

Le 17^e siècle en Europe



ALBARELLO

Début du 17^e siècle

Faïence émaillée

Manufacture de Talavera de la Reina



TENTATION DE SAINT ANTOINE

Vers 1640 ?

Huile sur toile

D'après David Teniers le Jeune (1610-1690)



NATURE MORTE AUX PRUNES ET AUX ABRICOTS

1^{ere} moitié du 17^e siècle

Huile sur toile

Pierre Dupuis (1610-1682)



PORTAIT D'ETIENNE DELAFONS

Vers 1650 ?

Huile sur toile

Philippe de Champaigne – 1602-1674



PASIPHAË ET LE TAUREAU

Vers 1665 ?

Huile sur toile

Lemaire- Poussin (1610-1688)



ARMOIRE SCULPTEE

Fin du 17^e siècle

Noyer

Anonyme



ALBARELLO

Début du 17^e siècle

H : 31 cm – L : 13 cm

Faïence émaillée

Manufacture de Talavera de la Reina

Description

Albarello est un mot italien dérivé de albero (arbre). Ce nom désigne un vase cylindre en forme de fût ou tronc d'arbre. Ce vase est souvent utilisé comme un pot à pharmacie : on met divers produits réduits en poudre ou en fragments qui servent à préparer remèdes et infusions. Les motifs représentés sur le vase apparaissent sur un fond blanc réservé ; l'albarello montre sur toute sa surface un semis de points bleus avec des points jaunes plus larges disposés en ordre irrégulier. La partie supérieure est occupée par un écu à base arrondie, surmonté d'une couronne. La surface de l'écu s'orne d'un instrument métallique qui est un grill. En dessous, une bande blanche disposée selon un léger angle porte les mots suivants en majuscules -CORALI . ALBI.

La partie intérieure montre un nouvel écu avec un lion rampant (lion dressé en terme héraldique), il est surmonté d'une coiffe à larges bords circulaires de couleur rouge orangée. Des deux côtés de la coiffe retombent des liens agrémentés de six houppes disposées en ordre croissant vers le bas. La coiffe porte en son milieu une croix : le possesseur ou le commanditaire de cette oeuvre appartient donc vraisemblablement au monde religieux.

Iconographie

La fabrique de Tavalera de la Reina située en Castille comptait parmi ses commanditaires le palais de l'Escorial, construit par le roi Philippe II de 1563 à 1584. Ce palais est à la fois une résidence royale (symbolisée par la couronne) et revêt la forme d'un grill (symbole du martyr de saint Laurent). Philippe II fit bâtir l'Escorial pour commémorer sa victoire sur les Français à Saint Quentin qui se déroula le jour de la Saint Laurent. Le palais compte également un monastère : les religieux utilisent souvent des produits médicinaux, ici des coraux rouges et blancs (decorallium : corail rouge et albus: blanc). Pharmacopée étonnante, mais déjà évoquée par un médecin grec, Dioscoride, qui avait étudié les vertus de ce qu'il nommait « les arbres de la mer ». On pensait que le corail pouvait, par exemple, immuniser contre le poison.

Le chapeau portant une croix est celui d'un évêque (directeur spirituel d'un diocèse) car il comporte douze houppes au total. Cette coiffe est aussi liée au lion rampant qui est l'emblème des hiéronymites, un ordre religieux d'ermites de saint Jérôme. Ce saint est considéré comme le premier propagateur de l'idéal monastique (direction spirituelle des moines), il est souvent représenté portant cette coiffe réservée aux ecclésiastiques.

Technique

Cet albarello est tourné d'une seule pièce : le potier, profitant du mouvement du tour, pose la pièce d'argile et avec la main donne une forme de fût cylindrique à la pâte. L'objet subit ensuite une cuisson de dégourdi (600 degrés environ) : il est alors appelé un biscuit.

Vient ensuite la phase de l'émaillage : l'émail est une sorte de vernis composé de silice et d'oxyde de plomb ou d'étain. Les couleurs sont des oxydes de fer (rouge), de cuivre (vert), ou du cobalt (bleu), etc...

L'albarello porte des couleurs de grand feu, la palette de ces couleurs est réduite, car elles sont posées sur l'émail puis cuites à haute température entre 1000 et 1200

degrés. Une fois cuit, l'objet ne peut pas bénéficier d'un repentir: il est impossible pour l'artiste de remanier un détail ou changer une couleur.

