

Commentaires des chefs- d'oeuvre du musée de Grenoble du XVIe au XIXe siècle

Ces notices sont extraites des commentaires des oeuvres de la collection enregistrés dans l'audio guide du musée. Associées à la reproduction des oeuvres, elles offriront aux enseignants la possibilité de mieux préparer une visite libre avec leurs élèves dans les salles des XVIe au XIXe siècles.

Peintures italienne, flamande et espagnole des XVIe et XVIIe siècles

Paolo Véronèse *Le Christ rencontrant la femme et les fils de Zébédée*



Réalisée pour l'église Sainte-Marie Majeure de Venise, cette grande toile de Véronèse a ensuite appartenu à la collection de Louis XIV. Elle relate un épisode de l'Évangile de Matthieu. Marie Salomé, veuve de Zébédée, demande au Christ d'accepter ses deux fils. Les six apôtres présents sont indignés par tant d'audace : Jacques le Majeur et Jean l'Évangéliste ont en effet été les derniers à rejoindre Jésus ! Tous les regards sont tournés vers la femme, donnant à l'artiste l'occasion de peindre un ensemble de portraits parfaitement individualisés.

La taille des personnages disposés en frise donne au tableau sa monumentalité. Jésus et les apôtres sont placés devant deux colonnes cannelées qui suffisent à suggérer une architecture, tandis que la mère et ses fils se détachent sur un fond de paysage. La ligne d'horizon, très basse, est calée contre la base du pilastre surmonté d'une sphère. Les personnages sont vêtus de drapés à l'Antique, dont les plis et les courbes contrastent avec la rigueur du décor. Le Christ au visage lumineux et la veuve restée dans l'ombre sont comme les deux éléments d'une parenthèse au centre de laquelle se noue l'action. À partir des trois couleurs primaires inscrites dans cet espace, Véronèse obtient toute la gamme du tableau ; les tons légèrement scintillants ont été obtenus en mêlant du blanc à ces couleurs. La touche est libre, ample et généreuse.

Pierre-Paul Rubens *Saint Grégoire pape entouré de saints et de saintes*, 1607



Ce tableau, le plus grand format du Musée, est l'œuvre majeure de la collection flamande. Commandée en 1606 par les Oratoriens de la Chiesa Nuova à Rome au jeune Rubens, qui séjournait alors en Italie, l'œuvre ne trouva jamais sa place sur le maître-autel. Le peintre en réalisa une seconde version, toujours visible dans l'église aujourd'hui, et déposa l'original sur le tombeau de sa mère à Anvers quelques années plus tard. Saisi par les commissaires français vers 1800, le tableau rejoignit la collection du Musée en 1811. Grégoire Ier, dit aussi Grégoire le Grand, fut pape de 590 à 604.

Imposant au centre du tableau, il est entouré à droite par sainte Domitille, luxueusement vêtue, et par les saints Achille et Nérée. A gauche se tiennent saint Maurice en cuirasse de soldat romain, et saint Papien appuyé sur un bâton. La colombe blanche du Saint esprit survole la tête du vieil homme. L'architecture est proche d'un arc de triomphe en ruines, composé d'une voûte à caissons, encadrée de pilastres. Elle symbolise la fin des croyances païennes au profit de la religion chrétienne victorieuse en la personne de Grégoire, pape, et de la Vierge à l'Enfant, encadrés dans la partie supérieure.

On voit déjà dans ce tableau les composantes baroques qui feront de Rubens, à tout juste 31 ans, le chef de file de l'école anversoise. Les coloris somptueux, inspirés de la peinture vénitienne, et les étoffes gonflées sont magnifiés par la qualité de la lumière ; les diagonales structurent la composition, animée par l'usage des courbes et des contre courbes.

Succès, afflux de commandes, situation sociale élevée amèneront Rubens à créer dès 1615 un véritable atelier, dans lequel des peintres de belle réputation lui serviront de collaborateurs.

Mattia Preti *Le martyre de saint Pierre*



Peint à Rome entre 1630 et 1650, ce tableau de grand format était probablement destiné au décor d'un autel. Fortement marqué par l'art de Caravage, Preti a certainement contemplé le tableau de même sujet du célèbre peintre, à l'église Santa Maria del Popolo. Le réalisme des personnages, le choix restreint des couleurs, l'absence de décor, la lumière contrastée du clair-obscur, de même que le goût pour une mise en scène théâtralisée en sont les principales caractéristiques.

Le saint entouré de ses bourreaux occupe l'espace du tableau selon une diagonale marquée par la croix. Saint Pierre fut crucifié la tête en bas à sa demande, par refus d'imiter le Christ dont il se sentait indigne de souffrir le même martyr.

Preti représente ici le moment où les énergies se déploient pour le redressement du corps sur la croix. Paradoxalement, l'action est suspendue, les gestes arrêtés, les muscles tendus. La souffrance de Pierre s'exprime dans l'écartement de ses bras, la raideur de ses doigts et les rides profondes marquant son front. L'intensité dramatique de la scène est renforcée par l'éclairage latéral qui fait surgir les personnages de l'ombre.

