



Biennale

En lumière

Parcours dans les collections du musée
des Beaux-Arts d'Orléans

LUMIÈRE ET PEINTURE

Une œuvre picturale résulte de la répartition des ombres et des lumières, du choix des couleurs, de leurs contrastes, de la préparation du support, de la matière et de la touche. Les choix de l'artiste ne sont pas anodins et jouent un rôle dans la découverte et la lecture de l'œuvre.

Ainsi, il est très fréquent que la lumière provienne d'une source, le plus souvent invisible, située sur la gauche ; c'est un choix arbitraire qui reprend simplement notre sens de lecture et d'écriture.

Les moyens pour figurer la lumière

- couleurs,
- juxtaposition de tons,
- rapport chaud-froid,
- rapport fond-forme,
- le support et sa préparation.

Analyser la lumière

Les éléments à prendre en compte

- La source de lumière
- L'ombre propre (à partir de Giotto)
- L'ombre portée (à partir du XVe siècle)
- Le reflet

Sources de lumière

- Interne : matérielle dans le cas d'une bougie, lampe, fenêtre... ou immatérielle (lumière irradiant d'un personnage)
- Externe et non représentée dans l'œuvre

La lumière peut être :

- Incidente (clair-obscur, fort contraste),
- Egale,
- Toutes les possibilités intermédiaires.

Les rôles de la lumière

- Aider à la narration : la lumière est souvent déterminante pour la lecture de l'œuvre,
- Valoriser des personnages ou certaines parties de la composition,
- Créer l'atmosphère du tableau : chaleureuse, froide, macabre, joyeuse, dramatique, intimiste, inquiétante,
- Isoler ou unifier les éléments du tableau,
- Dissoudre ou renforcer le dessin,
- Creuser l'espace ou affirmer la surface.



Vierge à l'Enfant entre deux anges
Atelier de Matteo di Giovanni di Bartolo (vers
1430 -1495)
Vers 1485-1490
Huile sur bois

Axes

- Lumière égale, frontale sur toute la surface
- Matière-lumière : l'or
- Lumière froide

Les Vierges à l'Enfant sont un thème récurrent de la peinture italienne des XIVe et XVe siècles, illustrant la dévotion populaire à la maternité de la Vierge. Ces tendres représentations recèlent cependant toujours un élément rappelant le sort tragique attendant l'Enfant, ici le collier de corail dont la couleur évoque le sang versé sur la croix.

La Vierge à l'Enfant entre deux anges de Matteo di Giovanni témoigne du raffinement de l'art siennois. Les lignes sinueuses des voiles de la Vierge, le travail subtil de sa robe, la dorure à la feuille, le poinçonnage et les rehauts de vernis colorés transparents, malgré leur usure, manifestent un esprit encore gothique. Cependant, l'abandon de la feuille d'or pour le fond au profit d'un ciel bleu plus réaliste et les personnages, dont le modelé accentue la présence corporelle, laissent penser que l'artiste connaissait aussi les innovations florentines.

Le tableau d'Orléans est probablement une réplique d'atelier de l'œuvre du maître, d'une facture plus maîtrisée et considéré comme autographe, conservée à l'Art Institute de Detroit (États-Unis).

Matteo di Giovanni est l'une des principales figures de la peinture siennoise du XVe siècle, école qui connut son âge d'or dans la première moitié du siècle précédent. Formé à Sienne dès 1452, il y découvre les œuvres des sculpteurs Pisano et de Jacopo della Quercia. Il subit l'influence de Sassetta et surtout de Piero della Francesca auquel il emprunte la composition claire et équilibrée ainsi que la fraîcheur de la palette.



Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste enfant
Antonio Allegri, dit le Corrège (vers 1489 – 1534)
Vers 1518-1519 ou 1522
Huile sur bois

Axes

- Modelé et sfumato
- Clair-obscur délicat
- Rapport fond-forme, lumière incidente

La scène représente la Sainte Famille (Marie, Joseph et Jésus), installée sous les arbres, dont les feuillages et un tronc brun sont visibles à l'arrière-plan. Ils reçoivent la visite de Jean-Baptiste qui offre une petite croix à son cousin. Jésus s'en saisit acceptant par ce geste son rôle de sauveur du monde. Cette préfiguration du supplice à venir attire tous les regards.

Jésus est représenté nu, avec des rondeurs enfantines, debout sur les genoux de sa mère. Un linge blanc isole son corps du manteau de Marie et souligne la délicatesse et la pureté de sa chair.

La Vierge Marie, assise au centre du tableau en pleine lumière, est vêtue d'une robe rouge à manches jaunes et d'un manteau bleu. Couleurs symboliques, le rouge et le bleu évoquent le mystère de l'Incarnation. L'inclinaison de sa tête, la délicatesse de ses mains soutenant son fils soulignent sa dimension humaine et protectrice ainsi que sa grâce et sa beauté.

Légèrement en retrait, Joseph, âgé et barbu, observe la scène attentivement, en appui sur un bâton. Son regard se porte vers Jean-Baptiste, créant ainsi un axe oblique qui passe par la main du Christ tenant le bâton cruciforme.

