII<sup>ème</sup> siècles), Bâtiment Viollet-Le-Duc

### > *La mort de Saint Jean-Baptiste, Le festin d'Hérode*

Chapiteau de colonne simple, cloître du prieuré Notre Dame de la Daurade  
Premier atelier, 1100-1110, 35 x 52 x 41 cm, Inv. Me 107 (Ra 471).



> **Attribué à Gilabertus, *La mort de Saint Jean-Baptiste, Hérode et Salomé***

Chapiteau engagé de colonnes jumelles, calcaire

Cloître de la cathédrale Saint-Etienne (?), 1120-1140

32 x 55,5 x 39 cm, Inv. Me 31 (Ra 390).



> **Le sujet : les évangiles**

Les Evangiles de saint Matthieu (14, 6-9) et de saint Marc (6, 17-29) rapportent les circonstances de la mort de Jean-Baptiste, cousin du Christ et dernier des prophètes, mais ils ne mentionnent pas le nom de la belle-fille d'Hérode qui demanda, pour récompense de sa danse, la tête du Baptiste : elle est seulement « la fille d'Hérodiade ».

C'est l'historien juif romanisé, Flavius Josèphe (1<sup>er</sup> siècle après J-C) qui, dans les *Antiquités judaïques*, donne pour la première fois son nom Salomé. Cet épisode évangélique a donné lieu, du Moyen Age jusqu'au début du XX<sup>ème</sup> siècle à une abondante iconographie.

Les sculpteurs romans l'ont représentée dansant à Notre-Dame de la Daurade et séduisant Hérode à la cathédrale Saint-Etienne.

> **La composition**

Vingt ans seulement séparent les deux chapiteaux. Le premier atelier est daté de l'an 1100, la production de Saint-Etienne de 1120-1140. Il s'agit pour les deux de taille directe.

Le premier présente une structure de chapiteau qui reste proche du modèle antique. Il montrait en général une rosace centrale et deux volutes latérales. Celui de Notre Dame de la Daurade retrouve la même symétrie avec un personnage central et deux volutes stylisées. Les différents épisodes sont répartis sur plusieurs faces séparées par des éléments de décors.

L'œuvre attribuée à Gilabertus est plus complexe. La lisibilité de la structure antique (rosace et volute) est moins évidente. La composition montre un défilé de personnages en « frise ». Le centre, où l'on voit Hérode dans le premier atelier, est ici occupé par la tête de Saint Jean-Baptiste. Les scènes sont représentées sans coupure, l'artiste allant jusqu'à dédoubler certains éléments comme Salomé, la tête du saint, ou le soldat pour assurer cette continuité.

> **Le dessin**

Les figures du premier atelier sont taillées frontalement, laissant peu de place au modelé mais faisant ressortir leur contour. Dans la production de Saint-Etienne, les figures sont plus élancées et le sculpteur utilise une autre technique qui lui permet de faire plus ressortir les formes de leur support de pierre et de jouer avec le modelé. Le style de Gilabertus dans les figures féminines est identifiable : visages ovales avec des yeux en amande, cuisses fuselées, drapés épousant l'anatomie. Les surfaces sont ciselées avec plus de détail et davantage de finesse.



### > L'espace

Dans le premier exemple, la représentation de l'espace se préoccupe peu de réalisme : l'évocation de la profondeur se suffit du rabattement de la table du festin vers le spectateur. Les convives sont immobiles. Ce qui prime, c'est la transmission d'une idée : il s'agit d'un festin où l'on montre la table avec les éléments du repas. L'image est là pour rappeler au moins un épisode de la Bible.

D'un chapiteau à l'autre, on peut ainsi voir une évolution dans l'interprétation de cet épisode. La place accordée aux éléments n'est plus la même. Une exigence nouvelle dans la narration a déterminé une utilisation renouvelée de l'espace sculpté et de la figuration humaine. La table est ici représentée avec un souci de réalisme. Elle est vue en perspective. Les personnages sont représentés en action dans différentes postures. L'image garde cependant la même fonction : un symbole et un support de méditation.