Au cours des années 1650, Preti travailla à Naples où il acquit une solide réputation. Le brio avec lequel il traitait les thèmes violents plaisait en effet beaucoup aux napolitains, ce qui lui valut son rattachement à l'école napolitaine. De 1661 à 1699, date de sa mort, le peintre vécut à Malte, où l'ombre de Caravage planait encore.

Caravagisme Le peintre **Michelangelo Merisi** plus connu sous le nom de Caravage, a créé un style puissant et novateur, qui a révolutionné la peinture du XVII^e siècle. Les peintres étrangers qui séjournent à Rome adoptent ce courant, appelé **Caravagisme** ; par leur intermédiaire, il se répand en Italie puis dans toute l'Europe. Les œuvres caravagesques, souvent de grand format, mettent en scène des personnages grandeur nature, en pied ou à mi-corps, sur un fond sombre. Les modèles, choisis parmi le peuple, sont représentés avec un réalisme cru, sans idéalisation, dans des scènes de taverne, des concerts ou des tableaux religieux. La technique du clair-obscur crée de violents contrastes qui renforcent l'aspect dramatique des sujets représentés. La lumière, dispensée en rayons obliques ou à l'aide d'une chandelle, contribue à théâtraliser les expressions et les attitudes des personnages. Les couleurs sont choisies en nombre limité, le plus souvent le brun et le noir, l'ocre, le rouge et le blanc.

Le musée de Grenoble possède un très bel ensemble de peintures caravagesques. Parmi elles, les œuvres de **Preti**, **Strozzi** et **Ribera** sont présentées dans la salle 2 de même que deux petites toiles de **Guarino** et **Cavalino**, en salle 3. Deux tableaux de **Mattia Stomer** sont également visibles dans la salle 5. Enfin, un tableau de **Nicolas Régnier** est accroché salle 7, tandis que salle 8, vous pourrez admirer les œuvres de **Zurbaràn**.

Le Dominiquin *Dieu réprimandant Adam et Ève*
1623-25



Domenico Zampieri, dit Le Dominiquin est l'auteur de ce beau tableau peint sur une plaque de cuivre. Le sujet, inspiré de l'Ancien Testament, met en scène Dieu le Père lorsqu' Il chasse Adam et Ève du Paradis, après la Faute. Le peintre organise la scène selon une diagonale qui peut se parcourir de façon ascendante ou descendante, entre le serpent et les anges. Il met à profit l'intensité dramatique du moment pour prêter aux personnages des émotions différentes. Ainsi, à l'attitude accusatrice et confuse d'Adam correspond le trouble honteux de sa compagne qui désigne le fautif. De même, en réponse à la curiosité enfantine d'un ange, le second exprime un geste de retenue et de discrétion. Enfin, face à la colère du créateur, le visage

des putti qui le soutiennent affiche un sérieux teinté d'inquiétude. Ce groupe est tout particulièrement remarquable : pour l'exécuter, l'artiste s'est en effet inspiré de La création d'Adam de Michel Ange à la chapelle Sixtine. Seul le geste diffère, l'index créateur est devenu ici un instrument de réprobation. Le paysage et les animaux qui cohabitent pacifiquement au premier plan et dans le fond du décor sont comme un contre-point à toute cette agitation.

La perfection du dessin héritée de la Renaissance alliée à la fraîcheur des couleurs font de ce tableau un véritable petit chef-d'œuvre. Louis XIV en fut probablement conscient puisqu'il l'intégra à sa collection en 1693.

Osias Beert *Fleurs, fruits, vases et autres objets*



Spécialiste de natures mortes, Osias Beert peignait sur panneaux de chêne, utilisant la technique du glacis. Ces nombreuses couches superposées d'huile très fluide permettent d'obtenir des transparences, ainsi qu'une grande variété de couleurs. Les 4 œuvres du musée de Grenoble sont construites selon le même principe : l'éclairage est réparti en trois zones et les objets sont disposés sur une table, isolés les uns des autres. La qualité du rendu des matières et la grande précision des détails suggèrent le trompe-l'œil.

Fleurs, fruits, vases et autres objets est la seule peinture dont les éléments s'articulent autour de deux bouquets. Les tulipes évoquent cet engouement extraordinaire, la "tulipomanie", qui règne aux Pays Bas dans le premier quart du XVIIe siècle. Les oignons de ces fleurs, importées de Turquie, atteignaient alors des sommes colossales et étaient cotées en bourse à Amsterdam. Cette référence au luxe se retrouve également dans les pièces d'orfèvrerie et la porcelaine. Au contraire, en raison de la simplicité de leur provenance, les roses de jardin ne sont que modestie et sobriété.

Les amateurs de natures mortes appréciaient ces messages liés à une symbolique très codifiée. Ainsi, le pétale de fleur tombé sur la table et la discrète libellule posée sur une tulipe rappellent l'éphémère et la fragilité de toute chose, même les plus belles.

Dans ce tableau, l'artiste a représenté sur deux objets le reflet de la fenêtre par laquelle pénètre la lumière naturelle. À vous de les trouver...