L'ensemble est traité avec une grande qualité de modelé que le Corrège obtient par l'utilisation du clair-obscur. Le Corrège y ajoute grâce et douceur par l'harmonie de ses couleurs chatoyantes et le jeu délicat de la lumière. Il adoucit les figures en utilisant le sfumato, une technique de peinture sans lignes ni contours que Léonard de Vinci a mis au point au début du XVI^e siècle. Il adopte un classicisme vivant, d'esprit naturaliste, acquis au contact de Raphaël et de Michel-Ange.

De manière élégante et sensible, Le Corrège exprime avec sensualité les formes les plus délicates et entoure cette réunion familiale d'une atmosphère calme et poétique.

Le Corrège est l'un des grands maîtres italiens de la Renaissance. Après avoir découvert à Mantoue les œuvres d'Andrea Mantegna, il effectue un voyage à Rome où il côtoie les œuvres de ses contemporains tels que Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange. Son talent se révèle dans les grandes fresques qu'il réalise à Parme à partir de 1519.



Perspective d'architecture
François de Nomé (Metz, 1593-Naples, 1623)
Vers 1620
Huile sur toile

Axes

- Contrastes lumineux
- Construction de l'espace par une succession de coulisses sombres et claires
- Importance des ombres propres et des ombres portées
- Effet scénique et mystérieux des jeux de lumière

Cette vue imaginaire est construite selon un axe de symétrie rigoureux. Le sujet réside dans la description théâtrale de cette perspective urbaine, baignée par la chaude lumière de l'après-midi, bordée d'architectures, de statues et de végétation, où se rencontrent des promeneurs. François de Nomé y développe un florilège de détails décoratifs : frontons, corniches sculptées, bossages rustiques, écussons, bustes à l'antique, atlantes, pinacles ... La perspective pourrait être conventionnelle et rassurante si le soin maniaque du peintre, qui pousse l'illusion jusqu'aux limites des possibilités du pinceau, ne provoquait l'effet inverse. Un effet renforcé par les ouvertures béantes et sombres et les contrastes d'ombre et de lumière.

Dans cette œuvre, l'artiste manifeste sa double culture, flamande et italienne à travers une palette restreinte mais virtuose, des empâtements, l'attention qu'il porte aux détails, mais aussi les emprunts aux monuments italiens.

François de Nomé est l'une des personnalités les plus originales de la peinture européenne du XVIIe siècle. L'attrait de l'Italie entraîne le départ de nombreux jeunes européens : vers 1602, François de Nomé quitte Metz pour Rome, puis s'installe à Naples vers 1613. Peintre sensible au romanique, au merveilleux et au bizarre, il élabore une peinture de paysage d'un nouveau genre où se confondent les références antiques et la manière précieuse du maniérisme tardif. Le monde qu'il met en scène est à la fois théâtral et fantastique.



Saint Sébastien soigné par Irène
D'après Georges de La Tour (1593 –1652)
Huile sur toile

Axes

- Le clair-obscur
- Lumière incidente
- Scène nocturne
- Lumière narrative
- Source lumineuse visible
- Lumière symbole du divin
- Lumière intimiste

L'artiste évoque l'épisode précédant le martyre du saint décrit dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Saint Sébastien vécut au III^e siècle. Membre de la garde personnelle de l'empereur Dioclétien, il fut condamné, en raison de sa foi, à périr sous les flèches de ses compagnons d'armes. Laissé pour mort, il fut découvert par Irène, chrétienne comme lui, qui le soigna. Plus tard, il retourna défier l'empereur qui donna l'ordre de le lapider puis de jeter son corps dans le grand égout de Rome afin qu'aucun culte ne lui soit rendu.

Dans un cadrage serré, Irène est mise en valeur par la lumière de la lanterne. Au-delà de la représentation du premier martyre de Sébastien, c'est l'image de la charité chrétienne qui est évoquée ici. La sérénité des visages, le geste retenu et délicat d'Irène, la confiance de Sébastien et l'effet de nuit qui isole les protagonistes de tout contexte, dégagent une atmosphère intimiste.

L'œuvre pourrait apparaître comme un sujet profane s'il n'y avait justement cette qualité de silence, cette concentration et surtout cette lumière au milieu des ténèbres qui apportent une dimension mystérieuse et mystique invitant à la contemplation. Ces sensations si proches des originaux de Georges de La Tour font la qualité de cette copie d'atelier, l'une des meilleures conservées. La peinture originale, aujourd'hui disparue, est en effet connue par une dizaine de copies qui témoignent de son succès.

Peintre totalement oublié, Georges de La Tour a été redécouvert en 1915 par l'historien de l'art allemand Hermann Voss. Son œuvre a été présentée au public lors de la célèbre exposition des « Peintres de la réalité » tenue au musée de l'Orangerie en 1934. Maître du clair-obscur, il est un génie des figures populaires et des scènes religieuses recueillies. Son style se caractérise par la délicatesse et la sobriété des expressions, la pureté des formes traitées d'une manière presque abstraite, le dépouillement ne laissant subsister que les accessoires nécessaires et surtout, la lumière exprimant la métaphore de la présence divine et mettant en valeur le pouvoir d'émotion émanant des gestes simples.