Souvent, pour s'assurer du résultat, le décorateur utilisait un poncif : un dessin piqué de petits trous par lesquels on passait une poudre de charbon. Pour apposer les couleurs, il suffisait alors de suivre les contours laissés par la poudre, lorsque le modèle avait été enlevé.

Cette astuce, permettait aussi aux fabricants de reproduire à l'infini un modèle, lorsqu'une importante série de pièces avait été commandée.

Historique

Le style espagnol se caractérise par trois phases stylistiques. La première phase (1475-1555), voit l'art de la péninsule confronté à une multitude d'oeuvres italiennes ou nordiques représentant la première Renaissance et le maniérisme. La deuxième phase (1556-1630) débute lorsque Philippe II (1556-1598) monte sur le trône. C'est un amateur d'art et un mécène, il établit une cour permanente à Madrid et installe un processus de centralisation des arts et du pouvoir. Son fils, Philippe III (1598-1621) et le Duc de Lerma, principal mécène de la cour, s'intéresseront aux oeuvres italiennes et constitueront un style naturaliste espagnol.

La troisième phase débute en 1630 avec Philippe IV (1621-1663) qui va collectionner les oeuvres de Rubens. Cette source d'inspiration marque le début d'un certain âge d'or de la création espagnole. Le pouvoir exerce un véritable contrôle sur la création artistique : la Couronne et l'Eglise rivalisent de puissance en matière de mécénat. Cette clientèle privilégie le contenu par rapport à la forme : ce qui explique une production d'oeuvres plutôt conservatrices et peu audacieuses. La permanence de certains modes stylistiques s'accroît, tandis que l'art européen cherche de nouvelles voies.



TENTATION DE SAINT ANTOINE

Vers 1640 ?

H : 66 cm – L : 81 cm

Huile sur toile

D'après David Teniers le Jeune (1610-1690)

Description

La famille des Teniers a vu naître plusieurs maîtres, les deux plus connus sont David Teniers le Père (16^e siècle), virtuose des paysages et David Teniers dit le Jeune (1610-1690), peintre flamand qui fut également conservateur des collections de l'Archiduc Guillaume, gouverneur des Pays-Bas. Cette œuvre met en scène de nombreux personnages. De gauche à droite, on découvre : un personnage tenant un balai dressé, un être monstrueux levant une longue pipe. Deux serviteurs s'avancent, l'un tient une sorte de coussin, l'autre maintient la traîne d'une jeune femme, qui porte un plateau sur lequel est posé un verre. Plus à droite, un personnage d'oiseau

chevauche un crâne d'animal énorme dont les yeux sont ouverts ; dominant ce crâne, un lion dresse sa tête. Au-dessus volètent une chauve-souris et d'étranges poissons ; en dessous rampent un serpent, un gros lézard et des rats. Dans la partie médiane, à gauche, une femme âgée désigne la jeune femme et se penche vers un vieillard à barbe blanche tenant un livre ouvert sur les genoux. A l'extrême gauche, un bloc de pierre porte un sablier, un crâne et l'effigie du Christ en croix. A côté, on voit un amas de pierres et au-delà, par un trou du mur, un ciel d'azur. Sous le bloc de pierres affaissées, un personnage hybride à tête monstrueuse porte une pipe d'une main et souffle dans une flûte à large embouchure ; une poule au plumage blanc est juchée sur sa tête. A l'arrière plan, une architecture comprend des arches circulaires de différentes tailles.

