

musée   école

Dossier Pédagogique

de

L'ACTION MUSEE ECOLE

Pour l'Exposition temporaire du Musée Fesch

Les cieux en gloire

Du 18 mai au 30 septembre 2002

Partenaires : Musée Fesch - Action Culturelle Académique : commission Musée - Ecole.

Dossier préparé par : J-L Arrighi (Action Culturelle Académique) et C. Brothier (service éducatif Musée Fesch).

LE DOSSIER PÉDAGOGIQUE :

La découverte des œuvres réunies pour une exposition temporaire, leur présentation, leur confrontation avec les œuvres et l'espace du musée, nous invitent à la réflexion et ouvrent toujours sur un questionnement en série.

Ce dossier pédagogique n'a pas été conçu pour supprimer le questionnement en donnant des réponses toutes faites aux problèmes posés par les œuvres - cela serait d'ailleurs utopique et présomptueux - mais au contraire pour donner des clefs, des pistes de travail aux enseignants afin de leur faciliter la visite et l'exploitation de l'exposition temporaire "*Les cieux en gloire*" avec leurs élèves.

SOMMAIRE DE CE DOSSIER :

PRESENTATION GENERALE

L'EXPOSITION : Les choix qui ont présidé à cette exposition



PLAN DES SALLES

PRESENTATION SALLE PAR SALLE DES ŒUVRES ET DES ARTISTES

Quelques clefs concernant les œuvres majeures, pour tenter une analyse et mieux comprendre la démarche et les influences de ces artistes.



PISTES DIDACTIQUES : Les possibilités, offertes par l'exposition, pour aborder des notions essentielles liées aux cours d'Arts plastiques ou aux d'autres disciplines.



PETIT GLOSSAIRE : Définitions, vocabulaire et références à l'histoire de l'art.

Présentation générale de l'exposition

Le musée Fesch abrite une collection d'œuvres des plus grands maîtres de la peinture romaine du XVIIème siècle, qui forment l'un des ensembles des plus prestigieux de ses fonds d'art italien.

Parmi ces œuvres du musée, on distingue un ensemble de toiles dues à Pierre de Cortone (*Autoportrait*), Baciccio (*Bozzetto pour l'Appothéose de Saint Pierre*), Andrea Pozzo (*La présentation au Temple*). Ces peintres, maîtres du trompe-l'œil romain, sont aussi les auteurs des plus beaux décors plafonnant des églises et palais de la Rome baroque.

Car c'est surtout à Rome, tout au long du XVIIème siècle, qu'ont dominé les décors plafonnant. Ces peintures murales immenses recouvrent tout ou partie de la voûte d'une église ou d'une salle d'apparat (salon ou galerie). Elles mettent en œuvre les techniques illusionnistes les plus virtuoses de la peinture italienne et constituent les plus grands chefs-d'œuvre du trompe-l'œil baroque.

Cette exposition se propose de réunir quelques-uns des plus importants *bozzetti* (esquisses globales) et *modelli* (modèles avant exécution) réalisés par les artistes pour le décor des voûtes romaines comme pour les tableaux d'autel.

L'exposition mettra également en avant l'évolution dans le temps des décors plafonnant : du « *quadro riportato* » des Carrache à la coupole tourbillonnante de Lanfranco, de la trouée dans la voûte du Baciccio à l'envol vers les nuées de Pozzo. Elle se conclura par une évocation des nouvelles propositions formulées par Giordano, Solimena, Giaquinto, mais aussi Maratta et Chiari qui constituent l'un des axes du trompe-l'œil au XVIIIème siècle.

LA COLLECTION DU MUSEE FESCH D'AJACCIO : UNE COLLECTION DE REFERENCE POUR LA ROME BAROQUE

Le Cardinal Fesch avait constitué sa fabuleuse galerie (plus de 16000 tableaux !) pour qu'elle puisse permettre d'étudier dans sa globalité l'histoire de la peinture occidentale, et notamment italienne, à travers tous ses aspects, écoles ou époques.

La Collection Fesch a été en partie dispersée à la mort du prélat. Héritière de cette entreprise ambitieuse, la collection léguée au musée d'Ajaccio n'en est pas moins le panorama le plus diversifié, mais aussi le plus synthétique de l'art italien en France, juste après le Louvre.

Dans cette collection exceptionnelle, trois sections connaissent une renommée internationale :

- Les « **primitifs italiens** » : 42 panneaux racontent le passage de la peinture médiévale à celle de la Renaissance ; toscans surtout, mais aussi ferrarais (Cosmè Tura) ou vénitiens (Giovanni Bellini).

- La peinture de la **Rome baroque** : Bernin, Pierre de Cortone, Ciro Ferri, Ludovico Gimignani, mais aussi Poussin, Vouet et enfin quatre Gaulli et un Pozzo !

Giambattista Gaulli, dit il Baciccio, est l'auteur de la voûte de ***l'église du Gesù*** de Rome, et Andrea Pozzo, l'auteur de celle de ***Saint-Ignace*** ; les deux décors en trompe-l'œil les plus importants, et les plus célèbres de la Rome baroque. De Gaulli, le musée propose notamment une ***Gloire de saint Pierre***, chef-d'œuvre souvent rapproché du cycle du Gesù. Enfin, des recherches récentes ont permis de démontrer que le portrait du musée Fesch ayant appartenu à Cassiano dal Pozzo, l'un des plus importants érudits du Cercle des Barberini, était un autoportrait de Pierre de Cortone, l'auteur de la ***Divine Providence***, décor immense qui orne la voûte du grand salon du Palais Barberini.

- La peinture **baroque napolitaine** : des peintres du début du XVII^{ème} siècle marqués par le Caravage : Carlo Selitto, par exemple, à Luca Giordano et Francesco Solimena. La collection propose aussi un très grand nombre de natures mortes et de scènes de bataille. Un ensemble exceptionnel de peintures de Corrado Giaquinto clôt cette période. Giaquinto, Napolitain formé à l'école de Solimena, réalisa quelques décors d'églises à Rome, avant de partir pour la Cour d'Espagne. (Il est l'auteur de décors importants au palais royal de Madrid : Salle des colonnes, chapelle royale). De lui et de son atelier, le musée possède un ensemble de toiles qui sont les *memorie* de son décor pour l'église *Saint-Nicolas-des-Lorrains* à Rome. Ces œuvres témoignent des échanges entre l'école romaine et l'école napolitaine dans le domaine du grand décor peint au XVIII^s.

Enfin, et pour parachever sa volonté de constituer une collection encyclopédique et pédagogique, le Cardinal Fesch avait acquis une série de **copies anciennes** d'œuvres phares de la peinture à Rome : depuis **la Délivrance de saint Pierre, de Raphaël**, jusqu'à **l'Aurore du Guide** pour ne citer que les plus célèbres. Cette exposition serait l'occasion de les présenter.

Le Cardinal Fesch avait voulu faire de sa collection le moyen pédagogique de mieux comprendre l'Histoire de l'art en général et de l'art italien en particulier. La présence de copies de chefs-d'œuvre dans nos réserves en est la preuve.

Aujourd'hui, la collection du musée Fesch nous permet de comprendre ce qu'ont été les **grands enjeux de la peinture** à Rome de 1600 à 1760 environ.

Rome : Centre majeur de la **Contre-Réforme ; Berceau du Baroque** ;

Lieu majeur de la manifestation du pouvoir de

- la **Papauté** proprement dite,
- des grands **ordres religieux**,
- des **familles aristocratiques** parmi les plus importantes d'Italie ;

A été le terrain d'élection des débats relatifs aux questions suivantes :

- **Théorie des Arts** : (Rapports **Textes et images** notamment) mais aussi :
- **Rapports peinture et architecture**
- **Définition des Modèles** : Raphaël ; Titien...

- **Opposition** courants **classique** (Bolonais, Sacchi, Maratta...) et proprement **baroque** (Cortone, Baciccio, Pozzo...)

Plan de l'exposition :

L'exposition investit l'espace des trois salles du rez-de-chaussée du musée Fesch, la Galerie qui dessert les trois salles, ainsi que les salles des étages qui sont d'habitude exclusivement consacrées à la collection Fesch.

Prélude :

La petite galerie des exposition

Copies de grands décors romains réunies par le Cardinal Fesch
Décor de la Galerie des amours des dieux au Palais Farnèse

Salle I :

Pierre de Cortone

la fresque et le Poème (autour de la voûte du salon Barberini)

Salle II :

Giambattista Gaulli, dit Il Baciccio

La couleur et le mouvement (dans de la voûte du Gesù)

Salle III :

Andrea Pozzo, dit il Padre Pozzo

L'architecture et la peinture (autour de la voûte de St Ignace)

Prolongement dans les collections permanentes

Salle Poussin

Salle Gimignani , *père et fils*

Salle Naples et Rome, *ou le triomphe de la couleur claire au XVIII siècle*

Salle du XVIII siècle à Rome : *De Carlo Maratta à Giuseppi Bartolomeo Chiari*

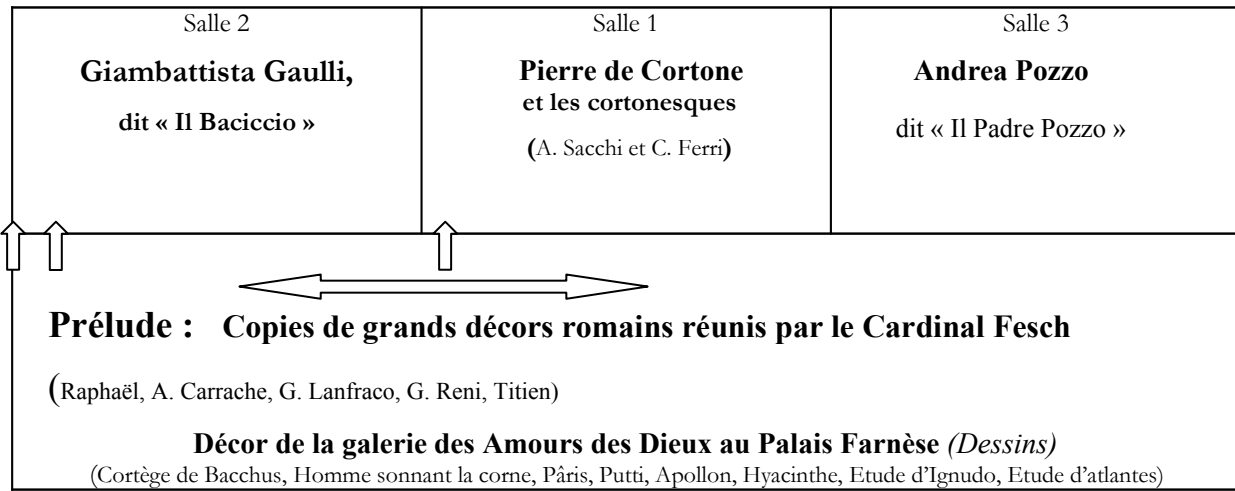
Grande Galerie

Travée centrale

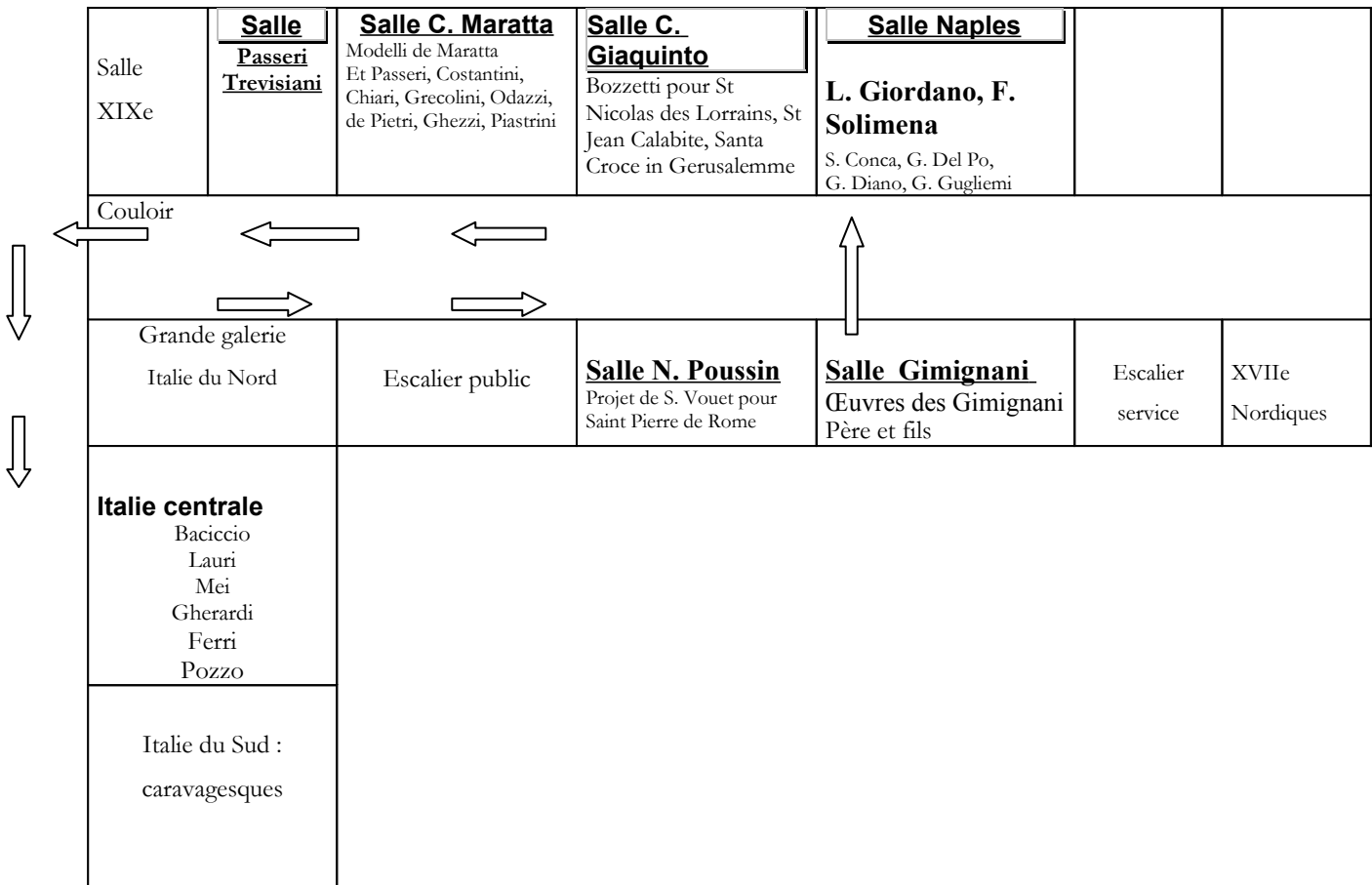


Plan de l'exposition

Niveau rez de cour



Niveau 2 prolongement de l'exposition dans les collections permanentes



PRESENTATION SALLE PAR SALLE DES ŒUVRES ET DES ARTISTES :

Quelques clefs concernant les œuvres majeures, pour tenter une analyse et mieux comprendre la démarche et les influences de ces artistes.