L'Apôtre saint Thomas
Diego Velázquez (1599 - 1660)
Vers 1620
Huile sur toile

Axes

- Le clair-obscur
- Lumière incidente
- Lumière narrative
- Lumière symbole du divin

« Heureux ceux qui croient sans avoir vu ! » Cette phrase, attribuée au Christ face aux doutes nourris par saint Thomas, lorsque celui-ci se trouve devant lui après la résurrection, a certainement inspiré Diego Velázquez qui a cherché à exprimer la dualité entre foi et doute dans ce portrait.

L'Apôtre saint Thomas est une œuvre de jeunesse qui date de la période sévillane de Velázquez. Elle est fortement marquée par l'esthétique caravagesque où l'ombre et la lumière semblent s'opposer.

Velázquez représente un saint Thomas jeune, de type populaire, au visage buriné et vêtu d'une lourde cape de laine ocre dont les plis sont sculptés par le jeu de l'ombre et de la lumière. Il porte la lance, attribut de son martyre, et l'Évangile.

La monumentalité de la figure s'impose par un cadrage serré, une sobriété presque austère, l'absence d'ornements et la quasi-monochromie du tableau. Représenté de profil, le saint ne regarde pas le spectateur mais s'offre au regard du fidèle comme un modèle tout proche de lui. La bouche entrouverte et la main crispée retenant le livre traduisent avec une grande subtilité son agitation intérieure. Son regard, à demi plongé dans la pénombre, permet au fidèle regardant cette image de partager la révélation qui vient d'illuminer l'esprit de Thomas. Son regard intériorisé suggère une autre réalité, hors du tableau, hors du temps, une réalité révélée.

L'œuvre s'inscrit dans le mouvement de la Réforme catholique qui, en réponse à la Réforme protestante, affirme notamment le culte de la Vierge, des saints, des reliques et souligne l'importance des images.

Né à Séville en 1599, Velázquez est reçu maître en 1617, il débute sa carrière dans cette ville et s'exprime alors dans un style fortement marqué par le ténébrisme caravagesque. En 1623, il s'installe à Madrid. Le roi Philippe IV remarque un de ses portraits, ce qui lui vaut d'être nommé peintre de la cour. Après sa rencontre avec Rubens et plusieurs séjours en Italie, il éclaircit sa palette. Sa touche se fait plus légère et plus fragmentée. C'est dans ce style, de plus en plus empreint de l'évanescence des variations lumineuses, qu'il peindra avec l'acuité psychologique qui lui est familière, la vie de la cour comme celle des gens simples.



Paysage avec des ruines sur la gauche
Paysage avec des ruines sur la droite
Pierre Patel (1605-1676)
Vers 1655
Huile sur toile et huile sur bois

Axes

- Rôle de la lumière dans la construction de l'espace
- Ombres portées
- Jeu de coulisses
- Luminosité des couleurs

Pierre Patel construit l'espace grâce à une succession de plans d'ombre et de lumière, au dégradé des couleurs, à l'articulation des masses et des lignes, le tout conduisant le regard vers l'horizon. Il combine la perspective géométrique s'appuyant sur les lignes à la perspective atmosphérique obtenue par les nuances colorées qui, du sombre au clair, créent la profondeur. Les figures, la végétation et l'architecture sont minutieusement décrites, sans nuire à l'unité de la scène. La lumière glisse d'un plan à l'autre et baigne les formes d'une même atmosphère limpide et transparente. La délicatesse des tons contribue à créer une impression de calme et de sérénité.

Pierre Patel est, avec La Hyre, Mauperché et Pérelle, l'un des représentants du paysage classique. À la différence de certains de ses contemporains comme Poussin ou Le Lorrain, il ne cherche pas à insérer des sujets religieux ou mythologiques dans ses paysages, ni à donner une portée morale ou philosophique à ses œuvres. Ce sont de simples vues pastorales, idéales et intemporelles, agrémentées de ruines. Sa manière sobre et ordonnée fut prisée de ses contemporains qui lui commandèrent de précieux décors pour leurs hôtels particuliers (cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert, cabinet de l'eau au Louvre pour Anne d'Autriche).



Le Triomphe de saint Ignace
Claude Vignon (1593 - 1670)
1628
Huile sur toile

Axes

- Matière, empâtements et jeux de lumière
- Imaginer l'œuvre dans son contexte d'origine : maître-autel avec éclairage variant en fonction de l'heure, de l'ensoleillement ou de la lumière des cierges.
- Lumière symbolique qui conduit le regard du bas vers le haut du tableau et connote l'œuvre au divin.

Le Triomphe de saint Ignace est commandé à Claude Vignon pour le maître-autel de l'église des jésuites d'Orléans, en hommage au fondateur de l'ordre, canonisé en 1622, qui joua un rôle fondamental dans le renouveau de l'Église catholique en réponse à la Réforme protestante.

Au registre inférieur se tiennent quatre jésuites, parmi lesquels saint François-Xavier vêtu de blanc, et les allégories des quatre parties du monde, symboles de l'expansion de l'ordre sur tous les continents. Au centre, saint Ignace fait le lien avec le registre médian où le Christ et Marie sont représentés comme des intercesseurs entre la terre et le ciel. Enfin, dans la lumière céleste, trône Dieu le père, entouré de saints parmi lesquels on reconnaît Pierre tenant une clef et Joseph avec son bâton fleuri.