## Sculpture gothique (XIII<sup>ème</sup> – XV<sup>ème</sup> siècles) Salle capitulaire, chapelle Notre Dame de Pitié, sacristie

### > Vierge à l'enfant : « *Notre Dame de Grasse* », vers 1450 ( ?)

Pierre polychrome, 132,5 x 78 x 24 cm , Eglise du couvent des Jacobins, Toulouse (?), Inv. Ra 788.



### > Le sujet

La sculpture représente une scène religieuse, la Vierge et le Christ enfant, son fils. L'inscription en relief portée sur le socle indique que le personnage sculpté est *Notre Dame de Grasse*.

### > La composition

La Vierge assise avec son enfant s'inscrit dans une composition triangulaire. L'œuvre présentée au musée est elle un fragment provenant d'un ensemble plus conséquent ?

### > La forme

Le corps de la Vierge respecte à priori les règles de proportions. Les traits des deux visages sont fins mais idéalisés. Celui de la Vierge fait contraste avec ses longues mèches bouclées et celui de l'enfant avec une chevelure largement ondulée. Le lourd drapé des vêtements formant des plis profonds s'oppose à la délicatesse de certains détails comme la fourrure aux poignets de la Vierge, les galons perlés sur l'encolure de sa robe, ou encore la reliure du missel.

### > L'espace

Il est rendu dynamique par un mouvement opposé des deux corps. La Vierge est représentée de  $\frac{3}{4}$  face avec le visage tourné vers l'extérieur de la composition. La posture de l'enfant semblant glisser de ses genoux contribue à l'en éloigner. Et pourtant, les bras de la Vierge repliés autour de l'enfant semblent vouloir irrémédiablement le retenir. Ces postures contrariées confèrent à la sculpture un équilibre fragile.

### > La couleur

Le matériau utilisé pour cette sculpture est la pierre. On distingue des traces d'or et de polychromie, en particulier le bleu de la robe de la Vierge.

## Eglise (peinture religieuse)

> **Pierre-Paul Rubens (1577-1640), *Le Christ entre les deux larrons, vers 1635***

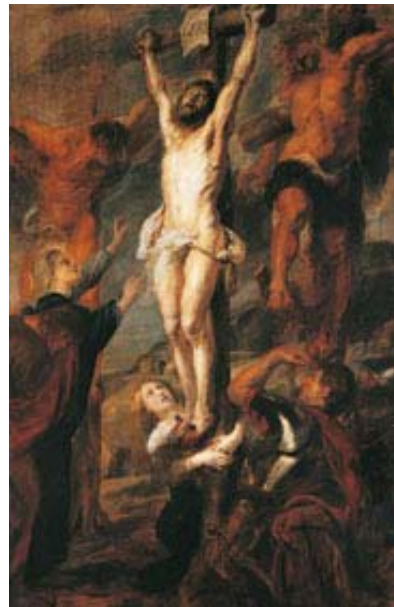
Huile sur bois, 295 x 190 cm, Envoi du gouvernement impérial en 1805, Inv. 2004 1 46 (D 1805 6).

### > Le sujet

La scène figurée dans un cadre de forme verticale représente un dramatique : la crucifixion. Le titre du tableau indique que les trois personnages occupant prioritairement l'espace de l'œuvre sont les principaux acteurs de cette scène religieuse.

### > La composition

Les personnages sont étagés sur trois plans successifs suivant un axe vertical et central défini par la croix. Au premier plan, un homme est agenouillé. Au deuxième plan, Madeleine, la Vierge et saint Jean entourent le christ. Enfin au troisième plan, on distingue de part et d'autre du christ les deux larrons. Le bon larron, sur la gauche, incline sa tête vers lui tandis que le mauvais larron, sur la droite, semble s'éloigner en détournant son regard.



### > Le dessin

L'organisation des figures donne l'impression que les corps sont précipités dans une sorte d'élan, de mouvement. La musculature du christ est d'ailleurs traitée dans les moindres détails. Les postures des personnages tout comme l'expressivité des visages contribuent à renforcer le caractère désespéré de la scène.