PRELUDE AU BAROQUE

La petite galerie des expositions

Le Classicisme Bolognais à Rome

Vers 1600, Annibal Carrache* et ses disciples bolognais mettent un terme au Maniérisme*, à ses compositions ésotériques et compliquées. Ils proposent un décor qui fait expressément référence au Classicisme de Raphaël : celui de la *Galerie des Amours et des Dieux*, au Palais Farnèse*.

Passionnés par l'Antiquité mais attentifs à la représentation de la nature, les Bolognais proposent des images dynamiques mais clairement composées.

Ce mouvement est représenté par le travail de Guido Reni au Casino de l'Aurore (1614) et celui de Giovanni Lanfranco dans la coupole de *Sant' Andrea della Valle* (1625-1627).

Dans le même temps, les artistes romains redécouvrent la peinture de Titien, au travers des chefs-d'œuvre transportés de Ferrare à Rome comme *Bacchus et Ariane*. C'est la naissance du courant néo-vénitien dont Andrea Sacchi et Nicolas Poussin, mais aussi Pierre de Cortone seront les représentants, chacun interprétant la leçon du Titien à sa manière.

L'Ecole Bolognaise :

Annibal Carrache, son frère Augustin et leur cousin Ludovic, tous trois originaires de Bologne, en sont les principaux représentants. Dès 1595, Annibal s'installe à Rome. Déjà célèbre pour ses fresques réalisées à Bologne, il est chargé de peindre les plafonds de la galerie du palais Farnèse à Rome (1597-1602). Cette œuvre, très significative, marque une étape décisive dans l'évolution de ce qui deviendra le «classicisme» et influencera des artistes comme Guido Reni, le Dominiquin et Francesco Albani, élèves des Carrache dans leur atelier de Bologne. Chargés de la décoration d'un très grand nombre de plafonds et de voûtes ses émules bolognais restent attachés aux *quadri riportati** de leur maître, mais évoluent vers un classicisme de plus en plus sévère. Ainsi Guido Reni, pour la décoration du casino Pallavicini, se contente d'un seul tableau rapporté au centre du décor représentant l'*Aurore*. Cet emploi d'un unique *quadro riportato* se généralise dans ses décors ultérieurs (Palais Mattei, palais Costaguti). Nicolas Poussin considérait les œuvres de cette école comme la référence absolue.

PRELUDE (liste des œuvres)
Copies de grands décors romains réunies par le Cardinal Fesch
Peintures

RAPHAEL

- * Décor des « Stanze » du Vatican. 16^e siècle
- * *Anchise et Enée* (ou *L'Incendie du Borgo*), Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 2,20 x 1,46 m.
- * *Apparition de l'Ange à Saint Pierre*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,95 m x 1,45 m
- * *Délivrance de Saint Pierre*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,96 m x 1,46 m.

CARRACCI, Annibale

- * Décor de la Galerie des Amours des Dieux, Rome, Palais Farnèse. 17^e siècle
- * *Pâris recevant la pomme de Mercure*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,84 m x 1,32 m.

LANFRANCO, Giovanni

- * Décor de la chapelle du Saint-Sacrement à Saint-Paul-hors-les-Murs, Rome. 17^e siècle
- * *La Cène*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 2,10 m x 2,20 m.
- * *Le Miracle des Cailles*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,97 m x 0,74 m.

RENI, Guido

- * Décor du Casino Rospigliosi, Rome. 17^e siècle
- * *L'Aurore*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,47 m x 2,57 m.

TITIEN

- Copie d'un Titien apporté de Ferrare à Rome, qui a suscité le courant néo-vénitien dans le second tiers du 17^es.
- * *Bacchus et Ariane*, Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,74 m x 1,79 m.

DESSINS

Décor de la Galerie des Amours des Dieux au Palais Farnèse

CARRACCI, Agostino

- * *Cortège de Bacchus*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Plume et encre brune. 0,191 m x 0,253 m

CARRACCI, Annibale

- * *Homme sonnant de la corne*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins Pierre noire sur papier bleu
- * *Pâris*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,805 m x 0,59 m).
- * *Putti pour un angle du plafond*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,60 m x 0,475 m).
- * *Apollon*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,805 m x 0,59 m)..
- * *Hyacinthe*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,475 m x 0,60 m).
- * *Etude d'Ignudo*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,60 m x 0,475 m).
- * *Etude d'atlantes*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,475 m x 0,60 m).

Pierre de CORTONE pour la Chiesa Nuova de Rome

- * *Prophète Jeremy*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,475 m x 0,60 m).
- * *Jeune femme assise*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (0,475 m x 0,60 m).

Autres décors :

TASSI, Agostino

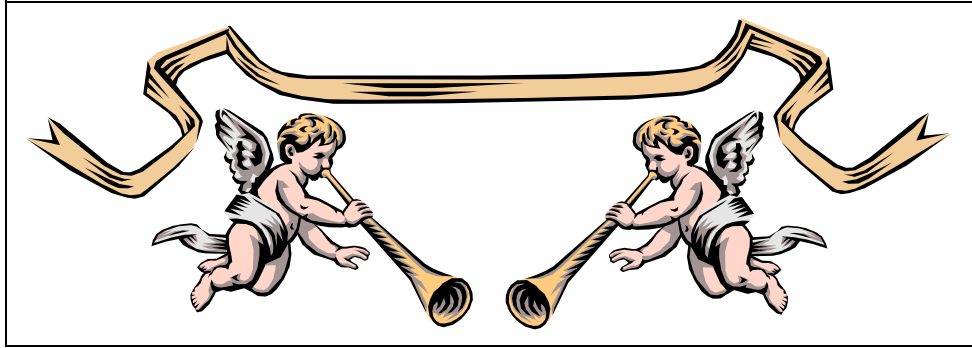
- * *Projet de décor en frise pour la Sala Regia du Palais du Quirinal*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. Plume et encre brune, lavis brun, avec rehauts de blanc, peinture d'or, aquarelle bleue. Collé en plein
- RENI**, Guido
- * *Projet pour l'Aurore*, Casino dell'Aurora, Palais Pallavicini à Rome : *Le Char d'Apollon*, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
- Plume et encre brune sur esquisse à la sanguine. Collé en plein. 0,188 m x 0,266 m (0,475 m x 0,60 m).

LANFRANCO, Giovanni

- * *Saint Pierre sauvé des eaux par le Christ* : esquisse pour le tableau d'autel à Saint-Pierre de Rome, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins
- Plume et encre brune, lavis brun, sur esquisse à la sanguine. Collé en plein. 0,314 m x 0,223 m (0,60 m x 0,475 m).

LIVRE la galerie des Amours du Palais Farnèse Bibliothèque municipale d'Ajaccio

SALLE I
Pierre de Cortone
LA FRESQUE ET LE POEME
autour de la voûte du salon Barberini



Peintre et architecte, Pietro Berrettini dit Pierre de Cortone est l'un des premiers et plus éminents représentants du Baroque.. Sa peinture apporte un souffle nouveau aux exigences de la politique pontificale de l'image, liées à la Contre-Réforme catholique. Le plafond du salon Barberini constitue le projet pictural le plus important de son temps Le programme de la voûte conçu par Francesco Bracciolini est ainsi énoncé :« *le triomphe de la Divine Providence et l'accomplissement de ses fins à travers le pouvoir spirituel des papes* » . Cette voûte se présente comme un manifeste du « Cortonisme ». Peinte entre 1633 et 1639, elle impose une éloquence narrative héritée de Raphaël, et privilégie une composition théâtrale libérée de tout accent réaliste.

S'il s'inspire de la galerie Farnèse dans l'utilisation de la corniche feinte, il renonce à la formule des «*quadri riportati**» pour étendre l'illusion aux scènes peintes, véritables apparitions unies par un même ciel.

D'illustres et nombreux continuateurs seront marqués par cette oeuvre plafonnante, notamment Ciro Ferri - que Cortone associe au décor des salles d'Apollon et Saturne, au palais Pitti, à Florence -, ainsi que Ludovico Gimignani.

Les œuvres exposées :

ANONYME

* *Ricordo du plafond du Salon du Palais Barberini par Pierre de CORTONE* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini. Huile sur toile. 1,67 m x 1,13 m. Inv. ?

CORTONE, Pierre de

* *Autoportrait* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,77 m x 0,55 m. Inv. MFA 852-1-738

* Modello pour le Palais Pitti : *Sacrifice de Noé* Collection privée Huile sur toile. 0,50 m x 0,65 m.

FERRI, Ciro

* Copie du *Triomphe de la Paix* Collection privée Huile sur toile. 0,427 m x 0,97 m.

* Bozzetto pour le Palais du Quirinal: *Cyrus met fin à la captivité de Babylone* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,65 m x 1,79 m. Inv. ?

* La Madone et l'Enfant avec Saint Guillaume et Saint Thomas de Villeneuve Collection F. Lemme Huile sur toile. 1,055 m x 0,673 m.

SACCHI, Andrea


* Modello pour *La Divine Sagesse (Divina Sapienza)* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,91 m x 1,45 m. Inv. ?

ROMANELLI...

* *La gloire de Saint Charles* Coll.Fagiolo dell'arco

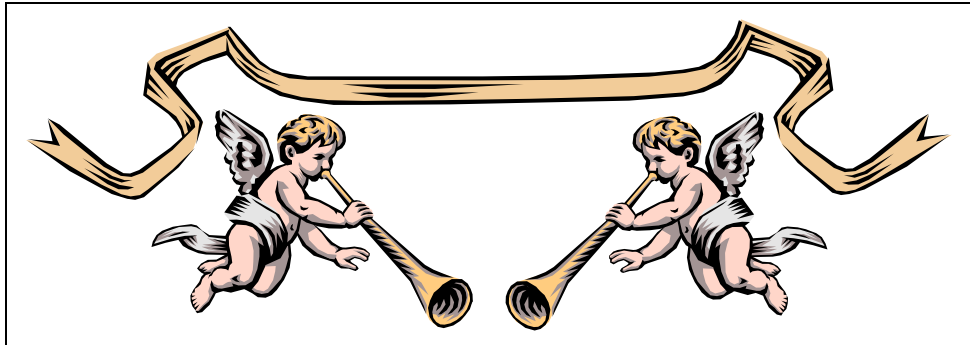
LIVRE

* Palais Barberini, Pierre de Cortone Bibliothèque Municipale d' Ajaccio

 **Quelques clefs :** Au Palais Barbérini, Pierre de Cortone divise l'espace en cinq parties grâce à l'utilisation de l'architecture feinte. Mais contrairement à ses prédécesseurs, P. de Cortone crée un ciel unique derrière l'architecture. L'illusion de la profondeur est renforcée par le fait que certains des personnages de la voûte semblent voler sous l'architecture feinte.

SALLE II

Giambattista Gaulli, dit « il Baciccio » LA COULEUR ET LE MOUVEMENT DE LA VOUTE DU GESÙ



Giovanni Battista Gaulli, dit « **il Baciccio** » perpétue la grande tradition du décor baroque dans la lignée de Cortone mais s'affirme aussi comme un précurseur de l'art du XVIII^e siècle. De 1672 à 1685, il préside à la transformation de l'Église du Gesù. Il peint la coupole, la voûte et l'abside de l'église de 1672 à 1677.

L'« église blanche » de Vignole devient le réceptacle des images du Baroque triomphant : Gaulli représente à la voûte de la nef *la gloire du nom de Jésus*, inspirée par la coupole de l'église Sant' Andrea della Valle peinte de 1625 à 1627 par **Lanfranco*** (Celui-ci supprime toute division, et unifie sa composition par un mouvement tourbillonnant).

Baciccio se fait porte-parole du Bernin, illustrant plus amplement ses conceptions stylistiques révolutionnaires, déjà exprimées à la chapelle Cornaro ; l'illusion réside dans l'aspect plastique des figures peintes, mêlées au stucs, et dans leur passage, par-delà le cadre architectonique, sur les caissons de la voûte dans l'espace réel de l'église.

Le *Triomphe du nom de Jésus* est considéré comme le chef d'œuvre de Baciccio et comme l'un des sommets de la décoration baroque. L'ensemble de la composition mystique aspire le regard dans un tourbillon de lumière, vers le centre rayonnant de la gloire divine : l'attraction de la terre vers le ciel occupe une place fondamentale dans un jeu décoratif dévolu à la séduction des sens.

L'Apothéose de saint Pierre, bozzetto destiné à une voûte, représente l'ascension du premier des apôtres dans une lumière divine, entouré d'anges musiciens. On retrouve l'influence du Bernin dans le rendu sculptural des nuages, des drapés et des corps. Baciccio s'attache autant à la dynamique de la forme qu'à la puissance des couleurs vivifiées par la lumière.

Par opposition au classicisme de Maratta, son goût pour les couleurs claires et éclatantes s'est éveillé devant les oeuvres laissées à Gênes, sa ville natale, par Rubens et Van Dyck. A l'instar de la nuée d'anges musiciens encerclant le jaune intense de la Lumière céleste, Gaulli a peint de nombreuses compositions dynamiques aux couleurs saturées.

Giambattista Gaulli, dit « il Baciccio » :

* *Le Triomphe du Nom de Jésus* Rome, Galerie Spada Huile sur toile. 1,795 m x 1,20 m.

* *Trinité en gloire* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,5 m x 0,98 m.

* *Adoration de l'Agneau mystique* Musée de Düsseldorf Huile sur toile. 0,60 m x 1,20 m.