La construction pyramidale des trois registres, la gestuelle et le jeu des regards créent une dynamique ascendante. L'aspect spectaculaire de l'œuvre est renforcé par la richesse du coloris et des ors rutilants des broderies, des pierres et métaux précieux. La matière picturale fait écho à la progression ascensionnelle : les somptueux empâtements du registre inférieur s'allègent progressivement, comme dématérialisés à l'image du paradis.

Parfaite illustration du dogme de la Réforme catholique qui accorde aux saints et à la Vierge un rôle éminent, cette peinture a pour but d'édifier le fidèle et de susciter son adhésion.

Claude Vignon est né à Tours en 1593 dans une famille attachée à la cour de France. Formé à Paris dans le milieu maniériste, il est reçu maître à 23 ans puis découvre, lors d'un voyage en Italie entre 1617 et 1623, les œuvres du Caravage, d'Annibal Carrache et le baroque. Il est également influencé par la peinture vénitienne dont il retient surtout les effets de lumière, les couleurs vives et la facture libre.



Portrait d'un jeune Noir
Maurice-Quentin de La Tour (1704 - 1788)
1741
Pastel



Jeune Noir rattachant le bouton de sa chemise
Maurice-Quentin de La Tour (1741)
MAH Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève.
Legs Edouard Sarasin, 1917

Axes

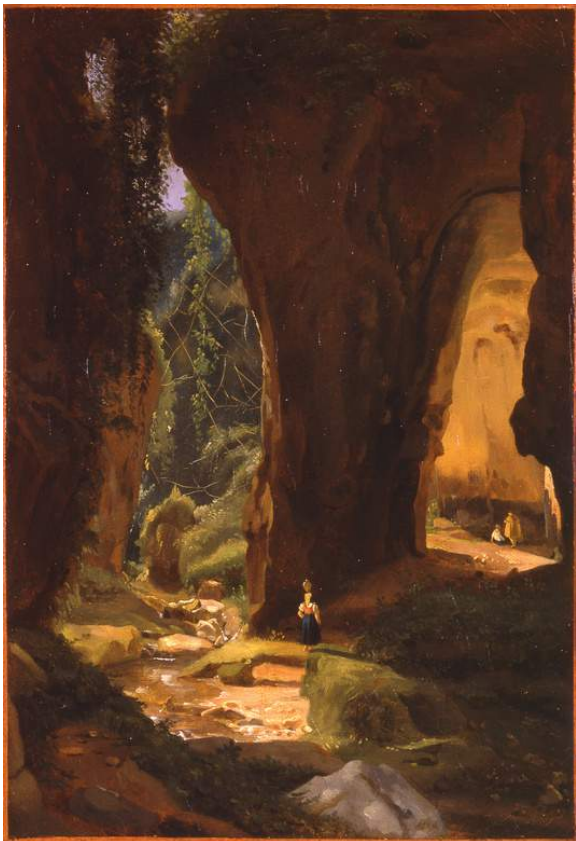
- Technique et matière : pastel sec, dessin, superposition, estompage, juxtaposition, rehaut
- Reflet de la lumière : traité en rehaut, guide le regard
- Le contexte du siècle des Lumières et la réflexion sur le statut de l'homme Noir
- Eclairage contrôlé de la salle des pastels (nombre de lux limité pour toutes les œuvres sur papier), plus intimiste, peut modifier le rapport à l'œuvre
- Question de l'éclairage muséal à comparer avec les salles suivantes (rose et rouge) : quels choix, quels effets, quelles ambiances ; lumière naturelle, artificielle ; lumière focalisée sur les œuvres.

Cette œuvre est une préparation très aboutie pour le pastel présenté au Salon de 1741, *Jeune Noir rattachant le bouton de sa chemise*, conservé au Musée d'art et d'histoire de Genève. Toujours à la recherche de la perfection, La Tour avait l'habitude de reprendre plusieurs fois ses compositions. Certains dessins préparatoires, tel que celui-ci, sont ainsi très proches de pastels autonomes.

L'exécution de ce portrait est remarquable par les tons juxtaposés, faits de passages successifs de bruns, de rouges et de bleus et par les accents lumineux qui restituent parfaitement la texture de la peau, l'éclat de la cornée ou encore les cheveux crépus. Les reflets sur le front, le nez ou la lèvre inférieure suggèrent une source lumineuse hors cadre.

Le regard détourné du modèle semble lointain, comme s'il plongeait dans le passé et les souvenirs. Au-delà de la ressemblance physique, La Tour descend jusqu'à l'âme du jeune homme mélancolique. La nouveauté de cette image tient au fait qu'il ne s'agit pas d'une figure choisie pour son exotisme, le serviteur noir comme faire-valoir pour le riche Européen, mais d'un véritable portrait traité avec tout le respect dû au modèle.