Iconographie

Cette oeuvre de David Teniers le Jeune est hautement symbolique : le peintre nous parle ici de la destinée humaine, du problème d'un choix de vie en accord avec les préceptes de l'Eglise. C'est un tableau empreint de dualité : chaque personnage est le symbole d'une idée, mais porte en lui une double signification, car l'homme bascule sans cesse entre le bien et le mal. Le premier personnage, à l'extrême gauche, est vêtu d'un froc de moine mais sa tête est simiesque (le mal rend à l'homme sa part d'animalité) ; de même il tient un balai que l'on trouve dans l'épisode du Christ qui chasse les marchands hors du temple, mais aussi balai du sabbat des sorcières. Un monstre tient une pipe : souvenir des scènes de tabagie où le plaisir transforme la personne humaine. Les serviteurs sont des nains : à l'époque, tout être différent porte en lui, le germe du mal. De plus, ils portent la traîne de la jeune femme, symbole de la tentation et du plaisir. D'ailleurs, la servante qui la désigne, arbore des cornes et des ongles griffus : c'est le diable, qui a revêtu une apparence humaine. C'est donc le démon, qui se penche sur l'épaule de saint Antoine (fondateur des premiers monastères) pour le détourner de la religion et lui offrir toutes les tentations. Crâne aux yeux ouverts, chauve-souris, lézard - qui se trouve être une salamandre - animal qui peut, dit-on, traverser le feu : tout parle du monde souterrain des enfers. Par contre, à droite du saint : le crâne, le sablier, le crucifix témoignent de la brièveté de la vie et du respect des Ecritures saintes. En haut, c'est d'ailleurs la seule vision du ciel que le spectateur peut avoir...La poule, représentée au premier plan, est le symbole qui synthétise l'ensemble du tableau, on pensait autrefois que sa patte posée à terre indiquait trois directions : le non choix et l'hésitation, le mauvais choix de vie ou le bon choix d'une existence amenant au salut.

Technique

Le peintre a parfaitement adapté la composition du tableau à sa signification profonde. Les personnages sont disposés en frise de manière à pouvoir les détailler : les créatures des enfers se trouvent à gauche, disposition qui comporte une connotation négative - l'impie était à gauche du Christ lors de la crucifixion. D'ailleurs, dans le dos de la jeune femme, on devine l'ouverture d'une arche qui descend vers les profondeurs du sol : une possible porte des enfers. La scène principale, qui se déroule entre la jeune femme, le diable et saint Antoine, est soulignée par la courbure d'un arc au-dessus de leurs têtes et par une lumière plus vive qui fait ressortir les coiffes blanches des femmes. La partie droite, où sont réunis tous les symboles religieux - le Christ ressuscité est assis à la droite de Dieu - offre la seule

possibilité de sortie vers un monde céleste. L'artiste a joué avec les lignes rectilignes de l'architecture : pans de mur, tas de pierres encore debout et piètement vertical du crucifix qui s'élève vers le ciel. Les couleurs utilisées participent de la même idée : les tonalités sombres ou assourdies alternent avec les tons chauds de certains vêtements où les reflets luisants de la robe de la jeune femme. Cette tentation de saint Antoine rappelle les textes sur le jugement dernier : la place à droite du Seigneur sera accordée aux élus, alors que les damnés se trouveront à sa gauche.

Historique

Depuis le 16^e siècle, les Flandres sont divisées entre les provinces Unies (comprenant la Hollande) et les Provinces du Sud (comprenant la Belgique) qui se sont placées sous l'autorité espagnole. Les Flandres espagnoles adoptent volontiers les tableaux reproduisant des scènes de genre : conversations intimes, intérieurs de cabarets ; mais aussi des oeuvres présentant bouffons ou monstres, on les nomme "tableaux paraboles" puisqu'ils ont une symbolique religieuse. A cette même époque, apparaît l'art baroque : cet art s'adresse à la sensibilité de chacun. On veut toucher le spectateur, et par l'émotion, atteindre au sacré. Le baroque a été emprunté au mot barocco qui désignait une idée insolite, amusante. Deux courants picturaux ont préparé son avènement. La Renaissance puis le maniérisme : à la fin du 16^e siècle, les peintres travaillaient "à la manière" de Raphaël et de Michel Ange. Le mouvement baroque veut dépasser le monde naturel par l'introduction d'une mise en scène dramatisée et d'un illusionnisme : les peintres emploient particulièrement les trois couleurs fondamentales (rouge, jaune, bleu) et le contraste du clair-obscur. Une dynamique est donnée par des lignes de composition courbes et rarement figées. Aux Pays-Bas, les deux peintres les plus représentatifs sont le Flamand Rubens (1577-1640), maître des courbes du corps et des couleurs éclatantes ; et le Hollandais Rembrandt (1606-1669), peintre de la lumière et de ses effets poudrés, créateur des portraits de groupe témoins de la vie contemporaine du 17^e siècle.