* *Adoration de l'Agneau mystique* Rome, Eglise du Gesù, Galleria dei Marmi Huile sur toile. 0,90 m x 1,85 m

* *Gloire d'anges et de saints* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,66 m x 0,60 m.

* *Concert d'anges* Rome, Académie de Saint-Luc Huile sur toile. 0,72 m x 0,96 m.

* *Christ en gloire des Santi Apostoli* Gênes, Collection privée Huile sur toile. 1,565 x 0,76 m

* *Projet pour la coupole de Sainte-Agnès* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile/toile. 1m x 1m.

- * *Apothéose de Saint Pierre Ajaccio*, Musée Fesch Huile sur toile. 0,375 m x 0,745 m.
- * *Apothéose de Saint Joseph* : bozzetto pour la chapelle Capocaccia Col. M. Fagiolo dell'Arco Huile sur toile. 0,65 m x 0,50 m.
- * *Apothéose de St Ignace* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile/toile. 0,49 m x 0,635 m.
- * *La Tempérance* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,65 m x 0,49 m.
- * *La Justice* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,65 m x 0,49 m

MAZZANTI, Ludovico

- * *L'Assomption de la Vierge* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,45 m x 0,61 m.
- * *Immaculée Conception en gloire*

CASALI Andrea

- * *Adoration de l'Agneau mystique* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,67 m x 0,95 m.

C'est vers la fin des années 1620 que se développe un «plein-baroque», marqué par une théâtralité et une exubérance toutes nouvelles. Les artistes cherchent à fonder une peinture pouvant susciter une totale énergie imaginative. De 1625 à 1627, Giovanni Lanfranco décore à fresque la grande coupole de l'église Sant'Andrea della Valle (Rome) de son Assomption de la Vierge, selon les techniques de plafonnement mises au point à Parme par le Corrège. Les effets d'optique complexes de l'ensemble la placent comme l'un des premiers chefs-d'œuvre baroques. Le travail de Lanfranco aura joué un rôle fondamental dans l'évolution de ce style «à l'italienne» que Bernin magnifiera.

Dans sa volonté de toucher le sentiment des foules, le baroque possède le goût du faste et du spectaculaire. Des artistes vont jouer de contrastes d'éclairage, de truquages et de machineries complexes pour susciter des effets de masse. Dans l'art sacré, les scènes édifiantes (martyres, extases et miracles) sont particulièrement appréciées.

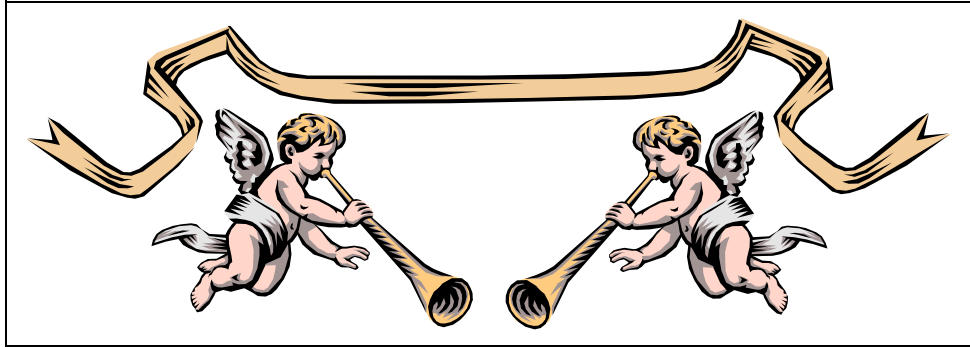
Les plafonds constituent un support privilégié pour développer l'art du trompe-l'œil* ; Pierre de Cortone passe maître dans cet art. Il exécute notamment des fresques sur les plafonds du Grand Salon du palais Barberini à, Giovanni Battista Gaulli, dit le Baciccio, réalise une œuvre qui présente des effets de perspective spectaculaires, laissant découvrir au spectateur l'infini des Cieux et du Divin; il s'agit du Triomphe du nom de Jésus sur le plafond de l'église Santa Maria del Gesù à Rome, appelée communément le Gesù.

Les peintres privilégient les compositions géométriques et jouent sur les diagonales, les jeux de perspective, les raccourcis et les effets de contre-plongée (sotto in sù). La technique du trompe-l'œil connaît un important développement, car elle sert grandement la volonté d'employer l'illusion comme l'expression figurative la plus adéquate pour susciter la force de l'imagination, seule force susceptible d'accéder à cet univers fantasmé et merveilleux. Le lyrisme et le pathétique, dans la peinture baroque, sont autant d'effets recherchés pour évoquer cette force imaginative fondamentale. Ainsi, la peinture baroque partage avec la sculpture un goût prononcé pour tout ce qui peut susciter le pathos : descriptions psychologiques des personnages, théories des passions humaines, mouvements de la pensée, mises en abyme, etc.¹

¹"baroque, art." *Encyclopédie® Microsoft® Encarta*

SALLE III :

Andrea Pozzo, dit « il Padre Pozzo » ARCHITECTURE ET PEINTURE DANS LA VOUTE DE SAINT IGNACE



L'union de la peinture et de l'architecture sera le grand thème de recherche d'Andrea Pozzo passionné par les techniques de perspective, et dont le chef-d'œuvre est le décor de l'église Saint Ignace, à Rome, peint de 1685 à 1694.

Le motif de la coupole feinte apparaît dans la décoration de l'Église Saint-François-Xavier à Mondovi. Ce décor typique chez Pozzo, repris dans plusieurs églises, atteindra son point d'orgue à Saint Ignace.

Son *Traité de perspective* de 1693 met en valeur ses conceptions sur la peinture monumentale en trompe-l'œil. L'œuvre du père jésuite, présente un aboutissement des recherches illusionnistes de Pierre de Cortone et de Gaulli.

Dès 1685 (et jusqu'en 1694), il célèbre la gloire du fondateur de l'ordre des jésuites notamment à la voûte de l'église Saint Ignace. Pozzo ouvre dans la nef un espace infini où se déploie *Le triomphe de Saint Ignace et la Mission évangélisatrice des Jésuites*.

Depuis le centre de la nef, les architectures fictives prolongent les architectures réelles et égarent le visiteur par leurs superbes effets illusionnistes. Au centre de la voûte, Saint Ignace illuminé par la lumière divine, éclaire les quatre parties du monde représentées par des allégories dans chaque angle de la composition.

Au dessus des structures véritables de l'église, l'artiste a peint à fresque, avec un effet génial de trompe-l'œil sur les murs et les arcades, un autre temple qui s'ouvre sur des cieux ouverts peuplés de groupes d'anges, de bienheureux et de personnages allégoriques.

Avec la voûte du Gesù, cette composition est peut-être, dans toute la production baroque du dix-septième siècle, la plus grandiose et la plus stupéfiante célébration de l'Eglise catholique. C'est avec Pozzo que la tradition décorative du Baroque romain atteint son point culminant.

Les œuvres d'Andrea Pozzo, dit « il Padre Pozzo » exposées :

* *Mission évangélisatrice des Jésuites* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini
Huile sur toile. 1,78 m x 3,43 m.

* *Etude de figures* Eglise Saint-Ignace, sacristie Huile sur toile. 0,845 m x 0,53 m.

* *Etude de figures* Eglise Saint-Ignace, sacristie Huile sur toile. 0,815 m x 0,515 m.

* *Judith et Holopherne* Eglise Saint-Ignace, sacristie Huile sur toile. 0,84 m x 0,535 m

* *Saint Louis de Gonzague* Eglise Saint-Ignace, sacristie Huile sur toile. 0,84 m x 0,535 m.

* *Modèle pour une coupole en perspective* Collection M. Fagiolo dell'Arco Huile/toile. 0,77 m x 0,76 m.

* *Modèle pour une coupole en perspective* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 1,01 m x 1,02 m.

* *La dernière Cène dans l'église de Trente* Trente, Museo Diocesano Huile sur toile. 0,97 m x 1,27

* *La présentation au Temple* Trente, Museo Diocesano Huile sur toile. 0,97 m x 1,27 m.

* *Jésus parmi les Docteurs* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,62 m x 0,95 m.

CERUTTI,

* *Gloire de Saint –Louis de Gonzagues*

SALLE GIMIGNANI :

Comme celle de Giovanni Battista Gaulli dit « il Baciccio », l'activité de Ludovico Gimignani (1643-1697) fut liée à celle du Bernin. On sait que le Bernin a suivi, et aidé, les carrières de Baciccio et de Ludovico Gimignani, mais aussi celle de Guglielmo Cortese (Guillaume Courtois) dit « il Borgognone », élève de Cortone, et pourtant attiré parfois par l'art plus classique d'un Maratta.

Les Rospigliosi resteront les plus fidèles commanditaires de Gimignani et le portrait du cardinal Felice, neveu du pape Clément IX, est l'un des rares portraits connus de l'artiste.

Ludovico et son père Giacinto Gimignani ont travaillé chacun à deux épisodes différents de la vie de Sainte Marie-Madeleine de Pazzi : le fils au *Miracle*, le père à la *Tentation*.

Giacinto Gimignani avait travaillé auprès de Pierre de Cortone aux décors du Palais Barberini, mais apparaît également comme un peintre italien de tendance classicisante « à la Poussin » (U.V. Fischer Pace).

Œuvres exposées :

- * *Martyre des Saints Marius, Marthe, ...* (Giacinto) Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,57 m x 0,75 m.
- * *Le Miracle de Sainte Marie-Madeleine de Pazzi* Collection F. Lemme Huile sur cuivre.
- * *Intercession de Ste Thérèse d'Avila pour les Naufragés* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,21m x 1,72m.
- * *Saint Pierre d'Alcantara en extase devant la Croix* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile.
- * *Portrait du Cardinal Felice Rospigliosi* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,02 m x 0,81
- * *Repos pendant la Fuite en Egypte* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,76 m x 0,68 m.
- * *Le Baptême de Constantin* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,73 m x 0,135 m.
- * *L'extase de Saint François*
- * *Saint Louis rend la couronne d'épines* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile.
- * *Saint Ignace donnant la communion à Saint François Borgia* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile.

Dans la salle Poussin

qui précède, nous proposons d'exposer un projet de Simon Vouet pour Saint-Pierre de Rome :

- * *Anges avec les instruments de la Passion* Besançon, Musée des Beaux-Arts Huile sur toile.

SALLES NAPLES ET ROME

ou le triomphe de la couleur claire au XVIIIème siècle

Interprète des différents courants qui se mêlent à Rome et à Naples pendant la première moitié du XVIII^e siècle, Giaquinto est l'un des plus brillants représentants du rococo européen. À Naples, il est d'abord l'élève de Nicola Maria Rossi puis de Francesco Solimena. Cette formation est décisive: dans de nombreuses réalisations, il s'inspire des idées picturales de Solimena.

Il retient de Luca Giordano sa rapidité d'exécution des oeuvres et son goût pour un chromatisme lumineux dont il donna une interprétation plus légère des couleurs. Il peint différents sujets religieux pour la cathédrale de Naples.

Egalement disciple de Solimena, Sebastiano Conca réalise la décoration du plafond de l'église Santa Cecilia in Trastevere. Il y représente le couronnement de la Sainte dans une palette très claire.

Giaquinto, quant à lui, élargit sa palette et son champ de recherches par des voyages ou séjours réguliers à Rome (à partir de 1727). Il bénéficiera tout au long de sa carrière de commandes prestigieuses : Ce sont principalement des décors pour les églises de Rome (Saint-Nicolas-des-Lorrains en 1731-1733 ; Saint-Jean-Calabite en 1741-1742 ; Santa-Croce in Gerusalemme l'année suivante).

Il est l'héritier de la tradition décorative romaine de Cortone et Baciccio. Après ses expériences de Rome, Naples et Turin, c'est comme peintre à la cour d'Espagne qu'il synthétise toutes les expériences italiennes. Les vastes cycles décoratifs qu'il entreprend donnent à voir un univers rococo, poussant dans ses extrêmes limites le style de Cortone.

GIORDANO, Luca

- * *Allégorie de la Tempérance* Collection privée Huile sur toile. 0,95 m x 0,96 m.
- * *Allégorie de la Justice* Collection privée Huile sur toile. 0,95 m x 0,96 m

SOLIMENA, Francesco

- * *Le Départ de Rebecca* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,13 m x 1,70 m.
- * Francesco *Ste Catherine d'Alexandrie et l'Ange* Strasbourg, Musée des Beaux-Arts Huile sur toile. 0,47 m x 0,55 m.

CONCA, Sebastiano

- * *Sibylle de Lemnos* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,65 m x 0,50 m.
- * *Sibylle de Phrygie* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,65 m x 0,48 m.
- * *Sibylle de Cumes* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,82 m x 0,67 m.
- * *Saint Clément faisant jaillir l'eau du rocher* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,63 m x 0,98 m. Inv. ?

GUGLIELMI, Gregorio

- * *Allégorie de la Vie militaire* Paris, Musée du Louvre Huile sur toile. 1,33 m x 1,18 m.

DEL PO, Giacomo

- * *La Gloire chassant les Vices* Rennes, Musée des Beaux-Arts Huile sur toile. 0,72 m x 1 m. Inv. 888.40.1

DIANO, Giacinto

- * *Esquisse pour un plafond* Brest, Musée des Beaux-Arts Huile sur toile. 0,49 m x 0,745 m.
- * *La Religion et la Force* Châlons-sur-Saône, Musée Denon Huile sur toile. 0,41 m x 1,28 m.

GIAQUINTO, Corrado

* *Esquisse pour un décor* Stuttgart, Staatsgalerie Huile sur toile. 0,44 m x 1,20 m.

SALLE Corrado Giaquinto

Corrado Giaquinto

* Bozzetto pour la coupole de Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome : *St Louis de Gonzague avec St Jean-Baptiste*, * *St Antoine Abbé et un Saint* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,32m x 0,93m.

* Bozzetto pour la coupole de Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome : *Adam et Eve, Saint Philippe Neri* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,34 m x 0,97 m.

* Bozzetto pour la coupole de Saint-Nicolas-des-Lorrains à Rome : *Saint Jérôme et chérubins* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,33 m x 0,96 m.

* *Dieu le Père dans les nuées* Musée de Bastia Huile sur toile. 1,36 m x 0,98 m.

