musée des beaux-arts
RENNES



Frans SNYDERS, *Dogue blessé*

Dossier pédagogique

Le bestiaire dans la peinture occidentale

Musée des beaux-arts
20, quai Emile Zola – 35000 Rennes

musée des beaux-arts
RENNES

Dossier réalisé
en 2006

Sauf mention particulière, toutes les œuvres reproduites font partie de la collection du musée des beaux-arts de Rennes.

SOMMAIRE

L'ANIMAL DANS LA DEPENDANCE DE L'HOMME **> 4**

ANIMAUX ET CHRISTIANISME **> 7**

Le monde animal dans l'Apocalypse de Jean
Les animaux et le Christ
Les animaux proches du Christ
Des animaux pour éprouver les personnages bibliques et les saints

L'ESTHETIQUE DU MONSTRUEUX **> 13**

NOTICES DES PEINTURES (17 pages) **> 16**

. Maître de la Miséricorde, *Vierge à l'Enfant avec quatre saints*
. Paris Bordone, *Saint Jean-Baptiste couronnant l'Agneau de fleurs*
. Paolo Caliari, dit Véronèse, *Persée délivrant Andromède*
. Marteen Van Heemskerck, *Saint Luc peignant la Vierge*
. Antoine Dieu, *Pan et Syrinx*
. Matthias Stomer, *Saint Jean l'Evangéliste*
. Matthias Stomer, *Saint Marc*
. Pierre-Paul Rubens, *La Chasse au tigre*
. Alexandre Keirinckx, *La Création de l'homme*
. Nicolas Loir, *Le Repos en Egypte*
. Jan Van Kessel, *L'Entrée dans l'arche*
. Jan Van Kessel, *L'Arbre aux oiseaux*
. Jan Van Kessel, *Planche d'insectes*
. Frans Snyders, *Dogue blessé*
. François Desportes, *Chasse au loup*
. Antoine-Jean, baron Gros, *Portrait de Paulin des Hours*
. Paul Ranson, *Eve au paradis terrestre*

OUTILS PEDAGOGIQUES **> 34**

Animation proposée aux écoles maternelles et élémentaires

PROPOSITIONS PEDAGOGIQUES **> 36**

A destination des écoles maternelles et élémentaires
A destination des collèges

BIBLIOGRAPHIE – OUTILS MULTIMEDIA **> 45**

L'ANIMAL DANS LA DEPENDANCE DE L'HOMME. CONQUETE D'UNE AUTONOMIE.

Dans les régions opaques de la mémoire humaine, on aperçoit un homme qui grave ou qui dessine sur les parois bosselées d'une caverne. Que dessine-t-il ? Des hommes ? Des paysages ? Des objets ? Rien de cela ou si peu. Ses dessins ou peintures n'accordent guère de place à la représentation des hommes, encore moins à la nature pourtant si présente. L'homme a convoqué toute une faune et, à la lueur des torches, la parade va bientôt commencer. Chaque animal est identifié ; impossible de se tromper, le trait est assuré, le volume maîtrisé, le mouvement suggéré. L'homme connaît bien son sujet, il n'en n'aura pas d'autre.

Dans sa relation avec l'univers, l'homme a eu comme premier médiateur l'animal.

Par la suite, il s'est même glissé dans sa peau.
L'homme-hérisson de J. Bosch nous amène à considérer une chimère d'un genre particulier, celle issue du croisement d'un homme et d'un animal.

En Egypte, les dieux qui ont une tête d'animal présentent deux parties distinctes. (Une tradition byzantine présente un saint Christophe à tête de chien). Chez Bosch la confusion des natures est totale.

L'exemple de la physiognomonie (glissement et superposition des genres).

« C'est l'art de déterminer la personnalité, à partir des traits du visage comparés à ceux des animaux » ; ici est développée l'idée que la physionomie d'un homme a une origine ou une parenté animale. La ressemblance avec tel ou tel animal renseigne sur le caractère de l'individu.

Depuis l'Antiquité, il existe des traités de physiognomonie qui établissent des analogies entre le visage humain, le corps et celui de l'animal. En fait, on se cale sur l'animal, pour déterminer un caractère. Les aptitudes et les instincts de l'animal sont transférés à l'homme. « *Ceux qui ont les mâchoires petites, sont traîtres et cruels, les serpents, qui les ont petites ont tous ces vices. Une bouche démesurément fendue est celle d'une personne vorace, cruelle, folle et impie : les chiens ont la gueule fendue de la sorte.* »

Au XVIIe siècle, Le Brun, premier peintre du Roi, tente de rationaliser le phénomène (Le Brun a déjà écrit le traité des passions ou « Comment l'émotion affecte les muscles du visage ») ; avec ces théories, les peintres trouvent dans l'art de peindre les personnes, une base rationnelle et quasi scientifique !