C'est après le séjour parisien en 1720-1721 de Rosalba Carriera, artiste italienne qui lance la mode du portrait au pastel, que Maurice Quentin de La Tour choisit de se consacrer uniquement au portrait au pastel. Dès les années 1740, il s'impose dans l'aristocratie et la haute bourgeoisie comme le maître incontesté du pastel, avant d'être nommé peintre du roi en 1750. Philanthrope, homme des Lumières, La Tour est acquis aux idées de son temps : ce portrait résume l'expression de ses convictions et son adhésion au mouvement humaniste des Encyclopédistes favorables à l'abolition de l'esclavage.



Vue des ravins de Sorrente
Achille-Etna Michallon (1796 - 1822)
1819
Huile sur papier marouflé sur toile

Axes

- Le contraste
- Se confronter au réel : la nature mise en scène par l'ombre et la lumière
- Produire des effets sensoriels par le traitement de la lumière : faire entrer le spectateur dans le site, le lui faire ressentir.

Petite ville située au sud de la baie de Naples, face à l'île de Capri, Sorrente inspira de nombreux artistes de la première moitié du XIXe siècle, des écrivains (Walter Scott, Lord Byron ou Stendhal) comme des peintres. Lors de son séjour dans le golfe napolitain en juin 1819, Achille-Etna Michallon est lui aussi séduit par la situation privilégiée de la ville et ses falaises abruptes face à la mer.

Voyageant à travers le pays pour se former, il suit les recommandations de son maître Pierre-Henri de Valenciennes : observer la nature, la peindre sur site pour en saisir les moindres variations, dans une approche quasi scientifique, avant de retravailler ces motifs en atelier pour réaliser le paysage idéal.

Les grottes servent ici de prétexte pour étudier les jeux contrastés de la lumière à travers les trouées dans la roche. Le paysage apparaît fragmenté au travers des arches naturelles. Les perspectives offertes au regard, la majesté des voûtes accentuée par la petitesse des figures renforce l'aspect grandiose du site.

En 1817, Achille-Etna Michallon est le premier lauréat du tout nouveau Prix de Rome du paysage historique créé par l'Académie des Beaux-Arts. Il séjourne à la villa Médicis et parcourt l'Italie à la recherche de sites qu'il peint sur le motif. Fort de cette formation face aux paysages italiens, Michallon ouvre dès son retour à Paris, en 1822, un atelier où se forme notamment Camille Corot, avant le décès prématuré du maître en septembre de la même année.



La Vasque de la Villa Médicis à Rome, effet de nuit
Léon Cogniet (1794 - 1880)
Vers 1818-1822
Huile sur papier marouflé sur toile

Axes

- Se confronter au réel : éclairages et ambiances nocturnes
- Le clair-obscur, les contrastes
- Sources lumineuses, naturelles et artificielles
- Les couleurs de la lumière

La vasque qui orne la terrasse de la Villa Médicis (Académie de France à Rome) inspire les artistes du XVIIe siècle au XXe siècle : Pierre-Henri de Valenciennes, Ingres, Corot, Maurice Denis en donnent des versions tour à tour contemplatives ou plus réalistes, variant les cadrages et les effets de lumière.

Lors de son séjour à la Villa, Cogniet la peint à son tour, dans la pénombre, jouant sur un séduisant effet de clair-obscur, dans une atmosphère crépusculaire et mystérieuse. Le reflet laiteux du clair de lune sur l'eau, suggéré par quelques empâtements de blanc pur, donne au motif une tonalité poétique.

Il centre sa composition sur le cadre de verdure que forment les deux chênes, dont les feuillages, en se rejoignant, créent comme une voûte ; ce cadrage sera repris par Corot en 1826-1827. Délaissant le panorama visible depuis cette terrasse, Cogniet choisit un point de vue très bas, pour donner un aspect encore plus monumental à la vasque.



Feu d'artifice au château Saint-Ange à Rome

Léon Cogniet (1794 - 1880)

Vers 1818-1822

Huile sur papier marouflé sur toile

Axes

- Se confronter au réel : éclairages et ambiances nocturnes
- Le clair-obscur, les contrastes
- Sources lumineuses, naturelles et artificielles
- Reflets (la place de l'eau)
- Les couleurs de la lumière

Depuis 1471, un spectaculaire feu d'artifice, la Girandola, (nom de la roue rotative envoyant les fusées) est tiré depuis le château Saint-Ange, monument romain incontournable, d'abord sépulture des empereurs romains puis forteresse de la papauté, avant de servir de prison durant tout le XIXe siècle. Aujourd'hui devenu un musée national, le château accueille toujours la Girandola tous les ans, pour la fête des saints Pierre et Paul, le 29 juin.

Depuis le XVIIe siècle, les scènes nocturnes, des incendies aux éruptions volcaniques, connaissent un grand succès dans la peinture européenne. L'obscurité de la nuit permet aux artistes de magnifier les effets lumineux. Comme beaucoup d'autres peintres, Léon Cogniet ne manque pas de représenter à plusieurs reprises le feu embrasant la nuit de ses projections colorées et éclairant de reflets étincelants la surface du Tibre.

Jouant habilement du clair-obscur, passant du blanc au rouge grâce à toute une gamme de jaunes et d'orangés, le peintre suggère grâce aux vigoureux coups de brosse verticaux l'explosion à travers laquelle on distingue la silhouette de la statue de saint Michel couronnant le monument.