* *Saints dans les nuées* Musée de Bastia Huile sur toile. 1,35 m x 0,985 m.

* *Saints et Saintes dans les nuées* Musée de Bastia Huile sur toile. 1,36 m x 0,98 m.

* *Glorification de la Sainte Croix* Châlons-sur-Saône, Musée Denon Huile sur toile. 1,70m x 0,70 m.

* *Martyre de Sainte Marthe* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,21 m x 1,70 m.

* *Les Saints Herculan, Hippolyte et Taurin* Coll. F. Lemme Huile sur toile. 0,72 m x 0,95 m.

* *L'Apparition de la Vierge à Saint Philippe Neri* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,56 m x 0,87 m.

Atelier de GIAQUINTO, Corrado

* *Saint Nicolas de Bari sauvant les Naufragés* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,37 m x 0,98 m.

* *Saint Nicolas de Bari Evêque* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,79 m x 0,67 m.

* *Le Martyre de Saint Laurent* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 1,29 m x 0,94 m.

* *Autoportrait* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,91 m x 0,70 m.

SALLE ROME 1650 -1760

De Carlo Maratta à Giuseppe Bartolomeo Chiari

Si le décor d'**Andrea Pozzo** pour *Saint-Ignace* nous apparaît aujourd'hui comme l'apothéose du Baroque romain, il ne faut pas oublier que ce courant était alors fortement concurrencé par le classicisme de Carlo **Maratta** (1625-1713). Ce dernier, élève d'**Andrea Sacchi**, s'attachait aux modèles classiques de ses maîtres : les **Carrache**, **Guido Reni**, **Giovanni Lanfranco**, **l'Albane**-, et, par delà, au maître incontesté de tout ce courant qui traverse le XVIIe siècle : **Raphaël**.

Maratta peint pour le palais *Altieri* en 1676, et témoigne de cet attachement au Classicisme raphaélesque.

Giuseppe Bartolomeo Chiari, élève et héritier de **Maratta**, continuera cette tradition dans un langage personnel «à mi-chemin entre le baroque tardif et le rococo naissant» (Stella Rudolph). Il est l'auteur de *l'Apothéose de Saint Clément*, décor central de la basilique du même nom que **Vittorio Casale** a définie comme « une pinacothèque romaine du XVIIIe siècle ». Plus libres, **Francesco Trevisani** et **Marco Benefial** vont chercher des alternatives au langage de **Maratta**.

SALLE Carlo Maratta

MARATTA, Carlo

* Modello pour *l'Allégorie de la Clémence* (I) Rome, Palais Altieri, Association des Banques Italiennes Huile sur toile.

* Modello pour *l'Allégorie de la Clémence* (II) Rome, Palais Altieri, Association des Banques Italiennes Huile/toile.

PASSERI, Giuseppe

* *Allégorie de la famille Patrizi* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,48 m x 1,32 m

COSTANTINI, Ermenegildo

* *Allégorie de la Famille Borghèse* Collection F. Lemme Huile sur toile. 0,70 m x 1,75 m

CHIARI, Giuseppe Bartolomeo

* *Apothéose de Saint Clément* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile / toile. 1,70 m x 0,70 m.

GRECOLINI, Giovanni Antonio

* *Martyre de Saint Clément* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,73 m x 0,98 m.

ODAZZI, Giovanni

* *Transport du corps de Saint Clément* Palazzo Barberini Huile sur toile. 0,75 m x 0,99 m

DE PIETRI, Pietro

* *Saint Clément donnant le voile à Sainte Flavie Domitille* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,53 m x 0,97 m.

CHIARI, Tommaso

* *La mort de Saint François-Xavier* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini

GHEZZI, Pier Leone

* *Martyre de Saint Ignace d'Antioche* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini

PIASTRINI, Giovanni Domenico

* *Condamnation de Saint Ignace d'Antioche par l'Empereur Trajan* Rome, Galerie Nationale d'Art Ancien, Palais Barberini Huile sur toile. 0,74 m x 0,98 m.

SALLE PASSERI et TREVISIANI

PASSERI, Giuseppe

- * Modello : *Apothéose de Saint Nicolas de Bari* Rome, collection privée Huile sur toile.
- * Modello pour un plafond : *L'Aurore* Rome, collection Dieter Graf Huile sur toile. 0,81 x 0,64 m.
- * *Allégorie de la Pénitence* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,435 x 0,254 m.
- * *Allégorie de la Solitude* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,430 x 0,262 m.
- * *Allégorie de l'Eglise catholique romaine* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile.
- * Bozzetto pour la chapelle Altieri à Santa Maria in Campitelli : *Gloire d'Anges* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,63 x 0,98 m.
- * Bozzetto pour la chapelle Altieri à Santa Maria in Campitelli : *Assomption de la Vierge* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,485 x 0,645 m.

DE PIETRI, Pietro Antonio

- * Modello pour la *Madone de Loreto* Düsseldorf, Kunstmuseum Huile sur toile. 0,65 x 0,41 m.

GARZI, Luigi

- * *Gloire d'Anges* Rome, Académie de Saint-Luc Huile sur toile. 0,76 m x 0,34 m.

TREVISANI, Francesco

- * *Montée au Calvaire* Rome, Académie de Saint-Luc Huile sur toile. 0,36 m x 0,42 m.
- * *Flagellation du Christ* Rome, Académie de Saint-Luc Huile sur toile. 0,36 m x 0,42 m.
- * *Saint Antoine en adoration devant l'Enfant Jésus* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile.

BENEFIAL, Marco

- * *Sainte Marguerite de Cortone* Ajaccio, Musée Fesch Huile sur toile. 0,63 m x 0,49 m.

Grande Galerie Travée centrale

Toutes les oeuvres évoquées dans la travée centrale de la Grande Galerie appartiennent au musée Fesch et témoignent de la richesse de sa collection en matière de peinture baroque romaine.

POZZO, Andrea

* *Présentation au Temple* Huile sur toile. 1,94 m x 1,44 m.

ROMANELLI, Giovanni Francesco (attribué à)

* *La Vierge donnant Jésus à Sainte Claire d'Assise* Huile sur toile. 3 m x 1,70 m.

MEI, Bernardo

La Vision de Saint Pierre d'Alcantara Huile sur toile. 3 m x 1,95 m

GHERARDI, Antonio

* *Sainte Rosalie et un Saint Evêque intercédant auprès de la Sainte Famille pour un pestiféré*
Huile sur toile. 2,67 m x 1,90 m. Inv. MFA 852-1-77

FERRI, Ciro

* *Repos pendant la Fuite en Egypte* Huile sur toile. 2,04 m x 2,06 m. Inv. MFA 852-1- 232

GAULLI, Giovan Battista

* *Joseph reconnu par ses frères* Huile sur toile. 1,98 m x 2,48 m

* *Joseph raconte son songe à ses frères* Huile sur toile. 2 m x 2,49 m

* *La continence de Scipion* Huile sur toile. 0,36 m x 0,48 m. L'œuvre est exposée dans la salle Poussin

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE :

Qu'est-ce qu'un programme ?

Dans le domaine des Beaux-arts, le dictionnaire nous dit que le programme est un projet iconographique d'ensemble caractérisant la décoration d'un bâtiment.

Les artistes ont développé depuis la Renaissance des programmes iconographiques cohérents pour de grands ensembles de décor à fresque. Contrairement à un ensemble composé de parties ou scènes autonomes, le programme iconographique les organise en un tout cohérent.

Julian Kliemann² précise que si le terme programme appartient au vocabulaire de l'historiographie de l'art du XXs, nous pouvons tout de même entrevoir le processus d'élaboration d'un décor grâce aux écrits parvenus jusqu'à nous, qui portent le titre "d'invention". *"Même lorsque nous possédons des inventions écrites, elle ne constituent qu'une partie du processus, qui se développe dans le dialogue entre le commanditaire et le conseiller littéraire, d'une part, et entre ce dernier et l'artiste, d'autre part. Les deux premiers participent à ce processus avec des mots, tandis que l'artiste y concourt avec des esquisses, des dessins et des modelli. Aussi les œuvres d'art nous parlent-elles "à plusieurs voix", puisqu'elles naissent des intentions de plusieurs auteurs, mais il est rarement possible d'isoler la part de chacun."*

Le programme iconographique est donc le projet détaillé exposant les intentions du commanditaire, des conseillers (érudits et experts en littérature, en théologie, en histoire ancienne, etc.), de l'artiste ou de tous à la fois. Projet qui sera suivi dans la conception et la réalisation de l'œuvre.

C'est le dessein que doit suivre l'œuvre, l'ensemble des instructions.

Pour la réalisation de ses fresques, Raphaël, érudit lui-même, avait néanmoins autour de lui un cercle d'humanistes* érudits tels que Bembo et Castiglione, qui prêtaient leur concours pour définir les programmes iconographiques de ses grandes fresques. Ces conseillers savants sont souvent des poètes rompus à ce genre d'exercice.

Au palais Barberini, Urbain VIII fit appel à Francesco Bracciolini pour la conception du programme iconographique de la voûte. Le poète, membre du cercle littéraire des Barberini, eut l'idée d'un programme allégorique mêlant figures mythologiques et emblèmes, entièrement destiné à la glorification du pontife. Sur le pourtour de la voûte figurent, en effet, l'évocation de ses principales vertus : l'intégrité et le courage (lutte contre l'hérésie), le sens de la justice, la piété et la prudence. Le centre de la composition évoque de façon plus directe encore la gloire des Barberini : la divine providence ordonne à l'immortalité d'ajouter une couronne étoilée aux abeilles, emblème de la famille. Un putto dans l'angle tend une couronne de laurier pour évoquer les talents de poète d'Urbain VIII.

² Dans l'article *"programme ou interprétation ? a propos des fresques de Vasari à la Cancellaria"* in A travers l'image, Actes du séminaire CNRS (GDR 712) Paris 1991 coll. Histoire de l'art et iconographie Klincksieck 1994

L'ALLÉGORIE EN PEINTURE :

Qu'est-ce qu'une figure allégorique ?

Le dictionnaire nous dit que c'est l'expression d'une idée par une image, un tableau, un être vivant. Mais nous voyons à travers l'exposition "*les vieux en gloire*" que c'est bien plus que cela.

A la Renaissance les peintres évoquaient volontiers les valeurs morales, les vices et les vertus en faisant appel à des divinités ou des héros de la mythologie classique pour les incarner. Par exemple, Vénus pour la beauté, Hercule pour la force, Athéna pour la sagesse, etc.

Comme les saints, qui dans l'iconographie chrétienne incarnent, eux aussi, des valeurs et des vertus morales, on reconnaît une figure allégorique aux attributs (objets symboliques) qui lui ont été donnés par la tradition. Les gestes et les expressions (affetti) participent également au discours allégorique de la figure.

Tous ces éléments, que le peintre utilise pour marquer ses figures, sont très codifiés. Des recueils entièrement consacrés à ces codes, ont même été écrits à l'intention des artistes. Le plus célèbre de ces ouvrages est sans conteste l'iconologie de Cesare Ripa* qui fut utilisé pendant toute la période baroque. Andréa Pozzo avoue même (cf. salle Pozzo) s'en être inspiré pour ses figures allégoriques de la voûte de sant'Ignazio.

Ces symboles, emblèmes, et personnifications allégoriques reprennent des images poétiques très prisées et développées dans la rhétorique antique et renaissante. Les poètes de la Renaissance italienne affectionnaient ces figures de style, et Joachim Du Bellay, après son séjour à Rome, écrira dans son manifeste de la pléiade que le poète doit utiliser "métaphores, allégories, comparaisons (...) et tant d'autres figures et ornements, sans lesquels tout oraison et poème sont nus, manques et débiles"

Les peintres aussi s'approprient ces figures et l'historien de l'art Michel Hochmann nous dit que "*Les peintres d'Italie centrale tentent d'effacer, par l'allégorie, la frontière entre les arts, de faire du peintre, au sens littéral un poète ; ils transforment la peinture en un véritable discours dont tous les éléments, figures, formes et couleurs forment les signes*"³

Des exemples célèbres d'allégories dont l'histoire de l'art ne manquent pas :

De la représentation des vertus et des vices par Giotto jusqu'à La statue de la Liberté de New-York on peut citer les plafonds et les peintures vénitienes de Véronèse et Titien, les portraits d'Archimboldo, "*La Liberté guidant le peuple*" de Delacroix, "*La Marseillaise*" de Rude, etc.

Le Musée Fesch en expose plusieurs dans ses collections permanentes comme "*Les âges de la vie*", "*La loi écrite*", un "*portrait allégorique d'une femme et son enfant en Vénus et Cupidon*", « *Le printemps* » et « *l'automne* ».

Allégories présentes dans les œuvres exposées :

La Tempérance, la Paix, le Triomphe de la paix, la Justice, la Force, la Charité, la Clémence, la Solitude, l'Aurore, la Vie militaire , la Gloire chassant les Vices.

Allégorie de l'Eglise catholique romaine, de la Religion, la Divine Sagesse, la Pénitence

Allégorie de la famille Borghèse, allégorie de la famille Patrizi :

³ Michel Hochmann "*Allégorie et poésie*" in *A travers l'image*, Actes du séminaire CNRS (GDR 712) Paris 1991 coll. Histoire de l'art et iconographie Klincksieck 1994

Allégories et symboles tirés du Dictionnaire iconologique de Cesare Ripa et Jean Baudoin :

Afrique : mauresque presque nue, cheveux noirs, crépus ; tête d'éléphant sur la tête, collier de perles de corail ; tient de la main droite un scorpion ; tient de la main gauche une corne d'abondance contenant des épis ; derrière : un lion et des serpents.

Asie : femme ; couronne : guirlande de fleurs et de fruits ; robe riche à perles et pierreries ; tient à la main droite des rameaux d'aromates ; tient à la main gauche un encensoir d'où s'exhale de la fumée parfumée ; à côté : un chameau couché (ou autre position).

Amérique : femme presque nue ; visage effroyable ; teint olivâtre ; couronne : guirlande de plumes ; vêtements de voile multicolore ; écharpe de plumes ; tient une flèche ; tient de l'autre main un arc ; porte un carquois ; foule au pied une tête d'homme percée d'un dard ; à ses pieds : un grand lézard.