Le Brun déclare : « *Il faut chercher quelles inclinations chaque animal a dans sa propre espèce et déterminer les parties qui en portent les marques. Par exemple les pourceaux sont sales, lubriques, gourmands et paresseux.* » En fait, Le Brun ne fait que reprendre de vieilles doctrines et se nourrit des recherches du naturaliste Giambattista Della Porta qui avait écrit un traité de physiognomonie en 1586.

Un sentiment double à l'égard des animaux.

L'hybridation (qui peut aller jusqu'à la métamorphose, *loup garou, la belle et la bête*) met le doigt sur un sentiment double à l'égard des animaux : c'est à la fois l'idée d'une étroite solidarité avec l'animal et la hantise d'une confusion avec le règne animal. L'hybridation se manifeste à la fois comme un rejet et comme une fascination.

Les deux conceptions cheminent dans l'histoire de l'humanité :

D'une part, c'est l'affirmation d'une communauté de nature entre l'homme et l'animal :
Montaigne (défense et illustration de l'animal : dans l'Apologie de Raymond Sebond, Montaigne fait le réquisitoire de la science humaine)
Avec les franciscains, toutes les créatures de Dieu sont dignes et parentes.
Avec Darwin, l'évolutionnisme replace l'homme dans la descendance animale

D'autre part, c'est la certitude de la supériorité de l'espèce humaine :
L'homme a la raison et la pensée, c'est un être intelligent.
Celui-ci a une âme, il a le sens du sacré.
Il a la parole quand l'animal n'a que le cri.
Sa conscience le rend libre.
Enfin… le rire est le propre de l'homme !

L'homme est certes animal, mais animal raisonnable… « Entre les animaux et l'homme, il y a cette différence essentielle, que la forme humaine paraît, non seulement le siège, mais la seule manifestation de l'esprit » Hegel.

L'animal et son identité propre : lente et difficile conquête.

Pour satisfaire leur curiosité et leur besoin de divertissement les hommes placèrent les animaux en cage. La Ménagerie de Versailles fut construite en 1663 par Le Vau. Le Sérail de Vincennes, œuvre de Mazarin, était conçu, lui, pour les combats d'animaux. A la Révolution française, on ouvrit les cages : la Ménagerie de Versailles fut démantelée. On libéra un grand nombre d'animaux, on abattit le reste, faute de pouvoir les entretenir. Puis, réflexion faite, on revit à la baisse le crédit d'amour et de liberté accordé aux animaux. Les hommes avaient besoin de la Nature, non pas pour s'y ébattre comme Adam et Eve au Jardin d'Eden, mais pour l'observer à distance sans se confondre avec elle. Ce détachement nécessaire constitue le fondement de la Culture, privilège de l'Homo Sapiens.

En 1792, Bernardin de Saint Pierre rappelle aux conventionnels l'utilité des ménageries, pour, dit-il, « favoriser l'étude des sciences et fournir des modèles aux artistes ».

La ménagerie d'étude va ainsi succéder à la ménagerie spectacle. La science succède au divertissement.

« les bêtes des lumières »

Au XVIIIe siècle, naturalistes et artistes se rendent fréquemment aux ménageries de Versailles et de Chantilly. L'heure est à la curiosité du monde vivant et J. J. Rousseau développe une idéologie de la nature. Les savants voient en l'animal, un objet susceptible de faire progresser l'humanité dans son désir d'apprendre. Les artistes, eux, sont à la recherche de quelque spécimen rare ou exotique capable de se mesurer à l'homme dans des combats aussi improbables qu'héroïques. Un même souci anime néanmoins leurs démarches : celui de la vérité et de la précision, qu'elle prenne appui sur des modèles vivants ou naturalisés.


François Desportes
Chasse au loup (détail)
(voir page 31)

Oudry et Desportes sont des observateurs particulièrement attentifs et leurs études partent surtout d'animaux vivants. Les ménageries fournissent ainsi le bestiaire nécessaire à l'élaboration des grands tableaux de chasse. La vogue de ce genre connaît son heure de gloire : les « faits de chasse » rivalisent avec les « faits de guerre ». Privilège de la noblesse, la chasse constitue un thème récurrent depuis le Moyen Age.