Grand prix de Rome en 1817, Léon Cogniet développe durant son séjour à la villa Médicis entre 1817 et 1822 une grande sensibilité pour la peinture de paysage. Formé à la peinture d'histoire dans l'atelier de Guérin, il s'est surtout essayé durant ses années d'apprentissage à la construction narrative et à la figure. Le voyage en Italie lui ouvre les portes du paysage qu'il pratique avec son ami Achille-Etna Michallon, Prix de Rome du paysage historique la même année que lui.



Portrait de Jeanne d'Amys de Ponceau, deuxième duchesse de Luynes (1802-1861)
Léon Cogniet (1794 - 1880)
Vers 1850-1855
Huile sur toile

Axes

- Scène de nuit : clair-obscur
- Lumière incidente : met en valeur la partie médiane de l'œuvre, la tête, le buste, les mains
- Lumière chaleureuse, artificielle (éclairage au gaz), apporte de la douceur au visage du modèle
- Effet d'intimité
- Rôle de l'ombre et de la lumière dans le travail du drapé (creuser les plis, suggérer une texture, un effet tactile, le poids du tissu, sa douceur)

La duchesse de Luynes est assise dans une pièce qui peut être un bureau, un salon ou un boudoir. Elle est vêtue d'une robe en velours rouge agrémentée d'un col en dentelle. Rien d'ostentatoire, le vêtement comme la coiffure ou les bijoux sont sobres, raffinés, élégants. Le visage tourné vers la gauche, de trois quarts, suggère une action hors cadre. Elle regarde au loin et sourit légèrement. Une photographie de la duchesse par Bisson permet d'apprécier la ressemblance avec le modèle.

Sur une table sont posés des livres, un encrier, un vase de fleurs et les plans du jardin du château de Dampierre, résidence du couple de Luynes, montrant ainsi l'influence qu'elle a eu dans la réalisation des travaux.

Les tapis qui recouvrent le sol et la table, la peau de lion placée sous le fauteuil et l'ensemble des tissus apportent confort, chaleur et convivialité. Le caractère intime de la composition est accentué par la lumière chaude. La fenêtre encadrée de rideaux ouvre sur un ciel nocturne. La pièce est éclairée par une source de lumière artificielle et non visible, sans doute un éclairage au gaz qui, après s'être imposé dans les théâtres, remplace les bougies dans les foyers aisés du XIXe siècle.

À côté de la peinture d'histoire, Cogniet réalise de nombreux portraits mondains à partir des années 1840, aspect peu connu de son œuvre du fait de la faible circulation de ces œuvres, encore en majorité chez les descendants des modèles. C'était le cas de cet important tableau qui se trouvait jusqu'en 2019 au château de Dampierre-en-Yvelines.



Les Chênes de Châteaurenard
Henri Harpignies (1819-1916)
Salon de 1875
Huile sur toile

Axes

- Les effets lumineux sur l'eau (reflets, ombre portée)
- Luminosité des couleurs
- Lumière et sensation atmosphérique
- Lumière et espace
- Impression de lumière de plein-air (restitution fidèle d'observations et d'ébauches faites sur le motif)

Harpignies travaille directement au contact de la nature. Il a représenté ce site dans une aquarelle avant de le peindre à l'huile.

Il a souvent été inspiré par les bords de rivière. La nature sauvage est ici représentée dans toute sa beauté et sa variété : ciel, nuages, eau, terre, rochers, arbres et collines. Seules quelques constructions, que l'on devine de l'autre côté du cours d'eau, rappellent la présence des hommes. Aucun bruit ne semble venir troubler la sérénité du lieu. La rivière aux couleurs changeantes s'écoule lentement. Le temps semble arrêté. La composition est calée par les trois chênes majestueux qui occupent toute la hauteur de la toile et donnent son titre à l'œuvre. Le vent, la lumière, le ciel, l'eau et ses miroitements sont les véritables sujets du tableau.

Né dans une famille riche et cultivée, Henri Harpignies dessine depuis l'enfance, mais ce n'est qu'à 27 ans qu'il entre dans l'atelier de Jean-Alexis Achard pour apprendre le métier de peintre. C'est auprès de son maître qu'il commence à peindre sur le motif en Isère, à transcrire l'atmosphère lumineuse d'un lieu. Il poursuit sa formation lors d'un long séjour de près de trois ans en Italie. Paysagiste, il trouve ses sources d'inspiration dans les différentes régions qu'il parcourt, de la forêt de Fontainebleau à la Côte d'Azur, de la Bretagne au centre de la France, qui devient sa région de prédilection après son installation dans l'Yonne.

Il ne cesse de sillonner les routes à la recherche du contact avec la nature et peint de nombreuses aquarelles et peintures à l'huile. Ses paysages rencontrent un rapide succès auprès du public français et étranger.