Europe : dame assise entre deux cornes d'abondance dont l'une contient des fruits et l'autre des raisins ; couronne riche ; robe multicolore et royale ; tient de la main droite un temple ; tient de la main gauche un sceptre ; à côté : un cheval, des armes, des trophées ; des diadèmes ; des couronnes, des mitres, des livres, des globes, des compas, des règles, des pinceaux et des instruments de musique.

La paix : femme ; couronne ; guirlande d'olivier ; tient de la main droite des épis ; tient de la main gauche une corne d'abondance .

Variante : femme ; tient une branche d'olivier ; tient de l'autre main un flambeau allumé avec lequel elle brûle un trophée d'armes.

Variante : femme qui tient une lance.

Variante : femme qui tient un caducée et une corne d'abondance.

Variante : guerrière ; tient une palme ; tient de l'autre main une hache d'armes.

Variante : femme assise sur un trône et appuyée sur une massue.

Variante : femme appuyée d'une main sur un caducée entouré d'un serpent ; pose son autre main sur ses yeux. (expo : voir Ferri)

Vérité : belle femme nue ; tient de la main droite un soleil qu'elle regarde ; tient de la main gauche un livre ouvert et une branche de palme ; pied posé sur un globe terrestre.

La Divine sagesse : dame modeste debout sur une pierre carrée ; heaume, cimier : coq ; robe blanche ; corselet ; tient de la main droite un écu avec en son milieu la colombe du Saint-Esprit ; tient dans sa main gauche le livre de la Sagesse fermé avec sept sceaux qui pendent et l'agneau pascal posé dessus.

La tempérance : femme modeste ; tient de la main droite une bride ; tient de la main gauche un temps d'horloge ; à côté : un éléphant. (expo : voir Baciccio et Giordano)

La charité : femme qui tient d'une main un cœur embrasé ; flamme sur la tête ; autour : des enfants. (Expo voir Baciccio)

La religion : femme ; voile sur le visage ; tient de la main droite un livre (la Bible) et une croix ; tient dans la main gauche une flamme ; à côté : un éléphant.

La clémence : femme assise sur un lion ; tient une lance ; tient de l'autre main un dard.

L'aurore : belle jeune femme ailée ; joues vermillon ; robe jaune ; tient un flambeau allumé . sème de l'autre main des fleurs ; verse des larmes ; Variante : femme assise sur Pégase. (Expo voir Reni et Passeri).

La pénitence : femme maigre et mélancolique ; teint blême ; yeux au ciel ; mal vêtue ; tient une discipline ; tient de l'autre main un poisson ; à côté : un grill ; devant une croix. (Expo voir Passeri).



PISTES DIDACTIQUES : loin d'être exhaustive, cette présentation est conçue comme une série d'incitations au questionnement à partir des oeuvres présentées et des éléments constitutifs de celle-ci tels que espace, matière, lumière, mouvement... Plusieurs notions peuvent être abordées sous la forme d'un jeu de piste à travers l'exposition. Après une étude des thèmes, du programme poursuit dans les trois salles du Musée et de leur développement plastique, les élèves peuvent être incités à partir à la recherche :

- De correspondances thématiques et plastiques entre les autres salles du Musée Fesch
- De correspondances entre les œuvres présentées elles-mêmes.
- De références à d'autres œuvres classiques, modernes ou contemporaines.

Il peut être intéressant d'aborder et de questionner les notions suivantes :

ESPACE ET COMPOSITION :

Le point de vue : Travailler sur la notion d'angle de vue et le sens qu'il donne à l'œuvre.

Quand le spectateur est situé en contrebas du sujet regardé, il s'agit d'une contre-plongée* qui donne une impression de puissance et de supériorité au sujet représenté.

Les chemins du ciel : Sous le désordre apparent qui règne dans ces feux d'artifice picturaux il est important de prendre conscience que ces œuvres sont en fait soumises à une composition très structurée. On pourrait étudier dans le détail tous les procédés utilisés par les artistes pour nous faire parvenir au ciel : perspectives, orientation des corps, des gestes et des attitudes, jeux des regards.

La notion de cadre : La composition est liée de près au cadre et au cadrage,

Comment les artistes s'y prennent-ils pour faire éclater le cadre, trop exigü, du support architectural ?

La disparition du quadro riportato participe de cette volonté de sortir du carcan du cadre traditionnel.

Pour parvenir à cet effacement du cadre on notera l'importance et rôle majeur du trompe l'œil.

L'OEUVRE ET LE LIEU :

L'œuvre d'art et le lieu : En étudiant la scénographie de cette exposition dans les salles du musée Fesch, c'est la question même des rapports complexes entre l'œuvre et le lieu qui l'accueille, qui peut être posée.

Quels sont les rapports entre peinture et architecture ?

Quels sont les rapports entre les éléments architecturaux réels et ceux représentés en trompe l'œil?

Mise en scène et théâtralité dans l'Art baroque :

Les artistes baroques instituent un espace scénique non seulement par le parcours visuel qu'ils nous proposent mais aussi par l'idée de parcours physique à travers l'œuvre d'art qui devient un environnement à l'intérieur duquel le spectateur évolue. Cette prise en compte originale de l'espace peut nous permettre d'engager un questionnement pédagogique sur les relations spatiales entre l'œuvre d'art et le spectateur, sur la différence de son positionnement lorsqu'il est face à l'œuvre, quand il lui tourne autour ou quand il la pénètre.

Installation : Un art baroque très contemporain : On peut aussi conduire un questionnement sur l'idée d'une pratique active du spectateur présente dans l'approche baroque de l'espace ainsi que dans les notions artistiques très contemporaines d'installation et d'environnement.

On peut aussi étudier la manière dont un autre thème tel que celui de la disparition des frontières entre peinture, sculpture, architecture, environnement, poésie, danse et théâtre, -récurrent, lui aussi, dans l'art contemporain- a pu être au cœur de l'activité artistique à l'époque baroque,.

LA TECHNIQUE

Le support de l'œuvre : Il peut être intéressant de questionner les différentes techniques de représentation : sur toile, sur mur, sur plafond, corniche, etc.

Les étapes de l'exécution d'une fresque :

L'exposition permet de découvrir, de suivre et de comprendre toutes les étapes de la réalisation d'un décor plafonnant depuis l'élaboration du programme iconographique jusqu'à la réalisation finale.

Tout un vocabulaire à découvrir :

A chacune de ces étapes correspond un vocabulaire précis : Bozzetto, modello, carton, spolvero ou poncif, mise au carreau, report de décor, etc.

Les techniques et les outils :

Comment les artistes ont-ils pu résoudre le défi technique que représente la peinture d'un plafond ou d'une coupole à fresco ? Les artistes ont utilisé et inventé les techniques les plus en pointe de leur temps mais ils ont aussi utilisé les outils les plus simples et les plus anciens : adaptation des théories de la perspective, mise au carreau pour agrandir les dessins, confection de cartons à l'échelle, etc.

La réhabilitation du travail préparatoire :

Il peut être intéressant de questionner, avec des élèves, les notions de projet, d'esquisse, de brouillon. La quasi totalité des œuvres présentées dans cette exposition est de l'ordre du brouillon.

Annibal Carrache a, par exemple, réalisé plus de 1000 dessins préparatoires pour le décor de la galerie Farnèse.

L'ILLUSION

Les illusions de la réalité :

Trompe l'œil et perspective, sont des techniques utilisées par les artistes, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, pour donner l'illusion de la réalité. Les élèves peuvent non seulement partir à la recherche de ces utilisations dans des documents iconographiques historiques, mais aussi dans les rues de nos villes.

Cette exposition nous révèle comment la Contre-Réforme a encouragé les artistes à utiliser et à s'appuyer sur la puissance suggestive de l'illusion pour augmenter la foi et l'adhésion des fidèles à sa doctrine.

LUMIERE et COULEUR

L'importance de la lumière : une fois que l'on a réalisé l'importance de la lumière dans toutes ces œuvres, on pourra se demander pour chacune d'entre elles, ainsi que pour l'ensemble :

D'où vient la lumière, qu'elle en est la source et qu'elle est sa direction ?

Le ciel est le lieu du rayonnement :

Quel est le sens de ce rayonnement ? participe-t-il d'une hiérarchisation de la vision au même titre que la perspective ? Quels rapports entretiennent le point de fuite et le centre du rayonnement ? Les formes et la lumière ne servent-elles pas même discours et lequel ?

La palette colorée :

En est-il de même pour la couleur ?

Quelles sont les tonalités dominantes et quelle est leur signification ?

DES OEUVRES DE COMMANDE :

L'importance du programme iconographique :

Comment étaient élaborés ces grands décors ? Qui en étaient les commanditaires ? Qui établissait les programmes décoratifs ?

Thèmes développés, figures rhétoriques et poésie :

On pourrait étudier avec les élèves la variété, le sens, la logique combinatoire ou l'origine même des thèmes développés dans ces œuvres.

Savant mélange de figures païennes, mythologiques, religieuses, ou historiques du passé lointain comme de l'actualité, ces programmes abordent à la fois des thèmes profanes, érotiques, etc., utilisent des figures allégoriques codifiées.

Utilisation du symbolique et importance de l'héraldique:

Quels sont les éléments symboliques et quelle est leur fonction ?

L'utilisation de la citation :

A quelles formes d'art du passé font référence les œuvres exposées ?

Le style baroque est-il un style composite ?

La propagande :

Les moyens plastiques peuvent-ils être utilisés à des fins de propagande ?

L'Art peut-il servir le pouvoir ? Peut-on dire que des œuvres à la gloire de leurs commanditaires sont des images d'actualité ou une transfiguration de la réalité ?

Un artiste peut-il détourner et manipuler une figure connue et reconnue de tous afin d'en changer le sens ?

Le moment représenté : Qu'il soit appelé gloire, apothéose ou triomphe, on pourrait se demander quelle est la part de réalité et de fiction contenue dans cet événement. Quels sont les éléments mis en œuvre pour le magnifier ?

Cette exposition offre la possibilité d'aborder encore bien d'autres notions telles que l'échelle de l'œuvre, le titre de l'œuvre, les rapports entre poésie et arts plastiques, l'évolution du décor peint à travers l'histoire, l'importance du mouvement dans ces décors plafonnants, etc.



PETIT GLOSSAIRE : Définitions et vocabulaire

Sotto in sù : (contre-plongée) angle de vue résultant d'un abaissement du point de vision par rapport au sujet.

Perspective : Art de représenter les objets sur une surface plane de telle façon que cette représentation donne l'impression d'une vision naturelle.

Composition : art de disposer dans le cadre les différents éléments composant une image. La composition oriente et hiérarchise la vision.

Bozzetto : esquisse globale **Modello** : modèle avant exécution

Carton : dessin ou projet préparatoire utilisé comme modèle de l'œuvre à exécuter. Indiquant la place et la proportion de chaque élément, le carton doit être de mêmes dimensions que l'objet définitif, qu'il s'agisse de peinture sur chevalet, fresque, mosaïque, tapisserie ou vitrail. Raphaël laissa de nombreuses esquisses de ses œuvres. Dans l'art de la fresque, le carton peut être utilisé de deux façons différentes : dans la première, l'artiste frotte le verso du carton avec un fusain ou une craie, puis trace l'esquisse au recto avec une pointe dure ; la seconde consiste à faire passer du fusain en poudre à travers de petits trous percés le long des lignes du dessin.⁴

Raccourcis : réduction frappante que peuvent subir une figure humaine ou un objet représentés en perspective. Un des exemple les plus célèbres est le Christ étendu mort de Mantegna.

Quadri riportati : faux tableaux reportés sur la voûte

Spolveri : petits points perforés dans un carton pour reporter les contours du dessin sur l'enduit. On traçait les lignes dans le carton au moyen d'un style qui perceait le dessin, on l'appliquait ensuite sur l'enduit en tamponnant de la poudre colorée à travers.

Trompe-l'œil, technique picturale qui cherche à donner l'illusion de la réalité. Le trompe-l'œil permet de percevoir en relief un objet, un paysage dessiné sur un support plat. Variant selon les époques et les modes, cette technique a été beaucoup utilisée par les peintres grecs et romains. À la Renaissance, de riches mécènes commandaient fréquemment des peintures en trompe-l'œil complexes et recherchées. Les murs de pièces entières pouvaient être décorés d'artifices de perspective, avec des portes et des fenêtres peintes en trompe-l'œil, donnant sur un paysage, un ciel ou des personnages. Les plafonds étaient également décorés, par exemple, de *putti* (chérubins) accoudés à des balcons qui regardaient les gens d'un air amusé.⁵

Humanisme : mouvement d'idées qui culmina en Europe au XVI s, et position qui place au-dessus de toutes les valeurs la personne humaine et la dignité de l'individu. L'humanisme en tant que mouvement visant à renouer avec certaines valeurs de l'Antiquité fait partie intégrante de la Renaissance. Né au XIVe siècle en Italie, avec Pétrarque, Boccace, il prospéra au XVe avec

Marsile Ficin, mais se développa partout en Europe, notamment en France.

En Italie, des érudits comme Coluccio Salutati et le Pogge diffusèrent des œuvres d'auteurs romains, tandis que d'autres, comme Guarino Veronese et Francesco Filelfo révélèrent les auteurs grecs de l'Antiquité. Des poètes néo-latins remirent au goût du jour les formes de la poésie latine et des philologues comme Lorenzo Valla inaugurèrent la critique philologique des textes bibliques. Parmi les savants humanistes admirés pour leur érudition et leur esprit de liberté figure Pic de La Mirandole, qui publia 900 thèses à débattre par des philosophes et des théologiens.

Iconologie : Du XVI au XIXs on entend par iconologie la «science des images» qui donne des règles pour la représentation figurée des idées abstraites et morales. L'œuvre fondamentale qui a introduit ce concept est le livre de Cesare Ripa* : *Iconologia*, publié pour la première fois en 1593. Les descriptions et les illustrations de ce livre ont exercé une influence très importante sur l'art des XVII et XVIII s. Jusqu'au milieu du XIX s on publia des manuels iconographiques qui continuaient ou développaient les idées de Ripa. Ils contenaient surtout des descriptions de figures humaines accompagnées d'attributs distinctifs et qui personnifiaient des idées philosophiques et morales ainsi que différentes notions générales telles que les sciences, les saisons.