### > L'espace

L'espace dans lequel évolue le christ, les larrons, Madeleine, la Vierge et saint Jean présente en arrière plan un paysage au ciel nuageux et tourmenté. L'axe vertical et central matérialisé par la croix et accompagné de spirales ascendantes dans lesquelles s'inscrivent les personnages confère à l'ensemble un caractère dynamique. Ce n'est pas sans rappeler d'ailleurs le style grandiloquent de l'art baroque. De plus, le paysage apporte à la composition une certaine profondeur, marquant ici l'utilisation de la perspective.

### > La lumière

Une source de lumière intense provenant de la gauche et venant éclairer le christ est suggérée par la présence d'ombres propres et portées. Le modelé des visages et des corps provoque chez le spectateur une certaine émotion. Cet éclairage presque théâtral rejaillit particulièrement sur les mains et visages de la Vierge et de Madeleine. Il contribue à créer des contrastes. La blancheur du christ s'oppose fortement aux valeurs plus sombres des autres personnages.

### > La couleur

Le tableau a une dominante de rouge accompagnée d'ocre chaud qui contraste avec le vert de l'arrière plan. La couleur est appliquée en touches larges et enlevées. Les couleurs réparties par masses confèrent à l'ensemble une unité. Rubens donne, par sa facture, une impression tactile au point d'avoir la tentation de toucher et d'éprouver une véritable sensation physique face à l'œuvre.

Le sujet choisi (religieux) par le peintre est classique. Il peignit ce panneau de bois pour le maître-autel de l'église des Capucins d'Anvers à laquelle il fut offert. Mais le traitement plastique montre que le sujet n'est qu'un prétexte pour élaborer sa manière de peindre. La touche large et fondue indique que Rubens le coloriste tourne le dos aux partisans du dessin. Il met en œuvre un principe d'équivalence associant étroitement la forme, la couleur et la lumière. Au lieu de se contenter de dessins préparatoires, il peint ses esquisses. Il étudie simultanément la couleur, la lumière et la distribution des masses. Ce qui lui permettra une rapidité d'exécution et une technique libre et enlevée.

## Salon blanc (peinture et sculpture – XVI<sup>ème</sup> - XVIII<sup>ème</sup> siècles)

Bâtiment Viollet-Le-Duc

> **Philippe de Champaigne (1602-1674), Réception d'Henri d'Orléans, duc de Longueville, dans l'ordre du Saint-Esprit par le roi Louis XIII, le 15 mai 1633**

Huile sur toile, 293 X 400 cm, Envoi de l'Etat (1812), Inv. 2004 1 57.



### > Le sujet

La scène figurée évoque par son caractère solennel la grandeur et en même temps l'austérité du classicisme français mettant à l'écart le style baroque. Le titre du tableau indique que les six personnages occupant cet intérieur sont réunis pour une cérémonie : il s'agit donc d'un portrait de groupe.

### > La composition

Les personnages sont étagés suivant deux plans. Au premier plan, Henri d'Orléans est agenouillé de ¾ face à Louis XIII. Le deuxième plan est occupé par le roi entouré de Claude Bartillier, grand trésorier de l'Ordre, du chancelier Claude de Bullion, du greffier du Saint-Esprit Charles Duret et du prévôt maître de cérémonie Michel de Beauclerc. A l'arrière plan, un rideau de draperies soyeuses est tendu derrière le groupe.

### > Le dessin

Les personnages en tenue d'apparat sont délimités par des contours nets. Les traits des visages emprunts de solennité sont fins et précis. La profusion des motifs sur les costumes et draperies confère à l'ensemble une exubérance évidente.

### > L'espace

Le décor dans lequel évolue le groupe se présente frontalement avec un point de vue très légèrement en contre plongée. Les grands axes qui dessinent un réseau de verticales (corps raidés des personnages dont les jambes sont couvertes par leurs vêtements) et d'horizontales (disposition des corps en frise et alignement des mains) donnent à la composition un caractère statique. L'autel à droite et le trône quasiment au centre suggèrent l'inclinaison du sol. Il s'agit ici d'une règle de la perspective linéaire mise au point à la Renaissance.