Francisco de Zurbáran *L'Adoration des bergers*



Cette œuvre fait partie d'un ensemble de peintures exécutées par Zurbarán pour la Chartreuse de Jerez de la Frontera près de Cadix. A l'origine, elles composaient un grand retable, démembré en 1837. Quatre d'entre elles appartiennent au musée de Grenoble, la dernière est conservée au Metropolitan Museum de New York.

L'Adoration des bergers est composée selon deux espaces parallèles, le domaine terrestre et le registre céleste, réunis par une colonne présente dans les quatre peintures. Zurbarán associe des anges musiciens et des bergers dans le même tableau : il réalise ainsi une Nativité en même temps qu'une Adoration des bergers. Le clair-obscur dans lequel baigne la scène est ponctué de plages de couleurs lumineuses qui permettent au regard de circuler. La

blancheur éclatante d'un drap se détache au centre, révélant le corps nu de l'Enfant. Autour de lui se tiennent Marie, qui soulève le linge et présente son fils, et Joseph, étonnamment jeune et séduisant. Face à un humble pasteur, placé au premier plan à droite, est agenouillée une petite paysanne, le regard tourné vers nous. En montrant l'Enfant du doigt, la fillette occupe le rôle du festaiolo. Ce personnage du théâtre antique, présent durant toute la pièce, était chargé de désigner aux spectateurs ce qu'ils ne devaient pas manquer. Le traitement très réaliste de ces deux personnages rappelle la manière de Caravage. Les natures mortes du premier plan, présentes dans chaque tableau, sont d'une exceptionnelle qualité. Elles montrent que Zurbarán accordait autant de soin à la représentation des objets qu'à celle des personnages.

Peintures françaises du XVIIIe siècle

La collection de tableaux français du XVIIIe siècle au musée de Grenoble est de très haute qualité et révèle de véritables chefs-d'œuvre. Les principaux courants de cette période y sont représentés : caravagisme, baroque et classicisme. De même, les genres les plus variés sont visibles, de la peinture d'histoire à la nature morte, du portrait au paysage, de la scène de genre à la peinture allégorique.

Autour du chef-d'œuvre de **George de La Tour**, les caravagesques **Vignon** et **Régnier** s'accordent dans le parti pris du clair-obscur et le choix d'une palette aux tonalités chaudes.

Le dynamisme de **Vouet** se tempère d'une douceur qui annonce la fin du baroque et la domination de la peinture classique, principalement représentée à cette époque par **Claude Lorrain** qui, avec **Stella**, **Le Sueur**, ainsi que **La Hyre** et **Champaigne**, opte pour une

composition rigoureuse et ordonnée et l'usage de couleurs claires, et se réfère fréquemment à l'Antiquité.

Georges de La Tour *Saint Jérôme*, 1630-35



Inventorié en 1696 à l'église abbatiale de Saint-Antoine en Viennois, le *Saint Jérôme* de Georges de La Tour est un remarquable chef-d'œuvre de la collection.

Sur un fond nu et sombre se détache la silhouette du saint pénitent, offrant aux regards ses chairs usées et la faiblesse de sa condition humaine. Son corps semble se plier au format du tableau, comme contenu dans un espace trop étroit. Les grandes obliques de la composition accentuent le caractère architectural et monumental de la figure que l'éclairage latéral vient souligner. Les tons rompus de la palette, le beige ocré de la peau et le rouge retenu du drapé sont mis en valeur par l'aspect monochrome du décor. La touche fine et maigre de l'ensemble s'épaissit en coups de brosse d'une grande virtuosité dans les poils de la barbe et les cheveux du saint.

Jérôme est, avec Augustin, Ambroise et Grégoire le Grand, l'un des quatre grands Docteurs de l'Église latine. Après trois années passées en pénitence dans le désert de Syrie, le saint traduisit la Bible en latin, à partir du grec et de l'hébreu, à la demande du pape Damase. La Bible ouverte, la corde de pénitence maculée de sang, le crâne des vanités et le crucifix tenu fermement sont autant d'éléments qui rappellent l'identité du saint.

Comme pour la plupart de ses œuvres souvent répétées en plusieurs versions mais comportant des variantes, un autre *Saint Jérôme* de George de La Tour est conservé en Suède, au National Museum de Stockholm.

Fameux en son temps puis totalement oublié, George de La Tour a été redécouvert lors de l'exposition "Les peintres de la réalité" en 1934 et occupe aujourd'hui une place éminente dans la peinture française du XVIIe siècle. On sait très peu de choses sur lui, aucun portrait, aucune information sur ses goûts, ses amitiés, ses passions... Le nombre d'originaux connus dépasse à peine la quarantaine, la majorité de ses œuvres ayant probablement disparu dans un incendie de son atelier à Lunéville en 1638.

Claude Lorrain *Paysage pastoral* 1644



Dans ce *Paysage pastoral*, Claude Lorrain mêle réel et imaginaire. On reconnaît à droite, le temple de la Sybille et l'évocation du site de Tivoli avec sa cascade et au centre le Ponte Molle à cinq arches, appelé aussi Pont Milvio. Le peintre a étudié ces éléments dans la campagne romaine ; il les a ensuite recomposés dans l'atelier pour restituer l'image d'une nature idyllique dans laquelle l'homme trouve harmonieusement sa place.