NATURE MORTE AUX PRUNES ET AUX ABRICOTS

1^{ere} moitié du 17^e siècle

H : 119 cm – L : 85 cm

Huile sur toile

Pierre Dupuis (1610-1682)

Description

Pierre Dupuis (1610-1682) est l'exemple même du peintre français qui va travailler à la manière des peintres flamands de fleurs et fruits. Cette nature morte de grand format ornait probablement le salon d'un riche bourgeois parisien. La partie supérieure de l'oeuvre est laissée dans une semi pénombre, d'où se détache une branche d'abricotier chargée de fruits mûrs. Cette branche repose en équilibre sur un coffret rectangulaire gainé de tissu portant des ferrures travaillées aux quatre coins. Sur la partie droite supérieure de ce coffret, a été posée une belle aiguère en porcelaine de Chine, l'anse et le fond de cette aiguère sont réalisés en bronze doré. En bas du coffret, une courte branche porte des prunes luisantes et gonflées. L'ensemble repose sur un entablement recouvert de velours montrant de légers plis en certains endroits. Tout le côté gauche du piétement est orné sur sa longueur de passementeries et gros boutons dorés. L'ensemble est travaillé d'un pinceau léger, sans apport d'épais rehauts de pigments, et dégage une impression d'élégance ainsi qu'un luxe discret.

Iconographie

La peinture du 17^e siècle va axer ses recherches sur la composition et l'équilibre des masses qui sont essentielles. Si l'on veut simplifier à l'extrême le schéma principal du tableau, on peut dire que deux formes géométriques sont utilisées : un triangle rectangle comprenant les branches, le coffret et la potiche ; puis un rectangle, constitué par l'entablement en velours. A l'intérieur de ces figures géométriques simples, Pierre Dupuis a joué sur un contrastes de formes : juxtaposition des formes rondes (les fruits, la potiche à contours galbés) qu'il oppose aux formes rectilignes (angles du coffret, masse de la table couverte de velours). Volumes différents sans cesse en opposition, l'oeil du spectateur passe ainsi d'une forme à l'autre et le tableau acquiert un étonnant dynamisme.

Ces banals objets du quotidien sont donc littéralement mis en scène: depuis la longue diagonale de la branche du prunier, qui étale des fruits lourds dans un désordre simulé ; jusqu'aux feuilles qui débordent de l'entablement au premier plan, et qui, par un jeu de modelés, semblent vouloir se projeter hors de la toile.

Technique

Sans la lumière, la composition n'est rien : la source lumineuse qui vient d'en haut à gauche, permet de modeler les contours, les teintes et les reflets. Le fond est une masse sombre d'où se détachent les objets, la lumière permet alors de jouer sur l'opposition des couleurs. Pierre Dupuis juxtapose tons froids et tons chauds : bleu du coffret, vert des feuilles qui contrastent avec les tons dorés des abricots et le cramoisi du velours.

Cette même lumière peut aussi procurer une infinie variété visuelle : les abricots deviennent veloutés, les prunes s'irisent de divers tons de violet. Un subtil éclairage va donner une luisance aux éléments métalliques du coffre ou animer le velours pourpre de reliefs en creusant les plis du tissu. L'oeuvre donne à l'oeil du spectateur une impression de rayonnement, par l'utilisation des tonalités contrastées. La forme centrale agit presque comme un miroir, qui animerait les modelés des masses autour d'elle. Fond sombre, couleurs chatoyantes, attention portée à la composition : Pierre Dupuis a intégré les leçons des maîtres flamands, mais a donné à son travail une subtile "touche française", caractéristique du goût du siècle de Louis XIII.

Historique

Le terme de nature morte apparaît au milieu du 17^e siècle dans les inventaires hollandais ; mais depuis l'Antiquité des artistes relèvent le défi de représenter la nature. Le premier exemple est celui du peintre illusionniste Zeuxis reproduisant des raisins, que dit-on, des oiseaux voulurent picorer. Au 11^e siècle, des effets de trompe-l'oeil sont portés sur les niches et parois d'église (avec Giotto dans la chapelle degli Scrovegni à Padoue). Un siècle plus tard, de fausses architectures jouent sur les effets de perspective en imitant ombre et lumière pour troubler l'observateur, (au palais du duc Montefeltre à Urbino). A la Renaissance apparaît l'idée d'imiter la nature, mais le peintre, avant de représenter les choses, doit observer comment l'oeil voit ces choses visibles. Les tableaux témoignent de l'érudition humaniste, les œuvres contiennent emblèmes et symboles : une courte devise, une image et un texte expliquant l'image (on y parle de vanité, de la brièveté de la vie, etc.). Au 17^e siècle, les natures mortes gardent une symbolique cachée, avec souvent une connotation religieuse (vin ou raisin, symboles du sang du Christ). Ces natures mortes sont surtout révélatrices d'un contexte économique et social : natures mortes de poissons inspirées par les riches marchés hollandais ; natures mortes de déjeuner témoignant du goût de la bourgeoisie. Exemples de la mentalité de leur époque, ces œuvres expriment, par le biais d'objets du quotidien, une évolution humaine dans les domaines scientifiques, religieux ou culturels.