Au XXs, le terme iconologie reçut une acception différente, et servit notamment à désigner une méthode d'interprétation des œuvres d'art. L'adjectif «iconologique» apparut avec cette acception dès 1907 (A.Warburg) dans l'expression «analyse iconologique» et le substantif «iconologie» en 1931 et 1939 dans les études de Hoogewerff et E. Panofsky. Les pionniers de la nouvelle méthode de l'étude du contenu des œuvres d'art ont adopté le terme ancien «iconologie» pour distinguer leur méthode de l'iconographie, celle-ci étant considérée par eux comme l'identification et la description des sujets, thèmes, symboles et attributs dans l'art. Pour Warburg, Hoogewerff et Panofsky, l'iconologie est une iconographie au sens profond, insatisfaite par l'identification du sujet et des éléments du symbolisme conventionnel, elle procède à une interprétation de la signification qu'un sujet ou un symbole possède dans une œuvre en tant qu'expression d'une philosophie et d'une conception du monde. L'iconologie telle qu'elle est conçue par Panofsky est «une iconographie interprétative, qui devient une partie intégrale de l'étude de l'art, au lieu de se limiter à n'être qu'une constatation statistique préalable» à d'autres.

Propagande : Diffusion d'idées, de doctrines ou d'opinions destinées à influencer ou conditionner le comportement humain. Souvent employé pour dénoncer une pratique trompeuse, le terme «propagande» a une connotation péjorative. Néanmoins, toute forme de communication de masse peut être appelée propagande. On parle ainsi de

⁴"carton." *Encyclopédie® Microsoft® Encarta 2001.*

⁵"trompe-l'œil." *Ibid.*

propagande politique ou religieuse, mais aussi de propagande au sujet de la publicité, de l'information ou de l'éducation. Le terme désigne plus souvent une pratique visant à convaincre par la manipulation qu'une action dont le but est d'influencer l'opinion. Étudiant les différentes entreprises de propagande, Tchakhotine remarqua l'importance de l'utilisation du symbole. Le symbole fonctionne non seulement comme un signe de reconnaissance entre individus se réclamant d'une même communauté de pensée, mais aussi comme signe immédiatement perceptible se substituant aisément à tout un système doctrinal, provoquant ainsi une sorte de réflexe conditionné. Les exemples de propagande ayant recours à un symbole sont extrêmement nombreux. L'Église chrétienne choisit la Croix comme emblème pour la représenter, la Révolution française le drapeau tricolore comme symbole visuel et *la Marseillaise* comme symbole vocal et auditif. La propagande soviétique le symbole de la faucille et du marteau, porteur de l'idéologie communiste. Les nazis choisirent la croix gammée. Le symbole frappe et suggère sans informer, il fait appel à l'émotivité.⁶

Réforme, mouvement religieux révolutionnaire du XVI^e siècle dans l'Église chrétienne d'Occident, qui mit fin à la suprématie ecclésiastique du pape et aboutit à la création des Églises protestantes. Succédant à la Renaissance, la Réforme modifia radicalement le mode de vie médiéval en Europe occidentale. Le mouvement date du moment où Martin Luther défia pour la première fois l'autorité de l'Église, dénonçant violemment le pape comme l'Antéchrist, non tant en raison de l'attachement de la papauté aux biens terrestres ni de sa corruption supposée que pour son refus d'accepter la doctrine de la justification par la foi. Bien que les doctrines respectives de nombreux réformateurs protestants aient souvent divergé, ils convenaient tous du fait que la papauté était une institution pernicieuse ou du moins superflue. La réponse des catholiques romains à la Réforme débuta avec le pape Paul III*. En veillant à ne nommer cardinaux que des hommes de valeur, il essaya d'établir pour l'avenir une papauté de grande moralité.⁷

Contre-Réforme, mouvement à l'intérieur de l'Église catholique romaine aux XVI^e et XVII^e siècles, qui était destiné à limiter l'expansion du protestantisme. Certains historiens récuse ce terme car il met en avant les éléments négatifs de ce mouvement et préférèrent la dénomination de Réforme catholique, en insistant sur la spiritualité qui animait un grand nombre de responsables de ce mouvement, souvent sans aucun rapport direct avec la Réforme protestante. Des appels à la réforme de l'Église s'élevèrent tout au long du XV^e s, aux abus des religieux. Savonarole critiqua violemment la vie dissolue du pape Alexandre VI. L'appel des ordres mendiants à une vie plus austère, et les tentatives humanistes comme celle d'Érasme n'eurent aucun impact perceptible sur l'institution.

Dès le début du pontificat de Paul III*, en 1534, l'Église disposa de la direction dont elle avait besoin pour

mettre en œuvre les réformes souhaitées et pour relever le défi que représentait le mouvement des protestants. Paul III encouragea de nouveaux ordres religieux comme les jésuites. La Compagnie de Jésus*, fondée par Ignace de Loyola, était formée d'hommes hautement instruits qui cherchaient à renouveler la piété par la prédication, l'instruction par le catéchisme. Mais l'action la plus conséquente de Paul III fut la convocation, en 1545, du concile de Trente qui devait débattre des questions doctrinales et disciplinaires soulevées par les protestants.

Vers la fin du XVI^e siècle, en partie sous l'influence du concile de Trente (1545-1563), un certain nombre d'évêques du nord de l'Italie décidèrent de réformer le clergé et d'éduquer le peuple. St Charles Borromée devint un modèle pour un grand nombre d'entre eux. La création de séminaires dans beaucoup de diocèses fit émerger un clergé instruit et honnête. À Rome, St Philippe Neri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, fit mettre en musique des textes religieux qui furent joués lors de réunions informelles, une pratique qui donna naissance à l'oratorio.

Compagnie de Jésus ou **jésuites**, ordre religieux catholique, fondé par St Ignace de Loyola en 1534 et approuvé par le pape Paul III en 1540. «Pour la plus grande gloire de Dieu» (lat. *Ad majorem Dei gloriam*) est la devise de la Compagnie dont la finalité principale est l'apostolat, que les jésuites exercent par le biais de la prédication, de l'enseignement ou de toute autre activité selon les besoins ponctuels de l'Église. L'ordre a fait de l'enseignement sa spécialité et a contribué à l'érudition tant en théologie que dans les matières séculières. Les membres de l'ordre s'engagent à partir comme missionnaires là où le pape les enverra. La Compagnie se développe rapidement. Ses membres s'impliquent énormément dans la Contre-Réforme, construisant écoles, collèges et universités dans toute l'Europe. Pendant 150 ans, ils dominèrent l'enseignement européen. L'enseignement dispensé par les jésuites pendant la Contre-Réforme a pour objet de renforcer le catholicisme menacé par l'expansion protestante.

Les missions jésuites prennent aussi beaucoup d'importance. St François-Xavier en installe en Inde et au Japon, d'autres sont établies en Chine. Mais l'œuvre la plus importante se fera dans les provinces sud-américaines du Nouveau Monde. L'histoire de la Compagnie est marquée par une hostilité régulière des chefs d'État des pays catholiques, à cause de son entier dévouement à la seule autorité du pape. Le clergé leur reproche leur engouement pour les réformes, ainsi que leur art subtil de l'inculturation dans les pays de mission (Querelle des rites). En 1773, une coalition de puissances pousse le pape Clément XIV à dissoudre l'ordre mais en 1814, Pie VII le rétablit.⁸

BAROQUE : **Définition** : Les origines du mot baroque sont incertaines. Il proviendrait peut-être du portugais barrocco, qui signifie « perle de forme irrégulière ». Dès la fin du XVIII^e siècle, le terme baroque entra dans la terminologie des critiques d'art pour désigner des formes précieuses et outrées s'opposant à la limpidité de la Renaissance. Le mot fut

⁶Encyclopédie Encarta 2001.

⁷"papauté."Encyclopédie Encarta 2001

⁸ Encyclopédie Encarta 2001

dès lors employé comme synonyme de bizarre, étrange et extravagant. On lui opposa la tendance dite classique, datant du XVII^e siècle. L'art baroque comprend de nombreuses distinctions régionales et recouvre des réalités pour le moins hétérogènes. L'historiographie récente s'éloigne progressivement de la fausse opposition entre baroque et classicisme : elle tend de plus en plus à désigner par l'un ou l'autre terme l'ensemble de la période historique en privilégiant une analyse plus rigoureuse et plus complexe de chacun des objets étudiés.

Histoire : La diversité de l'art baroque est liée au contexte historique. Au début de l'époque moderne, les sciences, à l'image de l'art, subirent une remarquable mutation. La prise de conscience que la Terre n'était pas le centre géographique de l'Univers (Galilée) et donc que l'Homme, n'était peut-être pas le grand régisseur de la nature, le développement des empires coloniaux européens furent à l'origine de l'apparition, en art, de nouveaux sujets : paysages, scènes de genre, représentation de lieux et de personnages exotiques etc. L'explosion du baroque a également coïncidé avec la Contre-Réforme catholique et avec l'émergence des cours de grandes puissances européennes, (Louis XIV ou Philippe II d'Espagne). Le combat religieux quitta le champ exclusivement doctrinal pour entrer dans la sphère politique : les États d'Europe furent désormais identifiables à des religions différentes, et les arts que chacun d'entre eux s'employa à diffuser se firent porteurs de leurs propres messages.

Caractéristiques : Dans sa volonté de toucher le sentiment des masses, l'âge baroque eut le goût du faste et du spectaculaire. La préoccupation d'une mise en scène dynamique, c'est-à-dire de l'agencement des parties, s'est exprimée dans la forme autant que dans les thèmes. Les artistes ont joué des contrastes, des éclairages, des matières et des effets de masse. Certains artistes choisirent l'installation pour réaliser des chapelles associant l'architecture à différentes sculptures.

L'art sacré catholique se détacha clairement de l'art profane et eut recours à une iconographie contrôlée qui forgea rapidement des stéréotypes puisant leur origine dans la tradition simplifiée. Les scènes édifiantes (martyres, extases et miracles) furent particulièrement appréciées. Les sujets marquant une différence avec les thèmes protestants, comme les sujets mariaux, connurent également un véritable renouveau.

Les peintres privilégièrent les compositions géométriques et jouèrent sur les diagonales, les jeux de perspective, les raccourcis et les effets de contre-plongée (*sotto in su**). La technique du trompe-l'œil* connut un important développement et servit grandement la volonté d'employer l'illusion comme instrument de confirmation de la foi. La peinture baroque partagea avec la sculpture la description psychologique des personnages, dont les gestes expressifs traduisaient les passions humaines et révélaient l'intérêt des artistes de l'époque pour le lyrisme et pour le pathétique. Les corps, couverts de drapés complexes, furent saisis dans un état transitoire, en arrêt entre deux mouvements. La recherche de l'espace a également conduit les architectes à utiliser la

colonne torsée, les décrochements, les courbes et les décors élaborés.

Peinture baroque italienne : Les premières manifestations du baroque apparurent à Rome vers la fin du XVI^e s, au terme de la période dite maniériste. Cette évolution est notamment l'une des conséquences du concile de Trente qui s'acheva en 1563. L'Église prônait alors une grande discipline dans la recherche d'un art didactique sachant cultiver la piété. En peinture, on appelle baroque 3 courants : le naturalisme, le classicisme et le baroque proprement dit. Les peintures du Caravage font partie du 1^{er}, avec leurs oppositions de lumière et d'ombre très marquées. Les frères Carrache, refusant tout maniérisme au profit de principes de clarté, de monumentalité et d'équilibre, s'inscrivent dans le courant classique. Le 3^{ème} courant s'est développé à Rome vers la fin des années 1620 ; son exubérance et son usage de la théâtralité furent décisifs dans l'établissement des caractéristiques du baroque du XVII^e s.

NOMS PROPRES :

Barberini : Famille romaine d'origine florentine.

Urbain VIII (1568-1644). Né Maffeo Barberini, Élu 233^e pape en 1623, Urbain VIII approuva la création de plusieurs ordres religieux nouveaux, tels que les Lazaristes, créa le Collegium Urbanum à Rome en 1627 pour former des missionnaires, autorisa la révision du bréviaire en 1631 et condamna l'*Augustinus* de Jansénius en 1642 (*bulle In eminenti*). Il pratiqua le népotisme et consacra des sommes importantes à la réalisation de nombreux projets de construction parmi lesquels figurent le palais Barberini à Rome réalisé par le Bernin, dont il fut le mécène et l'ami, et la villa papale de Castel Gandolfo. Urbain VIII effectua de lourds investissements dans l'armement, en partie pour mener la guerre contre le duché de Parme. En 1639, Urbain VIII interdit la mise en esclavage des populations indigènes du Brésil, du Paraguay et des Caraïbes.⁹

Corrège : (1489-1534), peintre émilien de la Renaissance, célèbre pour ses travaux sur les voûtes et les plafonds. Antonio Allegri, dit Corrège, du nom de sa ville natale, aurait étudié la peinture avec un oncle et avec Francesco Bianchi-Ferrari, à Modène. Quoi qu'il en soit, il reçut sa formation dans le milieu culturel de la cour des Gonzague à Mantoue, où il collabora à la décoration de la chapelle funéraire de Mantegna à Saint-André. Corrège peignit vers 1520 ses premières fresques à Parme dans le salon de l'abbesse Giovanna du couvent de Saint-Paul. Elles représentent *Diane sur son char* entourée de chérubins jouant dans une pergola fleurie, mais qui font, en fait, référence à une iconographie humaniste fort complexe. Tout autour, une série de médaillons monochromes à l'antique assurent le passage entre la forme carrée de la pièce et la voûte peinte en hémisphère.

De 1520 à 1524, Corrège travailla à la fresque *L'Ascension du Christ* dans la coupole de l'église de Saint-Jean-l'Évangéliste, à Parme. L'utilisation habile de la

⁹Urbain VIII. Ibid.

lumière, de l'ombre et des couleurs lumineuses est au service de cette première représentation de l'espace ouvert sur le ciel. Des effets similaires, mais plus complexes, peuvent être observés dans *l'Assomption de la Vierge* (1526-1530) de la cathédrale de Parme. Toutefois, la forte innovation esthétique de ce travail fut mal accueillie par son époque.