L'œuvre, baignée d'une lumière froide du matin, a un pendant, un paysage au soleil couchant conservé à Buckingham Palace à Londres. Ces deux toiles illustrent l'intérêt de Claude, comme l'appellent les anglais, pour le temps qui passe, la succession des jours et des saisons, ou encore pour la lumière et ses effets. Peint en 1644 pour un haut fonctionnaire parisien, le tableau de Grenoble est un parfait exemple des paysages idéalisés inventés par l'artiste. Ces vues d'une très grande qualité connurent un immense succès et furent tant copiées que le peintre avait commencé dès 1636 son *Liber veritatis*. Ce recueil de plus de 500 dessins reprenait la composition de ses tableaux, leur date d'exécution et le nom de leur acquéreur, afin de dresser un inventaire complet de son œuvre authentique.

Claude Lorrain avait acquis une maîtrise exceptionnelle des lois de la perspective aérienne, où l'illusion de la profondeur est rendue par l'utilisation de couleurs claires et froides à l'arrière-plan du tableau. Sa science de la couleur dans le rendu de l'espace et l'étude de la lumière, objet principal de son attention, lui confèrent une place de précurseur : Turner s'en inspirera deux siècles plus tard dans ses études atmosphériques.

Un tel tableau, présent à Paris peu après son exécution, a certainement joué un rôle important pour le développement du paysage classique au milieu du siècle dans la capitale.

Philippe de Champaigne *Le Christ mort sur la croix*, 1655



Cette œuvre de Philippe de Champaigne fut réalisée pour le Monastère de la Grande Chartreuse en 1655. La rigueur religieuse de l'artiste et sa grande érudition ont probablement encouragé les moines à faire appel à lui.

Le Christ en croix occupe toute la hauteur du tableau dont la moitié inférieure représente un fond de paysage. Eclairé de côté par la lumière de l'éclipse solaire, il tourne le dos aux murailles de la ville de Jérusalem. Abandonné des hommes, la tête couronnée d'épines et les yeux clos, il garde le visage serein. Son corps, peint dans une tonalité ivoire légèrement verdâtre, semble taillé dans le marbre. Unique allusion à la vie qui s'écoule, un mince filet de sang s'échappe de son flanc. Le rouge, seule couleur vive dans une composition au coloris austère, dessine une ligne verticale au centre du tableau. Au sol, le crâne rappelle Adam le premier homme et le nom de Golgotha, "lieu du crâne" en hébreu, où fut crucifié Jésus. La pyramide dans le lointain évoque la tombe du prophète Isaïe.

De cette grande toile émane une atmosphère de silence. Nulle présence au pied de la croix. Là où généralement se groupent la Vierge, l'apôtre Jean, Marie-Madeleine et d'autres personnages, il n'y a ici que la terre, la roche et le sang. Par leur présence discrète, le rameau qui reverdit et les arbustes qui fleurissent apportent une petite touche d'espoir.

L'organisation centrée de la composition et sa grande économie de moyens font de cette œuvre l'une des plus belles créations classiques de l'artiste. Elle fut commandée un an avant que les Chartreux fassent appel à Laurent de La Hyre pour deux œuvres.



Laurent de La Hyre *L'apparition du Christ à Marie-Madeleine*

Peintes en 1656 pour le monastère de la Grande Chartreuse en Isère, ces œuvres étaient probablement disposées sur les autels de deux chapelles proches l'une de l'autre. Les tableaux, conçus comme des pendants, reprennent le thème des premières apparitions de Jésus après sa Résurrection. L'organisation des surfaces colorées,

la lumière de début et de fin de journée et la place qu'occupe le Christ se répondent d'un tableau à l'autre. Le vêtement bleu de Jésus accentue le caractère céleste du personnage. Cette couleur, obtenue par un mélange de lapis-lazuli et d'indigo, est caractéristique des œuvres de La Hyre.

Le *Noli me tangere* est tiré de l'Évangile de Jean : le matin de Pâques, Marie-Madeleine se rend au tombeau du Christ et le trouve vide. Jésus l'appelle alors par son nom. Elle le reconnaît et se précipite vers lui, mais Il lui dit : « Ne me touche pas », *noli me tangere* en latin. À la demande des pères chartreux, l'artiste a situé cette scène dans un décor de montagnes quelque peu chaotiques : La Hyre qui n'avait jamais quitté Paris de sa vie les a sans doute imaginées.



L'épisode d'Emmaüs est relaté dans l'Évangile de Luc. Le Christ ressuscité rencontre deux pèlerins, qui sans le reconnaître, l'invitent à partager leur repas au village d'Emmaüs. Alors que Jésus rompt le pain, les deux hommes l'identifient. Figés dans leurs attitudes et leurs expressions, l'incrédulité se lit sur leurs visages tandis que Jésus semble déjà appartenir à un autre monde. La nappe fraîchement repassée, les serviettes de tables empilées et les miettes de pain forment une nature morte d'une grande sobriété.