PORTAIT D'ETIENNE DELAFONS

Vers 1650 ?

H : 110 cm- L : 85 cm

Huile sur toile

Philippe de Champaigne – 1602-1674

Description

Philippe de Champaigne (1602-1674) est le plus grand représentant de l'art du portrait français, il sera d'ailleurs le peintre favori du cardinal de Richelieu et de l'ensemble de la haute société française.

Le premier plan du tableau représente un homme à mi-corps, portant perruque et moustache, dont le visage se détache sur un arrière-plan noir. Il est enveloppé d'un long manteau foncé, dont seul se dégage son avant-bras à la hauteur de l'abdomen. Un large pan arrondi de sa chemise dépasse du manteau, d'où émerge sa main posée sur des livres et un volumen (rouleau), entassés sur une table devant lui. Sur cette table, on peut voir, de gauche à droite : un compas, un porte-crayon métallique, et ce qui semble être un petit pupitre musical dépliant et portatif. A l'arrière, à gauche, une ouverture donne sur un paysage lointain : on distingue un vallonement et plus en avant, les tours d'un château qui émerge d'un bosquet fourni. Le ciel est menaçant, bas et lourd et des éclairs d'orage semblent prêts à zébrer les nuages.

L'homme portraituré est Etienne Delafons, seigneur de Ponty et Gibercourt, domaine situé en Picardie dans le département de l'Aisne, riche région agricole constituant le Nord du Bassin parisien.

Iconographie

Dans cette oeuvre, Philippe de Champaigne a voulu traduire la personnalité intérieure du modèle, l'essence par laquelle un individu entre dans une catégorie sociale. Manifestement, l'homme est un intellectuel aisé sa physionomie est grave, le maintien ferme, mais Etienne Delafons, par son regard, traduit une certaine ouverture d'esprit. Il manie sans peine les langues anciennes : le livre porte sur la tranche un nom latin (opera signifiant travail) ; le volumen est écrit en grec. Il s'intéresse aux mathématiques (le compas) ; il écrit ou dessine (porte crayon en métal) et s'adonne à la musique... A ses talents, décrits au premier plan, semblent répondre les éléments du paysage : le château est en ruine, le ciel est menaçant. Il faut peut être y voir une allusion au contexte social et économique de la France sous la régence d'Anne d'Autriche. De 1649 à 1652, la reine et son ministre le cardinal Mazarin, vont être confrontés à la Fronde : le parlement de Paris d'abord, puis les grandes familles princières vont vouloir contrôler la politique royale. Profitant du conflit, l'Espagne continue la guerre avec la France : les dépenses de l'Etat sont multipliées, le pays est exsangue. Cependant, tous les nobles ne sont pas des frondeurs ; et qui, mieux que cette classe sociale aisée et intellectuelle, saurait aider au relèvement économique de l'Etat ? C'est donc un portrait à forte résonance politique, qu'a livré ici Philippe de Champaigne.

Technique

Ce portrait est entièrement dominé par la masse pyramidale du corps d'Etienne Delafons. L'arrière-plan droit étant obscur, le peintre a pu mettre en exergue deux volumes traités en tons clairs : le visage, puis la main et les objets du premier plan.

L'oeil du spectateur se dirige naturellement vers la physionomie du modèle particulièrement révélatrice : maxillaires soulignés, menton ferme qui émerge de l'ombre. Ensuite, le regard descend, guidé par les plis longitudinaux du manteau, pour aboutir à cette autre masse blanche : la manche au pan arrondi. Celle-ci se

rétrécit au niveau du poignet et conduit à la main, qui posée sur le livre, indique bien que l'homme domine divers domaines intellectuels. Glissé dans ce livre, un volumen, qui adopte la même courbe que la manche, repose sur la table et amène à observer de plus près les différents objets qui s'y trouvent.