### > La lumière

La source lumineuse provenant de la gauche est suggérée par la présence d'ombres propres et projetées. Elle contribue à illuminer les riches costumes cousus de fils d'or. Les drapés des vêtements comme le modelé des visages donnent une impression de relief. De plus, une lumière symbolique matérialisée par une colombe aux ailes déployées confère à l'ensemble une solennité.

### > La couleur

Le tableau est constitué d'une palette restreinte : bleu, orangé, or. Celles-ci formant un contraste de couleurs complémentaires sont appliquées suivant une touche sure et régulière.

L'analyse de l'œuvre de Philippe de Champaigne peinte en 1634 conduit à nous interroger sur le sens de celle-ci. Pourquoi tout ce faste déployé ? Il s'agissait en fait d'une commande du roi Louis XIII pour la chapelle du Saint-Esprit de l'église des grands augustins de Paris. Le traitement plastique du peintre, issu du classicisme français parvient à célébrer la monarchie. Dans ce tableau, la représentation rigoureuse des personnages et l'envahissement de l'espace par un décorum presque exagéré permettent de dissimuler les individus derrière leur fonction.

## **Salon rouge (peinture et sculpture - XIX<sup>ème</sup> - début du XX<sup>ème</sup> siècle)** **Bâtiment Viollet-Le-Duc**

> **Eugène Delacroix ( 1798- 1863), *Moulay-abd-er-Rahman, Sultan du Maroc, sortant de son palais de Mequinez entouré de sa garde et de ses principaux officiers, 1845***

Huile sur toile, 377 x 400 cm, Inv. 2004 1 99 (D 1845 1).

### > Le sujet

Le XIX<sup>ème</sup> est le siècle de l'Orientalisme. Il voit se succéder l'expédition en Egypte, l'insurrection grecque, la prise d'Alger, autant d'évènements qui marqueront les esprits. En 1832, Delacroix accompagna une mission diplomatique conduite par monsieur de Mornay en Algérie et au Maroc. La rencontre avec le Sultan Moulay Abd Er Rahman marqua le point culminant de ce voyage. Dans le Petit dictionnaire philosophique des Beaux-Arts, Delacroix écrivait : « Ce qu'on appelle création dans les grands artistes n'est qu'une manière particulière à chacun d'ordonner, de voir, de rendre la nature ». Les formes ne copient pas seulement la réalité mais traduisent aussi le sentiment du peintre.



### > La composition

Au premier plan, la masse des soldats arabes est animée par le sultan à cheval et par le petit groupe en pieds. Au second plan, la forme allongée des murailles de Meknès est rythmée par les tours colossales traversant d'un bord à l'autre l'espace de la toile. La position centrale du sultan et de son cheval dans un format presque carré lui confère une allure majestueuse.



### > L'espace

La construction de l'espace s'appuie donc sur un jeu de verticales et d'horizontales.

### > La couleur et la lumière

La facture évoque et suscite le mouvement, la vitesse. Le flamboiement de la touche n'est pas sans rappeler Le Gréco et les vénitiens. La forme est construite par la modulation de la couleur et par un jeu de reflets. Chaque masse et chaque touche réagissent avec son environnement pour produire une harmonie qu'il appelait « la musique » du tableau. Les contrastes font vibrer les couleurs et leur donnent

plus de luminosité : traces de vert pour souligner les zones rouges ici ou camaïeu de roses, ocres clairs, ou blancs cassés ailleurs.

Les personnages se répondent par paires : claires / foncées ; tout comme les couleurs rouges et blanches qui animent le fond sur lequel se détache la scène du premier plan et qui répondent au bleu du ciel. Sur ce fond, se détache naturellement le manteau jaune, dont la couleur est encore relevée par la robe du cheval.

Dans cette œuvre, Delacroix réussit à rendre le sentiment qu'il avait éprouvé lors de la rencontre. Il a rendu la chaleur du Maghreb par le mouvement des formes qui prolonge le tremblement de l'air, la lumière par le jeu des contrastes et l'harmonie colorée.