La palette à dominante froide utilisée dans le *Noli me tangere*, scène du matin, est ici remplacée par des tons chauds de fin de journée, qui créent une atmosphère de grande douceur et de sérénité. Dernières commandes faites à l'artiste l'année même de sa mort, ces toiles incarnent parfaitement l'idéal de pureté et d'harmonie de l'art classique parisien au temps de Mazarin.

Peintures du XVIIIe siècle

Au XVIIIe siècle, la vie artistique en France s'organise principalement autour du Salon et de l'Académie royale de sculpture et de peinture. Des idées nouvelles inspirées des Lumières provoquent cependant une envie de liberté. Les peintres ont de plus en plus recours à une clientèle privée en plein développement. La peinture d'histoire occupe toujours une place prépondérante mais le portrait connaît un grand succès. La peinture de genre se développe, avec un intérêt marqué pour le paysage et la nature morte ; naît alors un véritable souci d'observation de la nature et de sa représentation.

Nicolas de Largillierre *Portrait de Jean Pupil de Craponne* 1708



Nicolas de Largillierre est considéré comme l'un des plus grands peintres du règne de Louis XIV et de la Régence. Excellent portraitiste, il aurait, dit-on, réalisé plus de mille effigies de ses contemporains. Ce goût nouveau pour le portrait résulte d'une évolution dans une société où la bourgeoisie est alors en pleine ascension. Jean Pupil de Craponne est un gentilhomme du Lyonnais, d'âge mûr et de belle prestance. Le peintre le place devant un fond bleu-nuit dans une posture très simple : l'homme est montré à mi-corps, il regarde devant lui, tandis que son buste est orienté de biais. Son visage semble serti dans l'écrin de l'impressionnante perruque cendrée et de l'ample manteau brun-doré. Cet effet est renforcé par l'absence des mains, qu'on devine cachées sous l'étoffe. Largillierre, réputé pour sa représentation fidèle du modèle, accorde à Pupil de Craponne une expression mi-sérieuse mi-amusée. L'homme nous considère avec un regard plein d'esprit. La virtuosité de la touche, large et épaisse, la qualité des couleurs, chaudes et lumineuses, et la grande liberté de facture font de ce tableau l'un des

plus brillants portraits masculins du peintre. Le musée de Grenoble possède aussi un portrait de femme et deux natures mortes également de sa main.

François Desportes *Animaux, fleurs et fruits*, 1717



Animaux, fleurs et fruits a été commandé en 1717 par le Régent Philippe d'Orléans à François Desportes, peintre spécialiste de natures mortes, de peintures animalières et de scènes de chasse, et particulièrement doué pour le rendu des matières.

Il s'agit ici d'une scène animalière dans laquelle l'observateur attentif peut également reconnaître une évocation des cinq sens. Le goût est ainsi représenté par les fruits, l'odorat par les roses et la truffe levée du chien à l'arrêt, le toucher par la texture de chaque matière et l'ouïe par la viole de gambe, le luth et les violons. Les allusions au sens de la vue se déchiffrent moins facilement. Regardez bien... en plus du tableau en entier qui sollicite bien sûr notre regard, un symbole de la vue se cache sur la queue du paon : il s'agit des ocelles qui sont aussi appelés des "yeux" ! Le livre ouvert, quant à lui, fait référence au goût pour la musique de la société cultivée à laquelle s'adressait ce tableau mais permet surtout de déchiffrer une partition et de lire le chant qui lui est associé.

Témoin du goût pour l'opulence sous la Régence, cette toile est un assemblage apparemment désordonné d'animaux, de fleurs et de fruits. Les différentes parties sont cependant organisées avec un sens très sûr de la composition où triomphe l'emploi des diagonales.

Ce tableau, bel exemple au coloris somptueux et délicat de l'art de Desportes, est une œuvre majeure de la collection du XVIII^e siècle.

Canaletto *Vue de Venise*, 1726-1728



Cette veduta, ou vue urbaine, illustre de façon exemplaire l'immense talent de Canaletto, célèbre vedutiste italien du XVIIIe siècle.

Le tableau représente l'entrée du Grand Canal à Venise, avec la pointe de la Dogana et l'église de la Salute. Au fond, le quartier de la Giudecca et l'église du Rédempteur d'Andrea Palladio. Sur la droite, au premier plan, un bâtiment qui servait à conserver des céréales, le Fonteghetto della Farina, aujourd'hui démoli.

Le format carré de la toile, rare dans la peinture de cette époque, laisse supposer que l'artiste a utilisé la chambre noire, ou chambre optique, pour cadrer son sujet. Peint d'un point de vue élevé, ce tableau témoigne de l'intérêt du peintre pour les valeurs atmosphériques. Révélées par les multiples jeux de transparence et de reflets, elles sont délicatement décrites à l'aide d'une palette où dominent les tonalités froides.

Une large place est laissée au ciel où les nuages filtrent une lumière dorée qui dynamise les architectures. Sur le quai, disposé en oblique, de petites figures, appelées macchiette, constituent les seules touches de couleurs vives dans la toile. Ces personnages, vêtus de tenues orientales, rappellent que Venise était à l'époque une place commerciale de première importance.