A l'arrière-plan, l'ouverture à gauche est étroite, mais descend jusqu'à la main d'Etienne Delafons : le paysage trouve donc aisément une place dans l'espace représenté. C'est d'ailleurs cette même main, symbole de puissance et de volonté, qui établit un pont visuel entre l'homme et le paysage.

Les glissements de plan sont subtils, les idées suggérées : l'oeuvre offre un parfait exemple d'équilibre pictural et d'esprit courtisan.

Historique

La Renaissance a vu croître en France la réussite des écrivains et des arts italiens, qui occultent la gloire des poètes français tels que Ronsard ou du sculpteur Jean Goujon. Au 17^e siècle, apparaît la volonté de créer un style français, purifié du maniérisme italien et du baroque international, à la fois dans le domaine artistique, mais aussi la littérature.

En 1635, Louis XIII et Richelieu fonderont l'Académie Française et décideront de combattre les préjugés aristocratiques contre "les arts de la main" : octroi aux peintres des colliers de l'Ordre de Saint Michel et affranchissement de la tutelle de leurs corporations. La Cour veut désormais une orientation classique : atmosphère d'émulation, certes, mais sans jamais oublier une notion d'honneur. Le milieu catholique multiplie la création d'ordres réguliers et de collèges. Le purisme et la théologie (étude de la religion) sont à l'honneur : ce courant sera adopté par les religieuses de Port Royal avec le jansénisme (la volonté humaine doit s'oublier devant la puissance divine).

L'art se plie donc à la volonté du siècle : les sujets sont traités dans un style qui oscille entre charme et sévérité ; la simplicité ne doit pas être exempte de grandeur. Cette volonté classique atteindra son apogée lors du règne de Louis XIV (1661-1715).



PASIPHAË ET LE TAUREAU

Vers 1665 ?

H : 115 cm – L : 141 cm

Huile sur toile

Lemaire- Poussin (1610-1688)

Description

Lemaire-Poussin est le nom donné au peintre Pierre Lemaire (1610-1688), formé dans un atelier parisien mais qui a séjourné à Rome, où il est devenu un ami intime de Nicolas Poussin, considéré comme l'un des plus grands peintres du siècle. Cette oeuvre offre un premier plan narratif comprenant plusieurs personnages. De gauche à droite, adossés à une haute plinthe, on voit une statue en position assise, un taureau blanc paré de fleurs ; derrière lui, deux jeunes femmes et devant l'animal, un personnage féminin au sein dénudé. Plus à droite, une jeune fille montre de la main la statue en bois d'une vache posée sur un établi. Le sculpteur, muni d'un maillet, est

encore à l'oeuvre... Autour de lui sont posés divers outils : équerre, compas d'épaisseur et règle.

L'arrière-plan s'ouvre sur un forum (une place), autour duquel sont regroupés plusieurs édifices à hautes arcades. Probablement un temple à gauche et un palais à droite, ornés de statues et d'une frise constituée de métopes (panneaux) sculptées. Sur le parvis, quelques personnages plongés dans une discussion, déambulent, et au fond de ce forum, un portique à trois arcades s'ouvre sur un parc boisé.

La scène se déroule sous un ciel clair, avec une lumière douce qui permet au peintre de souligner les contours des personnages et d'accentuer l'ombre et la lumière sur les architectures.

Iconographie

La légende de Pasiphaé (reine de Crète, île grecque de la Méditerranée) et du taureau, débute lorsque Minos demande à Poséidon (Dieu de la mer), un signe pour le légitimer sur le trône de Crète. Poséidon lui envoie un taureau, qui par la suite, doit être sacrifié. Le taureau, paré de fleurs pour le sacrifice, est d'une couleur sans tâche, car seuls les plus beaux animaux étaient dédiés aux Dieux. Mais Minos néglige de tuer l'animal, Poséidon irrité, jette sur sa famille une terrible malédiction :

Pasiphaé tombera amoureuse de l'animal. Pour accomplir cette union et tromper le taureau, Pasiphaé demande à un habile sculpteur et architecte, Dédale, de réaliser une statue en bois à l'image d'une vache. De leur étrange couple, naîtra le Minotaure, monstre à demi humain, qui causera tant de ravages, que le même Dédale imaginera pour l'enfermer, de construire un labyrinthe. La scène est inspirée de l'Antiquité romaine, la statue à l'extrême gauche est une copie de l'oeuvre dite - la Cléopâtre du Vatican. L'ensemble de la scène, organisée de manière frontale, reprend les schémas de représentation des sarcophages romains. La pose de Pasiphaé est d'ailleurs reproduite d'après l'une des Muses du sarcophage Gustiniani, célèbre dans l'histoire de l'art. Ce choix antiquisant, s'explique aisément pour Louis XIV, qui s'était nommé, le Roi- Soleil, le modèle absolu en matière d'organisation de l'état était l'Empire romain.