Farnese : Famille romaine originaire des environs d'Orvieto, qui régna sur le duché de Parme et de plaisance de 1545 à 1731; Ses membres les plus célèbres sont le pape Paul III (ci-dessous), Alexandre et Elisabeth Farnèse.

Paul III (1468-1549), pape de 1534 à 1549, qui fut à l'origine de la Contre-Réforme. Né Alessandro Farnese, il fut un humaniste et un fin lettré. Il se maria et eut plusieurs enfants avant d'être nommé cardinal en 1493. Paul III convoqua le concile de Trente en 1545 ; il fut un partisan ardent de la Réforme de l'Église catholique mais ne réussit pas à conserver l'appui des monarques européens. Il soutint la création de l'ordre des jésuites (1540) qui fut, tout comme les nombreux cardinaux qu'il nomma dans cette perspective, un instrument important de la Contre-Réforme.

Il confia à Michel-Ange la responsabilité des travaux de la basilique Saint-Pierre ainsi que l'exécution des fresques du *Jugement dernier* dans la chapelle Sixtine.¹⁰

Palais Farnèse : Ce vaste palais romain du XVI^e fut construit en plusieurs étapes par Sangallo le jeune, Michel-Ange et G. Della Porta. Les salons abritent les décors des Carraches. Il est le siège de l'ambassade de France et de l'École Française de Rome (Histoire et Archéologie).

Lanfranco, Giovanni (1582-1647), Né à Parme G. Lanfranco se forma auprès d'Augustin Carrache puis partit pour Rome rejoindre Annibal Carrache. Placé sous la protection du pape Paul V, il travailla notamment à la décoration du palais Farnèse à partir de 1604. De retour à Parme en 1610, il exécuta de nombreuses peintures pour des églises de la région. De nouveau à Rome deux ans plus tard, il œuvra notamment aux fresques de la coupole de San Andrea della Valle (1621-1625), commencées par le Dominiquin. Installé à Naples vers 1633, il participa en 1634 à la décoration de l'église du Gesù Nuovo et à celle de la chapelle de San Martino.

Bien que ses œuvres de jeunesse reflètent le classicisme d'Annibal Carrache, Lanfranco fut également très influencé par le style du Corrège. Ses habiles perspectives, ses trompe-l'œil et ses raccourcis audacieux en font l'une des figures majeures du baroque romain. Il exerça notamment une influence certaine sur les artistes napolitains Mattia Preti, Francesco Solimena et Luca Giordano.¹¹

Reni, Guido (1575-1642), peintre et décorateur italien, l'un des principaux représentants de l'école bolonaise. Formé dans l'atelier de Calvaert, puis à l'académie des Carrache, il partit pour Rome vers 1600, où il se rapprocha de Caravage. L'influence de celui-ci est visible dans ses premiers tableaux comme la *Crucifixion de saint Pierre* (1603, Vatican), mais Reni imposa par la

suite un style plus personnel, élégant et sensuel, se référant davantage aux œuvres de Raphaël. À Rome, il s'acquitta de commandes de très grand prestige, comme les fresques de la chapelle Quirinal (1610) et celles de Sainte-Marie-Majeure. *L'Aurore*, qu'il peignit au plafond du casino Rospigliosi de Rome en 1613 fut l'une de ses plus grandes réussites.¹²

Carrache, Annibal (1560-1609), artiste bolonais de la fin du XVI^e siècle, un des acteurs de la réaction à la peinture du maniérisme tardif.

Annibal Carrache fut le membre le plus célèbre d'une importante famille de peintres comptant son frère aîné, Augustin (1557-1602), et leur cousin Ludovic (1555-1619). En 1585, ils fondèrent une école de peinture, l'Accademia del Naturale, qui prit par la suite le nom de Accademia degli Incamminati, dont l'objectif était de mettre l'art au service de la dévotion populaire. Ils prétendaient restaurer les principes fondateurs des maîtres de la Renaissance qu'avaient formulés Michel-Ange et Raphaël. L'Académie sut attirer des élèves aussi prometteurs que l'Algarde, le Dominiquin et Guido Reni, faisant de Bologne, seconde ville de l'État pontifical, l'un des centres les plus actifs et les plus influents de l'art italien pendant plus de deux décennies. Annibal Carrache se distingua dans la réalisation de remarquables décors à fresque de grandes dimensions, comme le cycle lyrique consacré aux *Histoires de Romulus et Remus* (1588) pour le palais Magnani de Bologne. En 1595, Annibal Carrache fut appelé à Rome par Odoardo Farnese pour décorer les appartements de son palais (*voir* Farnèse, palais). Il y réalisa à partir de 1597 la célèbre décoration du plafond de la galerie sur le jardin. Adossés à un arrière-plan architectural peint, où se mêlent personnages mythologiques nus en stuc, plaques de bronze et décorations de marbre sculpté, apparaissent onze immenses faux tableaux, comme disposés sur des chevalets. Autour de la représentation de *Bacchus et Ariane*, ce grand décor contribua à la revalorisation de la culture classique dans la Rome de cette époque. Achievées en 1604, ces fresques devinrent rapidement une référence pour les artistes romains ; certains les vénérèrent, d'autres les contestèrent. Ces fresques constituent le point de départ de la nature idéalisée, une des composantes du classicisme du XVII^e s. Elles furent l'objet d'une immense admiration de la part d'artistes baroques comme le Bernin et Rubens.

Malgré l'insistance de ses assistants, Annibal Carrache ne réalisa que peu de commandes par la suite, découragé par le manque de reconnaissance de la part des commanditaires. Il laissa néanmoins quelques paysages historiés, comme *la Fuite en Égypte* (1605, galerie Doria-Pamphilj, Rome), qui proposent une vision mythique et poétique de la nature.¹³

Pierre de Cortone (1596-1669), peintre et architecte italien qui fut avec Le Bernin et Borromini l'un des principaux représentants de l'art baroque à Rome au XVII^e s. Pietro Berrettini, dit Pietro da Cortona, étudia la peinture à Florence auprès d'A. Comodi et se montra sensible dès ses années de formation à l'art de

¹⁰Ibid.

¹¹Encyclopédie® Microsoft® Encarta 98. ©.

¹²Reni, Guido.Ibid.

¹³Carrache, Annibal."Encyclopédie Encarta

Raphaël et de Carrache. En 1612, il s'installe à Rome et reçut de nombreuses commandes de Giulio Sacchetti et de la famille Barberini.

Les œuvres les plus importantes de Cortone, qui privilégia les sujets mythologiques et religieux, furent ses fresques en trompe-l'œil (église Sta Bibiana, 1624). Jusqu'ici, les grandes compositions plafonnantes étaient divisées en compartiments illustrant chacun un épisode. Dans son chef-d'œuvre, la vaste fresque intitulée *Gloire des Barberini* (ou *le Triomphe de la Divine Providence*, 1633-1639) ornant le plafond du Grand Salon du palais Barberini à Rome, Cortone s'affranchit de cette contrainte en mêlant diverses scènes dans une seule et même composition, unifiée par un fond représentant le ciel, créant ainsi une impression de mouvement, de profusion et de profondeur sans limites. Cet effet déployant une multiplicité de perspectives devint l'une des caractéristiques du style baroque.

Cortone fut également l'auteur d'œuvres décoratives pour le palais Pitti (1637) à Florence, pour la voûte de la nef de Santa Maria in Vallicella (1647) et pour le palais Pamphilj de la place Navone (*Histoire d'Enée*, 1651) à Rome.

Ses travaux d'architecture furent influencés par la leçon de Bramante et Cortone dessina plusieurs églises de Rome (église San Luca e Martina, 1635 ; Santa Maria in via Lata, 1658). La plus illustre de ses créations fut la façade de Sta Maria della Pace (1657), munie d'un portique convexe semi-circulaire, situé entre des ailes concaves, qui fut considérée comme un exemple majeur de l'architecture baroque.¹⁴

Giordano, Luca (1634-1705), peintre italien, une des grandes figures de la fin du baroque. Né à Naples, il était surnommé *Il Fapresto* en raison de sa rapidité d'exécution. Il étudia auprès du peintre espagnol Jusepe de Ribera et de l'Italien Pierre de Cortone. Son style s'inspirait à la fois de ceux de Cortone et de Véronèse. Giordano vécut et travailla surtout à Naples. Giordano est l'auteur de quelque cinq mille toiles. Son œuvre est caractérisée par des couleurs harmonieuses, une peinture légère et une grande capacité d'invention. Parmi ses fresques les plus célèbres figurent celles de la coupole de la chapelle Corsini, à Florence ; *les Marchands chassés du Temple* (église des Gerolamini, Naples) ; la *Bataille de St-Quentin* et la *Prise de Montmorency* (Escorial de Madrid). Parmi ses œuvres au chevalet : *Vénus et Mars* (Louvre) et *St Sébastien* (Musée Fesch).¹⁵

Mantegna, Andrea (1431-1506), peintre italien, grand théoricien de la perspective.

Né près de Padoue en Vénétie en 1431, Mantegna développa très tôt un intérêt passionné pour l'Antiquité classique. En 1459, après avoir réalisé le célèbre *Martyre de St Sébastien*, il accepta l'invitation de la famille Gonzague, à Mantoue, et y demeura en tant que peintre de cour jusqu'à sa mort. Son chef-d'œuvre est un ensemble de fresques (1465-1474) pour la «Chambre des Époux» du palais ducal de Mantoue. Dans ce travail, il fournit une importante contribution à l'art et à la théorie de la perspective. Les personnages de la cour

sont peints dans l'illusion réaliste d'un espace tridimensionnel, comme si les murs avaient disparu. L'illusion provient du plafond, qui semble être ouvert sur le ciel par une balustrade sur laquelle prennent appui des serviteurs, un paon, des chérubins.

Son œuvre n'a jamais cessé d'être innovante. Dans la *Madone de la Victoire* (1495, Louvre), il introduisit un nouveau type de composition, fondé sur les diagonales, qui, plus tard, allait être exploité par le Corrège, tandis que *le Christ mort* (1506), l'une de ses dernières œuvres, constitue un tour de force de «raccourci» anatomique.

Mantegna constitua une référence de classicisme pour les artistes de l'Italie du Nord. Ce fut, également, grâce à la circulation de ses nombreuses gravures que les artistes allemands, notamment A. Dürer, furent informés des découvertes artistiques de la Renaissance italienne.¹⁶

Ripa, Cesare : écrivain italien (Pérouse 1560, id 1645) Il est l'auteur d'une iconologie*(1593) répertoire de symboles, d'emblème, de personnifications allégoriques qui s'inspirent des "arts de la mémoire" en faveur dans la rhétorique antique et renaissance, et qui exerça jusqu'au XVIIIe une influence profonde sur les conceptions littéraires et artistiques.

Romano, Giulio (v.1499-1546), peintre et architecte italien de l'époque maniériste. Jules Romain (en français), de son vrai nom Giulio Pippi de Jannuzzi, fut le premier des élèves de Raphaël, qu'il aida dans la réalisation de ses dernières œuvres, notamment les fresques la salle de Constantin au Vatican. On a peine à discerner la main de l'un de celle de l'autre, tant l'aspiration à une manière idéale et par conséquent tendanciellement anonyme était grande. Vers 1524, Romain accepta l'invitation de Frédéric Gonzague, duc de Mantoue. Il projeta des agrandissements urbanistiques, modernisa le palais ducal et accomplit son chef-d'œuvre, le palais du Tè, résidence estivale de la cour. Il y réalisa un projet où architecture et décoration furent pensées simultanément; le visiteur-spectateur y est partout impliqué dans la perception de l'espace et de l'image.¹⁷

Tiepolo, Giambattista : On ne peut parler de la peinture baroque italienne sans évoquer le dernier de ses grands peintres, Tiepolo. D'abord marqué par le clair-obscur, il adopte rapidement une manière plus lumineuse. Maître des architectures feintes, des ciels et des paysages qui tendent vers l'infini, Tiepolo crée un monde léger, diaphane, expression idéalisée de cet univers imaginaire où triomphe l'idée de complétude.

¹⁴ Pierre de Cortone. Ibid

¹⁵ Giordano, Luca *Encyclopédie Encarta*

¹⁶ *Encyclopédie Encarta 2001.*

¹⁷ Ibid.

DOCUMENTS ANNEXES :

LA FRESQUE :

Le mot italien *fresco* désigne une technique bien particulière de peinture murale. Toutefois, dans le langage courant, le terme a pris le sens plus large de peinture murale, sans tenir compte de la technique utilisée. Le mot *fresco* (en italien, « frais »), apparaît pour la première fois à la fin du XIV^e dans le traité de Cennino Cennini. Pourtant Plin, Vitruve et les œuvres de Pompéi apportent la preuve que les Anciens connaissaient le principe fondamental de la technique. Oublié au Moyen Âge, où les peintures murales étaient presque entièrement exécutées *a secco*, le *buon fresco* fait sa réapparition vers la fin du XIII^e. Cimabue et Giotto ont étudié les exemples romains du passé avec soin et ce dernier, en les perfectionnant, a permis au procédé et au répertoire des thèmes d'évoluer vers plus de puissance expressive et de virtuosité technique.

1. Les techniques : Peinture murale et « buon fresco »

La vraie peinture à fresque (*buon fresco*) demande que les pigments soient des couleurs terre en suspension dans l'eau, et qu'ils soient posés sur un enduit de chaux encore humide qui incorpore ainsi les particules de pigment et rend la surface peinte plus dure et résistante.

L'*intonaco*, couche superficielle fine, dans laquelle les couleurs sont absorbées, est posée sur un crépi moins fin (l'*arriccio*). C'est sur cet *arriccio* que sont souvent tracés les dessins. Une fois que le dessin tracé sur l'*arriccio* était caché, le peintre devait se fier à sa mémoire, ou bien suivre un projet à l'échelle réelle fait sur papier ou sur parchemin (**le carton**). Lorsqu'on se servait d'un carton, on l'appliquait sur la surface et on en reportait les contours sur l'enduit, soit en retraçant les lignes au moyen d'un style qui perceait le dessin, soit en tamponnant de la poudre colorée à travers une série de petits points perforés (ou *spolveri*).