Cinéma n°7, Ann Sheridan
Bernard Rancillac (1931-2021)
1984
Acrylique sur toile

Axes

- Utilisation symbolique de l'ombre et de la lumière (la part d'ombre de chacun, vivre sous le feu des projecteurs...)
- L'atmosphère que dégagent les couleurs lumineuses ou ternes
- Traitement pictural et graphique de la lumière, des reflets, de l'ombre propre, de l'ombre portée

Cette peinture appartient à une série consacrée aux stars du cinéma. Rancillac travaille à partir de couvertures de la revue Cinéma des années 40. Il projette et agrandit l'image à l'aide d'un épiscopes et en relève les contours sur une toile. Il élimine les textes et ne conserve que le titre du journal et la photographie du modèle. Il sélectionne le plus souvent des stars féminines dont les images ont inondé la presse et la publicité, comme celles d'Ann Sheridan.

Le visage, cadré de près, vu en plongée, souligne le regard languissant et le sourire stéréotypé de l'actrice. Elle est, à l'image de toutes les stars de cette époque, à la fois attirante et inaccessible. Les ressorts de sa beauté sont calqués sur des modèles types. Ces critères que les industries cinématographiques et cosmétiques ont largement exploités sont identifiables ici : la blancheur des dents, l'éclat des yeux et de la bouche maquillée, des cheveux bien ordonnés.

À partir de la photographie, le peintre accentue les lumières, cerne les contours, trace les ombres d'une manière graphique comme on peut l'observer sur la main droite. Le traitement plastique modifie la perception du portrait. La lumière venant de la gauche éclaire le côté droit du visage de l'actrice et laisse dans l'ombre l'autre moitié, comme les deux faces d'une même personnalité, l'une publique et l'autre privée. Le regard et le sourire fascinent et ensorcellent. Transcrit à l'échelle d'une affiche, ce visage devient un masque au rictus figé et inquiétant. Rancillac semble interroger les pouvoirs de séduction de l'image.

Bernard Rancillac est au milieu des années 1960 l'un des artistes fondateurs de la Figuration narrative, mouvement qui propose une alternative à l'art abstrait qui domine alors la scène artistique et une réponse européenne au Pop'Art américain.

Il s'inspire d'images médiatiques, provenant de la presse, de la publicité ou de la télévision, pour en fabriquer une autre, peinte à l'acrylique sur une toile et souvent interprétée avec des aplats aux couleurs vives et attrayantes comme des affiches.

Dans les années soixante, le contenu social et politique de ses toiles est de plus en plus affirmé (la guerre du Vietnam, la révolution culturelle en Chine, les dictatures en place). D'autres thèmes sont venus nourrir sa peinture au fil des années : le jazz, le sport et le cinéma.



3-12-1974
Zao Wou-Ki (1920-2013)
1974
Huile sur toile

Axes

- Contraste de couleurs
- Luminosité des nuances colorées qui créent l'espace de l'œuvre
- Effet centripète
- Matière, touche, gestuelle et vibration de la lumière (opposition entre les couleurs superposées d'où naissent de multiples nuances et les rehauts empâtés de blanc pur qui apportent mouvement et luminosité).

Zao Wou-Ki essaie de faire surgir l'invisible du visible, de la matière picturale. Cette matière, il l'a choisie très tôt, c'est la peinture à l'huile, technique occidentale par excellence, qui lui permet de travailler lentement, de jouer des empâtements comme des transparences.

Le corps à corps qui se joue entre lui et la peinture donne naissance, jour après jour, à un espace qui traduit dans sa dimension temporelle et matérielle, le cosmos et l'immatériel. Le geste fait vibrer les couleurs sous l'effet des superpositions et donne naissance à des nuances indéfinissables, à un espace fluide et aérien.

Né dans une famille aisée et cultivée, Zao Wou-ki passa son enfance à Nantong. Soutenu par son milieu familial, il se forme à l'École des Beaux-Arts de Hangzhou à partir de 1935 et devient professeur dans cette école en 1941.

Attiré depuis longtemps par la peinture moderne occidentale qu'il connaît par des reproductions photographiques, il quitte son pays en 1948 pour s'installer à Paris. En effet, face à l'épuisement de la peinture chinoise traditionnelle, il a conscience qu'un renouvellement ne peut venir que d'une autre grande tradition.

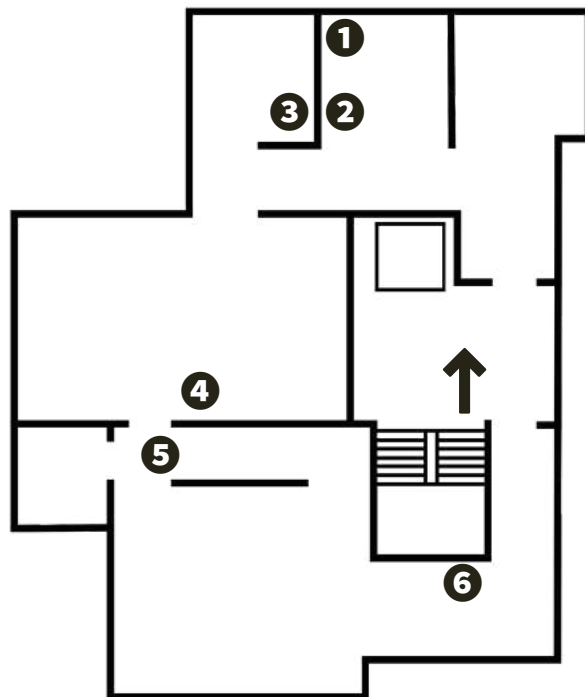
Jusqu'en 1954, il développe une figuration essentiellement consacrée au paysage avant de s'engager sur la voie de l'abstraction. Son atelier, espace de méditation isolé de tout contact extérieur, devient le lieu où il élabore son œuvre, seul face à son monde intérieur.