Sollicitées comme souvenirs de voyage par des touristes de plus en plus nombreux, les vedute de Canaletto ont été massivement achetées par des collectionneurs anglais et ont inspiré William Turner et Claude Monet dans le courant du XIXe siècle.

Oeuvres du XIXe siècle

La fin du XVIIIe et le XIXe siècles voient s'épanouir une grande variété de styles et de courants artistiques. Le néo-classicisme préconise un retour aux valeurs de l'Antiquité et au Beau idéal. **David** et **Ingres** en sont les principaux représentants.

Le romantisme se caractérise par une volonté d'exprimer les tourments du cœur et les extases de l'âme. Le petit tableau de **Delacroix** et l'autoportrait d'**Ary Scheffer** illustrent cette veine.

La peinture "troubadour" met en scène des sujets inspirés du Moyen-Age et de la Renaissance. Les événements choisis sont souvent prétextes à la représentation de costumes d'époque et d'objets fidèlement reproduits. Exécutés sur petits formats, les tableaux de style troubadour sont d'une facture lisse et brillante.

Les peintres de l'école de Barbizon, village à la lisière de la forêt de Fontainebleau, sont parmi les premiers à peindre en plein air. **Théodore Rousseau**, son fondateur, fut rejoint par de nombreux artistes dont **Camille Corot** et **Jean-François Millet**. **Gustave Courbet** participe également de ce renouveau avec des paysages de sa Franche-Comté natale.

Au XIXe siècle, la reconnaissance des artistes était largement tributaire des Salons. Le choix des œuvres était soumis à un jury qui défendait les principes esthétiques soutenus par l'Académie des Beaux-Arts. Les tableaux de grand format accrochés dans la salle 17 représentent des sujets religieux ou mythologiques, des thèmes inspirés de l'histoire romaine ou d'événements contemporains. Ils reflètent le goût de l'élite bourgeoise de l'époque pour la peinture académique.

Au début des années 1870, les impressionnistes poussent très loin l'étude du plein air. Ils font de la lumière l'élément essentiel de leur peinture. **Monet**, **Pissarro** ainsi que **Renoir** et **Bazille** sont des artistes importants de ce mouvement novateur qui aura une influence décisive sur le développement de l'art du XXe siècle.

Jean-Dominique Ingres *Tête de la grande odalisque*



Au Salon de 1819, une toile intitulée *La Grande Odalisque* peinte par Ingres provoque un scandale : elle dérouta par le dessin arbitraire de son corps, l'aspect plat de son modelé et l'élongation de ses proportions. On note évidemment les trois vertèbres de plus : la volonté du peintre est de faire du beau sans se soucier du réalisme !

Ingres en reprend néanmoins plusieurs fois la composition. Parmi les répliques, il en réalise trois où la tête de l'odalisque, traitée comme un portrait, s'inscrit dans un format circulaire.

Ce tableau a appartenu à l'architecte Hittorf, dont vous pouvez voir à côté un portrait de l'épouse, également de la main d'Ingres. *La Tête de la Grande Odalisque*, montrée de trois quart face, est peinte dans une tonalité délicate de beige rosé. Le fond sombre renforce l'aspect nacré de la peau. La partie du visage restée dans l'ombre impose une vision quasiment de profil. La touche, fine et minutieuse, est mise au service du dessin épuré qui élimine tout élément superflu. Le motif du turban apparaît souvent dans les odalisques de l'artiste. Il s'agit sans conteste d'une référence à l'Orient, mais aussi d'un emprunt au portrait de la Fornarina, maîtresse du célèbre peintre Raphaël, auquel Ingres vouait une véritable dévotion.

Son goût pour les sujets antiques et sa prédilection pour le dessin placent Ingres comme l'une des figures majeures du style néo-classique. À l'inverse, son penchant pour les déformations et le traitement synthétique de ses figures le situent comme un précurseur de l'art moderne. Picasso, qui était un fervent admirateur d'Ingres, ne s'y était pas trompé.

Frédéric-Auguste Bartholdi *Champollion*



Au milieu des années 1850, Bartholdi fait un voyage en Égypte. Il en ramène des dessins et des aquarelles ainsi que de nombreux souvenirs. Peu après, il conçoit le projet de rendre un véritable hommage à Champollion.

Cette œuvre, datée de 1867, est un original en plâtre dont le bronze, jamais réalisé, était destiné à Figeac, la ville natale du célèbre égyptologue. Représenté dans une attitude de concentration intense, le pied gauche posé sur une tête de pharaon, il semble méditer sur ses découvertes. La taille de cette sculpture rappelle que Bartholdi avait été fasciné par la monumentalité des statues de pharaons égyptiens. Malgré la gravité imposante du personnage et la grande qualité de la composition, certains critiques de l'époque ont dénoncé un manque de majesté et une trop grande familiarité.

En 1905, la veuve de Bartholdi l'offre à la ville de Grenoble, en souvenir des attaches régionales de son époux récemment disparu : il avait notamment été professeur d'histoire à l'université grenobloise. Déposé entre les deux guerres au lycée Champollion, il est entré au Musée à la fin des années 1990 après avoir subi un long et minutieux travail de restauration qui lui a rendu sa patine terre cuite d'origine.