Technique

Pierre Lemaire, érudit, apporte à ce tableau, un goût très sûr des proportions et une science consommée de la perspective. La toile est organisée comme un savant trompe-l'oeil la profondeur est réglée par des lignes se joignant en un point de fuite principal, légèrement décalé vers la gauche, au niveau de l'arcade du fond.

Le premier plan est bien délimité par la haute plinthe qui porte les colonnes : le geste de la jeune femme, qui désigne la vache permet au spectateur de globaliser l'ensemble de la scène. Au second plan, constitué par le forum, le peintre a joué avec les horizontales et les verticales des bâtiments. Les lignes du dallage rythment l'espace et sont habilement appuyées par l'ombre de l'architecture au sol.

Les personnages placés dans le fond, accentuent l'immensité de l'esplanade, leurs coloris sont travaillés en tenant compte de la perspective aérienne - science qui passionne les érudits vers 1640. Cette perspective est traduite par un mélange de la couleur de l'air avec les autres couleurs, et exprime le relief des corps par des tons

subtilement dégradés. Le troisième plan s'ouvre à travers les arcades du portique, c'est d'ailleurs l'endroit vers lequel est tournée la statue de la vache, élément principal de l'oeuvre, comme une invite pour le spectateur à parcourir le tableau. Pierre Lemaire a donné vie à une oeuvre classique mais marquée d'une théâtralité certaine.

Historique

Lorsqu'il devient roi en 1661, Louis XIV est décidé à créer un véritable pouvoir pour la France en Europe, il y parviendra, par exemple, par la conquête des territoires dans les Flandres et les Pays Bas (paix d'Aix-la-Chapelle et traité de Nimègue en 1679). En France, il invente un gouvernement centralisé avec l'aide de ses ministres et de conseillers s'occupant de la politique, de l'administration, des finances et des lois. Avec le ministre Colbert (1619-1683), il décide d'une nécessaire remise en état économique du royaume : les manufactures royales se multiplient, les fabricants sont soumis à de sévères réglementations. Le commerce est organisé : aménagement de routes, création de la Compagnie des Indes Orientales (commerce maritime) et des comptoirs des colonies. Louis XIV exerce un contrôle vigilant dans les domaines artistiques, un art officiel est né : le peintre Le Brun chante la gloire du monarque, Racine et Molière touchent des pensions royales. Sa personnalité le fait jeter dans des combats religieux : l'anéantissement du jansénisme, adopté par les religieuses de Port-Royal, qui sera fermé en 1664. Plus terrible encore, sera la lutte contre les protestants ; en 1665, l'abrogation de l'édit de Nantes contraindra 200 000 français à l'exode. Lors de sa mort en 1715, Louis XIV avait réussi à faire de la France un pays indispensable à la conservation d'un équilibre des puissances en Europe.



ARMOIRE SCULPTEE

Fin du 17 e siècle

H : 227 cm- L : 145 cm

Noyer

Anonyme

Description

Le nom d'armoire (du latin *armarium*) désignait autrefois l'endroit où l'on serrait les armes (blasons) qui étaient portées sur les livrées (sortes d'uniformes); par extension, l'armoire devint le meuble où l'on range des vêtements.

L'armoire se présente comme un parallélépipède en noyer dont les faces sont fermées avec des panneaux. Celle-ci porte des décorations principales qui se trouvent sur la façade et qui forment ce que l'on appelle, un moulurage à "grand cadre" : la moulure est en relief sur la surface du bâti. La façade est divisée en deux panneaux symétriques portant trois cadres distincts. Les cadres supérieurs et inférieurs montrent un motif cylindrique : un macaron, orné de feuilles d'acanthé, qui sont aussi portées sur les angles. Le cadre médian porte une croix de Malte ; dans les espaces laissés par la croix, le menuisier a représenté des têtes de puttis joufflus. La plupart des motifs géométriques sont constitués d'un épannelage (d'une taille) qui présente une forme en "pointe de diamant".