Emplacement des œuvres

Information importante pour les visiteurs à mobilité réduite : les entresols supérieur et inférieur ne sont accessibles que par l'escalier. L'ascenseur ne dessert pas ces deux étages.

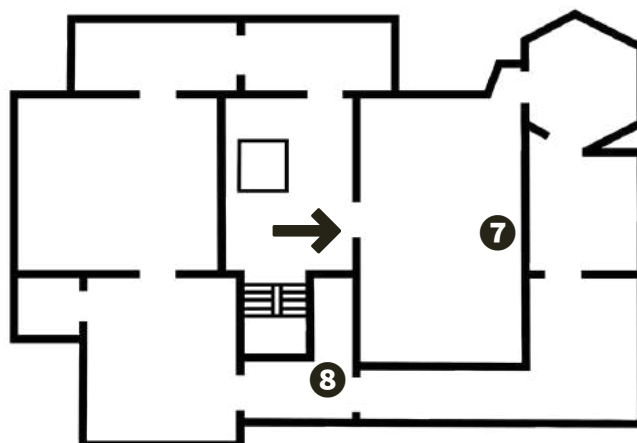
Deuxième étage

- 1.** *Vierge à l'Enfant entre deux anges*, atelier de Matteo di Giovanni di Bartolo
- 2.** *Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste enfant*, Le Corrège
- 3.** *Perspective d'architecture*, François de Nomé
- 4.** *Saint Sébastien soigné par Irène*, d'après Georges de La Tour
- 5.** *L'Apôtre saint Thomas*, Diego Velázquez
- 6.** *Paysage avec des ruines sur la gauche* et *Paysage avec des ruines sur la droite*, Pierre Patel



Premier étage

- 7.** *Le Triomphe de saint Ignace*, Claude Vignon
- 8.** *Portrait d'un jeune Noir*, Maurice-Quentin de La Tour

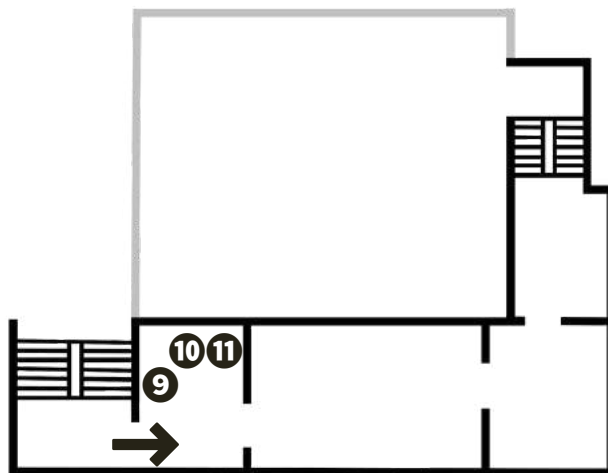


Emplacement des œuvres

Information importante pour les visiteurs à mobilité réduite : les entresols supérieur et inférieur ne sont accessibles que par l'escalier. L'ascenseur ne dessert pas ces deux étages.

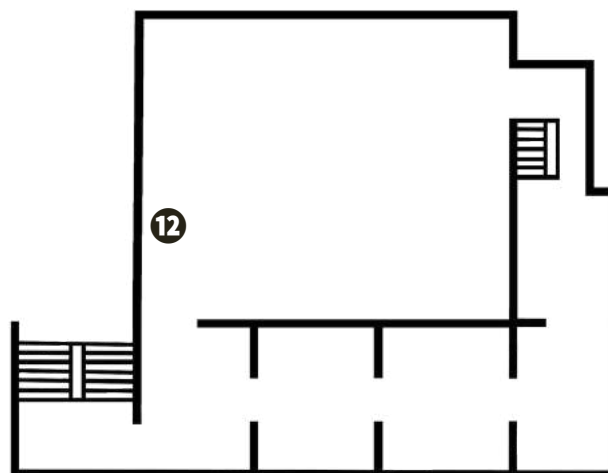
Entresol supérieur

- 9. *Vue des ravins de Sorrente*, Achille-Etna Michallon
- 10. *La Vasque de la Villa Médicis à Rome, effet de nuit*, Léon Cogniet
- 11. *Feu d'artifice au château Saint-Ange à Rome*, Léon Cogniet



Entresol inférieur

- 12. *Portrait de Jeanne d'Amys de Ponceau, deuxième duchesse de Luynes (1802-1861)*, Léon Cogniet



Sous-sol

- 13. *Les Chênes de Châteaurenard*, Henri Harpignies
- 14. *Cinémonde n°7*, Ann Sheridan, Bernard Rancillac
- 15. *3-12-1974*, Zao Wou-Ki