Bartholdi est connu pour avoir réalisé *Le Lion de Belfort* en 1880 et *La statue de La Liberté éclairant le monde* pour l'entrée du port de New York, six ans plus tard.

Gustave Doré *Lac en Écosse après l'orage*, 1875-78



"Je suis mon propre rival, je dois effacer et tuer l'illustrateur afin qu'on ne parle de moi que comme peintre". C'est en ces termes que Gustave Doré regrette de n'avoir connu la gloire que par ses illustrations et non en tant que peintre. À sa mort, à l'âge de cinquante et un ans, il a en effet exécuté près de 200 tableaux, qui n'ont pas rencontré le succès mérité. *Lac en Écosse après l'orage* est la première toile de l'artiste entrée dans un musée français de son vivant, grâce à un don. Peint à la suite d'un séjour en Écosse, ce paysage s'organise en une vision tellurique de la nature : tout semble s'animer. Les brumes s'effilochent, laissant apparaître la roche rugueuse et mouillée. Les rayons lumineux se déplacent, jouant avec la couleur des mousses. La masse imposante de la montagne avance, se déplaçant comme un énorme animal. La touche est nerveuse ; ses épaisseurs imitent la dureté des rochers et le moelleux de la végétation. La palette, réduite à des tons froids, permet des contrastes marqués d'ombre et de lumière. L'utilisation d'un gris d'aspect métallique, donne au minéral une brillance humide. Perdus dans cette nature hostile, deux oiseaux planent au-dessus du lac, seules sources de vie. Tardivement attaché à une conception romantique du paysage, et bien qu'isolé dans cette veine, Gustave Doré a signé là un tableau unanimement reconnu comme un chef-d'œuvre.

Salles des sculptures XIXe siècle

Le XIXe siècle est une période particulièrement favorable au développement de la sculpture. Les artistes puisent leurs modèles dans l'Antiquité, tout en se référant à la beauté idéale des marbres de la Renaissance. **Augustin Dumont** apparaît comme le dernier défenseur du néoclassicisme. Il recommande l'étude de l'antique comme "source et type éternel du grand art". Ce respect de la tradition est parfaitement illustré avec *Leucothoé et Bacchus*. **François Truphème** se conforme également au canon adopté dans le répertoire classique avec *Angélique au rocher*. Son drapé dévoile un déhanchement marqué, le "contraposto", et des formes fidèles à la statuaire antique. Certains artistes comme **James Pradier** amorcent une tendance vers un art plus réaliste. La posture de Phryné, ses formes pleines et suggestives, témoignent d'une sensualité nouvelle.



Le bronze d'**Urbain Basset** intitulé *Les premières fleurs* représente une fillette aux formes minces et gracieuses. Encore classique dans l'usage du "contraposto", cette œuvre fait néanmoins le lien avec une période qui voit s'épanouir un intérêt croissant pour le Réalisme.

Ce style offre une grande variété dans les thèmes représentés. Par exemple, l'œuvre d'**Ernest-Louis Barrias** représente Lavoisier, considéré comme le père de la chimie moderne. Il est occupé à des expériences de laboratoire dans une description fidèle d'un univers particulier. Le romantisme, quant à lui, s'attache à reproduire les infinies variations de l'âme. Les deux

moulages en plâtre de **Carpeaux** racontent l'histoire de deux enfants mangés par leur père Ugolin avant que celui-ci ne se donne la mort. L'expression de leurs visages, leur bouche entrouverte et la position de leur tête accentuent l'effet dramatique de la composition.

Ces deux salles bénéficient d'une lumière latérale dispensée par les baies vitrées. Cet éclairage naturel met en valeur les volumes et accentue la perfection et l'harmonie des formes.

Laurent Guétal *Le lac de l'Eychauda*



Laurent Guétal est, avec Jean Achard, le principal peintre de paysages dauphinois de la seconde moitié du XIXe siècle. Spécialiste des représentations de montagnes, il découvre en 1880 une photographie du lac de l'Eychauda, situé dans le massif du Pelvoux. Il se rend alors sur les lieux, à 2514 mètres d'altitude, où il fait une étude selon le même point de vue que la photo. En 1881, il exécute un tableau à l'huile à partir de ces deux documents, dans lequel apparaissent quelques touristes au bord du lac.

Quelques semaines avant le Salon parisien de 1886, il réalise un grand format représentant le site. C'est là un véritable tour de force compte tenu de la rapidité d'exécution, de la taille de l'œuvre et de l'effort de mémoire qu'elle a exigé. Les trois éléments privilégiés par l'artiste, le minéral, l'air et l'eau, deviennent le véritable sujet du tableau. Témoin du caractère rude et grandiose de la montagne, Guétal montre l'endroit désert, comme un lieu hors du temps. La composition s'organise à partir d'une horizontale marquée par le pourtour du lac dans lequel se reflète le massif de l'Oisans, éclairé dans le lointain. Au premier plan, des roches éclatées permettent au regard de pénétrer dans le paysage et de prendre la mesure du vaste panorama.