L'ensemble répond à une période de fabrication sous le siècle de Louis XIV; la décoration est élaborée pour rendre explicite l'importance du meuble, et donc, celle de son propriétaire : un représentant de la noblesse française.

Iconographie

Le mode de construction de cette armoire est classique, car elle évoque les ordres classiques de l'architecture, que l'on trouve sur une façade : la base d'une colonne, le fût et le chapiteau. Ici, il faut reconnaître la plinthe (bas du meuble) le corps principal et la corniche qui couronne l'ensemble.

L'acanthé (du latin *acanthus* : plante à grandes feuilles), a été utilisé dès l'Antiquité comme élément décoratif, puis réinterprété dans chaque style, pour allier la représentation d'un élément végétal à une construction géométrique. La croix de Malte fait partie des motifs emblématiques (symboles) utilisés en héraldique, elle signifie l'appartenance à l'ordre souverain de Malte, issu des Frères de Jérusalem fondés au 11e siècle.

Les puis (jeunes enfants) sont issus à la fois de la mythologie (le petit Dieu Cupidon), et des images d'enfants sur les sarcophages antiques : leur présence permet de rythmer la décoration de légers personnages gracieux. Le motif de la pointe de diamant est un élément sculpté à pan coupé, comme une pyramide : en le combinant avec diverses formes géométriques, on obtient une grande variété de modules de décoration.

Cette armoire portant de nombreux rappels de l'Antiquité classique, est caractéristique du goût développé par la cour du Roi- Soleil.

Technique

En comparaison avec un agencement classique, des améliorations ont été apportées : cette armoire a été fabriquée de manière à être entièrement démontable. Elle se compose de quatorze pièces, soient : deux côtés, deux fonds arrières, un dessus, un fond de caisse, deux traverses de façades, deux portes, une corniche et trois tablettes intérieures. La constitution d'un meuble de cette sorte, se faisait par assemblage à tenons et mortaises : une saillie de bois est aménagée au bout d'une

pièce et taillée de façon à loger exactement dans sa contrepartie, une cavité appelée mortaise. Ici, l'ensemble des pièces est tenu par quatre vis de rappel qui ferment et bloquent l'agencement : le système se monte et démonte facilement, en limitant le risque de cassure... Il n'y a pas de chevilles en bois, qui doivent être rentrées en force dans la pièce à assembler. L'époque, voit arriver de nouvelles technologies, comme les rabots à moulure de grande largeur, manœuvrés par deux ouvriers. La lame du rabot était constituée d'acier laminé, à la fois souple et tranchant, permettant de couper le bois sans laisser de marques et de faire varier la taille de la moulure. La mouluration de plusieurs éléments devenait possible avec un seul outil, et non plus partie après partie, comme il était d'usage auparavant. Les macarons, avec leurs moulures particulières, étaient aussi travaillés avec de nouveaux tours à bois à contrepoids de fixation permettant le tournage de pièces asymétriques et à profil contourné.

Historique

Au Moyen Age, le mobilier est, comme son nom l'indique, mobile : les meubles sont transportables d'un château à une autre demeure. Ces meubles sont destinés à des emplois multiples (coffre, arche-banc). L'armoire est citée dès le 12e siècle dans des églises : c'est alors une sorte de placard, aménagé dans l'épaisseur d'un mur. La période de la Renaissance, change la conception du mobilier : les fenêtres s'agrandissent, les meubles s'offrent aux jeux de lumière par l'emploi de bois différents et d'une décoration influencée par l'architecture. Au 17e siècle, le mobilier sert de témoignage à la somptuosité royale : formes majestueuses, décoration classique. L'utilisation de la marqueterie (décor plaqué de bois précieux, d'ivoire ou divers matériaux) et des ferrures en bronze soulignent l'aspect luxueux des différents meubles. Le 18e siècle permet aux femmes d'insuffler de nouveaux goûts chez les créateurs lignes courbes et galbées aux noms évocateurs : la bergère (fauteuil), la marquise (demi- canapé). A ce mobilier féminin, va succéder un style guerrier et viril : le style Empire, correspondant à un goût marqué pour l'Antiquité. Le 19e siècle voit arriver la révolution industrielle : la bourgeoisie veut garder une continuité avec le luxe ancien et imite les styles précédents. Par la suite l'Art nouveau apporte une nouvelle dimension poétique : utilisation des motifs floraux et des lignes sinueuses.