La véritable fresque exige rapidité et habileté, car l'enduit ne reste généralement frais qu'une journée. C'est pourquoi on appelle les différentes parties de la fresque des *giornate* (1 journée de travail). La partie non terminée était grattée le soir. La véritable peinture à fresque est souvent devenue un tour de force pour virtuoses tels Vasari ou Tiepolo. Piero della Francesca a même eu recours à des piles de linge mouillé qu'il appliquait l'enduit pour qu'il reste frais.

L'historien italien Procacci fait remarquer que le frère **Andrea Pozzo** recommandait de rendre l'*intonaco* granuleux pour une meilleure adhésion des pigments.

Fresco o secco ?

Utilisée au Moyen Âge, la peinture *a secco* s'est révélée moins durable, car les pigments ont une prise superficielle sur le mur. En réalité, rares sont les grandes œuvres datant de l'âge d'or de la fresque italienne – entre 1300 et 1540 (Giotto compris) – qui soient traitées en totalité en *buon fresco*. Les méthodes de travail peuvent même varier d'œuvre en œuvre chez un même artiste.

Une des rares conventions respectées était celle de peindre à fresque les visages (souvent les mains) des personnages, dans l'enduit encore frais, pour être sûr que ces parties-là ne s'altéreraient pas. Le reste était laissé au jugement et à l'initiative de chaque peintre. On trouve par exemple beaucoup de *buon fresco* chez Masaccio, Ghirlandaio, Michel-Ange ou Corrège. Toutefois, même Michel-Ange a eu recours au *secco* pour les dernières touches de la Sixtine.

2. Le travail préparatoire des fresques : Les peintures murales étaient préparées de plusieurs façons. On faisait souvent des dessins sur l'*arriccio* au moyen de terre noire, jaune ou rouge (la prétendue *sinopia*, du nom de la terre rouge de Sinope, en Asie Mineure).

Fréquemment, l'artiste ne suivait pas exactement la *sinopia* dans la version définitive. Des corrections intervenaient pour différentes raisons : changement d'idée de la part du peintre, critiques du commanditaire, remplacement de l'exécutant. Certaines *sinopie* sont détaillées et précises, d'autres ne le sont pas. **Cela soulève le problème de distinguer les peintures murales conçues directement sur le mur et celles qui suivaient un carton ou étaient l'agrandissement de dessins plus petits (appelés *modelli*).**

Les modelli :

Dans les œuvres du XIV^e, l'absence de *sinopia* sous des fresques d'un dessin complexe peut indiquer que ces œuvres étaient entièrement faites d'après des **modelli** : la chapelle Peruzzi, de Giotto, en offre un exemple. Le projet de Taddeo Gaddi pour la *Présentation de la Vierge* (Santa Croce à Florence), conservé au Louvre, constitue le plus ancien modello connu.

Toutefois, il ne faut pas confondre les **modelli** avec des copies d'après des peintures murales, dont il existe un certain nombre. Au tournant du siècle, des documents mentionnent enfin l'emploi de *modelli* pour des peintures murales, et il en reste plusieurs exemples.

Mise au carreau du *modello* :

Avant le XV^{es}, on réalisait des plans précis pour des fresques entières par la mise au carreau du *modello*. C'est le dessin d'Uccello pour le monument de John Hawkwood – conservé aux Offices – qui est le 1^{er} exemple connu qui ait survécu. L'invention de ce procédé qui permet d'obtenir un **agrandissement** précis a été attribué, selon les auteurs, à Brunelleschi ou à Alberti, mais il était déjà connu des sculpteurs égyptiens de l'Ancien Empire et des Bolognais de la fin du XIV^{es}. Quoi qu'il en soit, les fresquistes italiens ont commencé à l'employer au début du XV^{es}, précisément au moment où ils cherchaient à se donner les techniques pratiques et rationnelles dont faisaient usage les mathématiciens et architectes qui s'intéressaient beaucoup, eux aussi, aux problèmes picturaux. Par la suite, les *modelli* mis au carreau devinrent un élément essentiel des instruments de travail du peintre. Quelquefois, le dessin mis au carreau était agrandi sur l'*arriccio* et recommencé sur l'*intonaco*.

Dans d'autres cas cependant, le *modello* mis au carreau servait simplement de guide pour l'exécution de cartons à l'échelle réelle.

Les cartons :

Le plus ancien exemple indiscutable de peinture murale faite à partir de cartons date de 1360 environ à Santa Maria Novella de Florence. Bien que les *spolveri* révélateurs laissés par l'usage de cartons perforés apparaissent sur les œuvres d'Uccello, de D.Veneziano, de Castagno et de Piero della Francesca, rien ne prouve qu'on ait préparé des dessins à l'échelle réelle ou des cartons pour des fresques avant le milieu du XV^{es}. A partir de cette époque l'usage des cartons soit devenu une pratique courante. Des cartons ont parfois été réemployés dans la même œuvre ou dans une peinture tout à fait différente. Piero della Francesca s'est servi du même carton, utilisé dans l'autre sens, pour plusieurs visages de la scène de *Salomon et la reine de Saba* à Arezzo et pour les anges de la *Madone del Parto* à Monterchi. Benozzo Gozzoli s'est servi de mêmes cartons pour peindre certaines figures dans des œuvres qui ont 20 ans de différence.

Le fait de se référer à un carton signifiait que les projets pouvaient être étudiés et perfectionnés dans l'atmosphère plus propice de l'atelier.

L'emploi de cartons impliquait une plus grande rapidité et favorisait la technique du *buon fresco*. Le seul fait de passer légèrement de la poudre colorée à travers les lignes perforées permettait de reporter une figure tout entière sur l'enduit frais en quelques secondes. Le plus ancien exemple qu'on possède est un carton de Raphaël pour la partie inférieure de *L'École d'Athènes*. Qu'on l'ait conservé est un fait exceptionnel car la plupart des cartons de ce genre ont été perdus du fait même qu'ils étaient découpés en morceaux pour que l'on puisse plus aisément les appliquer sur le mur. Les fragments maculés étaient généralement jetés après usage, bien que des morceaux de cartons célèbres aient été, paraît-il, jalousement préservés (comme ceux de Michel-Ange pour la chapelle Sixtine). Ces cartons ont été perdus depuis, mais on en possède d'autres, qui ont pu être réellement employés pour reporter le dessin sur le mur (tels ceux d'Agostino et Annibale Carrache pour certaines parties de la **galerie Farnèse**, conservés à Londres et à Urbino). Dans le cas des cartons de Raphaël de l'Ambrosiana, on peut affirmer qu'il en a été fait un double qui était destiné à être appliqué sur le mur. Il reste à déterminer si des parties entières de ce carton ont été ainsi reproduites, ou si on n'a fait des doubles que pour les figures isolées.

Décalquer ?

La préparation du carton lui-même comprenait plusieurs étapes. Même une simple petite section était souvent le résultat d'une étude approfondie. Il y a, par exemple, à Chatsworth, en Angleterre, un dessin de Ghirlandaio, une vieille femme qui est celle qu'on trouve dans la *Naissance de la Vierge* à Santa Maria Novella. Les mesures et les lignes de ce dessin, extrêmement travaillé, correspondent exactement à la tête qu'on voit sur la fresque. Mais comme ce dessin – de même que celui qui figure au verso – est dans un état parfait et ne porte aucune souillure, on doit conclure que si on a percé ses lignes, c'est pour le **décalquer** non pas sur le mur mais sur une autre feuille qui, elle, a été appliquée sur l'enduit.

3. Thèmes et rôles des fresques :

Dans l'Antiquité, les ornements qu'on peignait sur les murs alternaient souvent avec des scènes à personnages, des vues d'architecture ou des paysages en **trompe l'œil** dont le but avoué était d'élargir l'espace de la pièce où elles se trouvaient. Cette pratique se retrouve plus de mille ans plus tard à la fin de la Renaissance et à la période baroque en Italie (cf. les peintures de Véronèse à la villa Maser et le plafond de l'église **San Ignazio à Rome par le frère Andrea Pozzo**).

En dehors de leur emploi comme ornement, dans les demeures privées aussi bien que dans les édifices religieux, les peintures murales ont rempli une fonction didactique – non pas seulement comme substitut de la parole, mais aussi pour donner à des idées un caractère tangible, imposant et dramatique. Dans l'Occident

latin, la basilique, avec ses grandes lignes horizontales, s'est avérée le lieu par excellence pour traiter des cycles narratifs à l'échelle monumentale. Dans ce dernier cas, l'organisation des scènes soulignait les véritables divisions de la structure de l'édifice. Bien que les Florentins comme Giotto et Gaddi aient fait des tentatives de trompe-l'œil, ce sont les Siennois du XIV^e siècle qui, les premiers, se sont essayés à la perspective. Au cours du XV^e siècle, le goût pour ces procédés picturaux amena à une contradiction telle entre les peintures et leur support architectural réel, que les architectes et théoriciens reléguèrent les fresques sous les porches, dans les loggias ou les galeries de cloîtres. Il existe quelques exceptions à l'époque maniériste, telles que le palais du Te de **Jules Romain**.

Il faut attendre la période baroque pour que l'ornementation picturale soit de nouveau alliée à l'architecture. Le but recherché sera de fondre architecture, sculpture et peinture dans un seul ensemble harmonieux. Dans les décorations de plafonds, la maîtrise de la perspective *di sotto in sù** représente une performance de virtuose.

Mais depuis le XVIII^es, à de rares exceptions près, l'architecture dédaigne une fois de plus la peinture murale comme décor pictural.

CHRONOLOGIE des grands décors à fresque de Giotto à Giaquinto:

Les grands précurseurs :

- 1304 **Giotto** Cycle des fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue.
 1425 **Masaccio** Fresque de *la Trinité*. Florence, Santa Maria Novella.
 1435 **L.B Alberti** écrit son traité, *Della pittura*, de théorisation de la perspective
 1436 **Paolo Ucello** fresque de la *statue équestre pour John Hawkwood*
 1452 **Piero della Francesca** débute son cycle de fresque à Arezzo.
 1473 **Mantegna** exécute la fresque de *la chambre des époux* au palais ducal de Mantoue
 1475 **Cosmè Tura** et de ses disciples. *Cycle de fresques des mois* au Palais Schifanoia de Ferrare
 1500 **Péruçino** fresques du collegio di cambio, Pérouse
 1508 **Michel-Ange** débute le plafond de la chapelle Sixtine
 1509 **Raphaël** commence les *Stanze* au Vatican.
 1518 **Corrège** *Camera di San Paolo*, à Parme.
 1520 **Corrège** *Vision de St Jean l'Evangéliste*, coupole du Dôme à Parme.
 1526 **G Romano** Fresques de la *salla dei giganti* au Palazzo del Tè à Mantoue
 1534 **Titien** fresque de *La présentation de Marie au temple* à la galerie de l'Académie de Venise
 1585 **Véronese** plafond de la salle du Palais des Doges de Venise

La période Baroque :

- 1595 **Annibale Carrache** et de ses disciples, *Les Amours des Dieux*, Galerie du Palais Farnèse.
 1614 **Guido Reni** *L'Aurore*, Voûte du Casino Rospigliosi
 1621 **Guerchin** *L'Aurore pour la voûte* du Casino Ludovisi, architectures feintes d'**Agostino Tassi**
 1625 **Giovanni Lanfranco** *L'Assomption de la Vierge* de la Coupole de Sant'Andrea della Valle
 1629 **Andrea Sacchi** *La Divine Sagesse* au Plafond d'un salon du Palais Barberini
 1633 **Pierre de Cortone** *La Divine Providence* au Plafond du Grand Salon du Palais Barberini
 1633 **Le Bernin** achève le baldaquin de Saint-Pierre de Rome
 1637 **P de Cortone** Décors pour le Palais Pitti à Florence *Sala della Stufa* et salons des Planètes
 1641 avec **Ciro Ferri**
 1651 **Pierre de Cortone** *L'Enéïde* dans la voûte de la grande Galerie du Palais Pamphilj
 1656 **P. de Cortone** Peintures de la Galerie du Palais du Quirinal, avec **Grimaldi, Cortese, Baldi, C. Ferri, P.F. Mola, C. Maratta, G. Dughet.**
 1661 **Le Vau** dirige les travaux à Versailles
 1663 **Pierre Mignard** peint la fresque représentant *Le paradis* dans la coupole du Val-de-Grâce
 1664 **Pierre de Cortone** *Vision de Saint Philippe Neri durant la Construction de l'église* sur la voûte
 de la Chiesa nuova (Santa-Maria in Vallicella)
 1667 **Voûte de la Bibliothèque du Palais Pamphilj** *Apothéose de la maison Pamphilj* par **Fr. Cozza**
 A Rome **Le Bernin** achève la place Saint-Pierre et **Borromini** St-Charles-aux-4-Fontaines
 1670 **Antonio Gherardi** épisodes de la *Vie de la Vierge* pour la Voûte de la Nef de Sta Maria in Trivio
 1674 **C. Maratta** *La Divine clémence* au plafond du Palais Altieri pour la famille du pape Clément X
 1676 **Baciccio** *Gloire du Nom de Jésus* sur la voûte de l'Eglise-mère des Jésuites de Rome : le Gesù
 1681 **Andrea Pozzo** *Décor de la Galerie de la maison des Jésuites : (Salles de St Ignace au Gesù)*
 1682 **Luca Giordano** *Apothéose de la Vie humaine et de la Vie de la Pensée* Galerie et bibliothèque du Palais Médicis-Riccardi à Florence
 1685/94 **Andrea Pozzo** *Triomphe de St Ignace* et *mission évangélisatrice des Jésuites*. Eglise St-Ignace

- 1709** **Francesco Solimena** *Triomphe de la Foi pour la voûte* de San Domenico Maggiore à Naples
- 1714** **Giuseppe Bartolomeo Chiari** *Gloire de St Clément* pour la voûte de l'Eglise de San Clemente
- 1723/25** **Sebastiano Conca** *Couronnement de Ste Cécile* pour la voûte de l'Eglise Ste-Cécile de Rome
- 1731** **Corrado Giaquinto** Fresques de la Coupole de l'église Saint-Nicolas des-Lorrains
- 1741** **Corrado Giaquinto** Décor à fresques de l'église San Giovanni in Calabita
- 1744** **Corrado Giaquinto** *Apparition de la Croix dans le ciel au jour du Jugement dernier* pour la voûte de l'église Santa Croce in Gerusalemme