Ce tableau eut un certain succès au Salon puisqu'il remporta la médaille de troisième classe, récompense fort appréciée par l'artiste.

Henri Fantin-Latour *Nature morte dite des fiançailles*, 1869



Ce petit chef-d'œuvre d'équilibre et d'harmonie est le cadeau de fiançailles offert par l'artiste à sa future épouse, Victoria Dubourg. Un portrait d'elle, peint par Fantin en 1877, est aussi présent dans cette salle.

Fantin-Latour réalisa plus de 800 tableaux de fleurs entre 1864 et 1896. Il préparait sa palette la veille et cueillait ses fleurs le matin même. Il éclairait les bouquets d'une lumière tamisée et disposait en arrière un panneau de couleur neutre afin de réduire l'espace en profondeur. Souvent le décor se limite à une simple table.

Les cerises et le petit compotier de fraises, le camélia et le verre de vin s'organisent autour du bouquet de fleurs de printemps disposé au centre de la composition. Le jeu discret des proportions et l'équilibre subtil des couleurs qui se répondent de part et d'autre du vase créent une atmosphère douce et paisible. Les blancs crémeux et les bleu-violet contrastent avec la gamme des rouges qui s'étend du pourpre opaque du vin au rose délavé des jacinthes.

En 1863, Fantin-Latour avait participé au fameux "Salon des refusés". Proche des impressionnistes il n'adopta cependant jamais leur technique : il n'aimait pas peindre en extérieur. Sa touche légère et l'aspect flou de certains contours rappellent néanmoins cette liberté chère aux peintres de plein air.

Né à Grenoble en 1836, l'artiste avait quitté la ville à l'âge de cinq ans. Après sa mort, sa veuve fit un legs important, dont cette œuvre et quelques autres, présentes dans la salle.

Paul Gauguin *Portrait de Madeleine Bernard*, 1888



Cette œuvre a été réalisée en 1888 lors du deuxième passage de Gauguin à Pont-Aven en Bretagne. Tout comme lors de son premier séjour, deux ans plus tôt, l'artiste s'est installé à la pension Gloanec. Il y retrouve ses amis peintres, parmi lesquels Émile Bernard et sa jeune sœur Madeleine, âgée de 17 ans. Gauguin en tombe amoureux et réalise ce portrait, peint au revers d'une toile comportant déjà un paysage, *La rivière blanche*. Il est possible que l'artiste ait réutilisé le tableau par souci d'économie, ou encore pour des raisons de style. En effet, sa nouvelle esthétique est très éloignée de la manière impressionniste du paysage représenté deux ans auparavant.

Gauguin entre alors dans une période de recherches, menée avec Émile Bernard. Il cerne les formes et simplifie les plans, procédant par grands aplats de couleurs et réduisant le modelé et les ombres, à la manière des estampes japonaises.

Représentée en buste dans un intérieur, Madeleine pose dans une attitude peu conventionnelle, reflétant l'ennui ou la lassitude. Le regard en coin, elle paraît distante, impression renforcée par les larges surfaces réservées aux tonalités froides des différentes nuances de bleu. La ligne qui cerne sa silhouette et dessine son visage, enferme la couleur étalée en petites touches verticales parallèles. Ce traitement de l'espace, de la ligne et de la couleur est appelé "synthétisme" ; Gauguin en fut le plus illustre représentant. Il est considéré depuis comme un précurseur de l'art moderne.

Claude Monet *Coin de l'étang à Giverny, 1917*



Cette toile a été donnée au Musée par Claude Monet en 1923 pour, selon ses propres paroles, "*encourager ce musée dans ses tendances modernes*". Depuis 1884, l'artiste était installé à Giverny, petit village du Val de Seine, où il se passionnait pour l'aménagement de son jardin. En 1893 il avait agrandi sa parcelle et fait creuser le fameux étang aux nymphéas, terme scientifique désignant une variété de nénuphar blanc. Conçu comme un petit paradis, ce jardin d'eau comportait des plantes aquatiques variées : roseaux, iris, nénuphars... En 1895, le pont japonais vint compléter cet atelier en plein air.

L'œuvre appartient à une série de quatre études consacrées à la rive nord-est de l'étang. L'artiste s'attache à dépeindre la végétation luxuriante et les effets de la lumière sur l'eau, à travers le rideau de saules.

Monet, qui souffre depuis 1912 d'une affection oculaire, écrivait : "*...l'étude des lumières vives m'était définitivement interdite.. mais je voyais aussi clair que jamais quand il s'agissait de tons vifs isolés dans une masse de tons sombres.*". Cette toile est la parfaite illustration de ce constat : les couleurs vives des rosiers grimpants sur la gauche et les tons clairs de la trouée lumineuse se détachent sur le fond bleu-vert du feuillage.

L'absence de ciel, la grande variété des touches et l'imbrication étroite des couleurs entre elles atténuent l'effet de profondeur et créent une sensation de mise à plat de l'espace.

Claude Monet, au cours d'une carrière particulièrement longue, est certainement l'artiste qui a poussé le plus loin les limites de l'impressionnisme, au point d'être reconnu aujourd'hui comme un précurseur de l'abstraction gestuelle.