Au XVIIIe siècle, il se renouvelle par

1. l'exotisme des figures (curiosité zoologique)
2. les formats (grands tableaux)
3. le réalisme (observation naturaliste)
4. la dimension épique (conçus selon les règles du Grand Genre, les tableaux qui montrent des hommes luttant avec des animaux sont regardés à l'époque comme des peintures d'histoire. Ce sont les chasses de Rubens, diffusées par l'estampe qui font école)

L'association de l'artiste et du savant se fait plus étroite. Buffon, pour ses planches enluminées, fait appel à des artistes chevronnés. Pour les naturalistes, l'image est un indispensable outil de diffusion puisqu'elle contribue à « révéler » la vérité scientifique, préoccupation majeure du siècle des lumières. Certaines de ces images destinées à l'illustration scientifique témoignent par leur facture et leur mise en page, d'un souci artistique qui va bien au delà de la description littérale. Les ouvrages qui diffusent l'étude raisonnée de l'animal vivant obtiennent un grand succès grâce à la qualité des illustrations ; ils combinent la création artistique à la justesse anatomique.

L'animal, aux contours de l'humain.

Au XVIIIe siècle, concernant l'animal, une nouvelle sensibilité apparaît : **Compagnon ? Prolongement ? Miroir ? Métaphore ?**

Au Jardin des Plantes ont lieu des manifestations publiques d'un genre particulier auxquelles se pressent les dames de la noblesse et de la bourgeoisie. En ce lieu, on pratique la dissection d'animaux. Longtemps interdite, la dissection revêt un caractère de cérémonie. Elle a pour but de révéler les mystères de la création. La société se veut éclairée, l'animal est dans le faisceau des lumières.

Parallèlement l'animal entre dans la sphère familiale. A la cour comme à la ville, se répand la mode de l'animal domestique. Les hommes, les femmes et les enfants posent en présence d'un animal (Mme de Pompadour et ses chiens favoris, par Huet et Bachelier). L'animal domestique l'emporte sur l'animal sauvage : chiens, chats, oiseaux (oiseaux exotiques mis à la mode par la Compagnie des Indes).

Dans ces nombreux portraits avec animaux, on s'aperçoit que le choix de l'animal vise à renforcer le caractère du personnage : douceur, fragilité, fierté, crainte, détresse, faiblesse, innocence. Le couple femme / oiseau duquel émane une impression de grâce et de fragilité a beaucoup de succès. Les portraits d'enfants associés à des chiens ou des chats sont également très en vogue (Greuse).

Le XVIIIe siècle manifeste un intérêt tout à fait nouveau pour la représentation des enfants. Philippe Ariès souligne que ces portraits indiquent que les enfants sont désormais sortis de l'anonymat où les maintenait leur faible chance de survie et que maintenant on leur accorde une individualité jusque là négligée. Ceux-ci ne sont d'ailleurs pas toujours tendres à l'égard des animaux, dont ils se servent comme jouets. Ils les attèlent, les emmaillotent, les nourrissent à la cuiller comme dans le tableau d'Amigoni. Ici l'intérêt va plutôt à l'enfant qu'à l'animal. Ce que soulignent ces portraits, c'est à la fois le côté intime des personnages et la **légitime domestication ou encore soumission des animaux**.



Antoine-Jean, baron Gros
Portrait de Paulin des Hours
(détail) (voir page 32)

Les animaux des Lumières s'inscrivent dans la périphérie de l'homme et leurs ressemblances avec celui-ci sont plus saillantes que leurs différences. **A cette conception anthropocentrique du monde vivant, Buffon n'échappe pas :** « Le cochon a des habitudes grossières, des goûts immondes. Toutes ces sensations se réduisent à une luxure furieuse et à une gourmandise brutale » ce qui fera dire à Voltaire que son histoire naturelle n'est pas si naturelle que ça…

Si le XVIIIe siècle affirme la proximité de l'homme et de l'animal ; il n'en reste pas moins que les deux règnes sont étanches sur le plan de l'évolution. Pour Buffon l'origine de l'homme ne va pas au delà du bon sauvage (il ne saurait être question ici de stade animal).

L'aboutissement de ce grand mouvement d'intérêt, fut, rappelons-le, la création de nombreux Muséums. Le XIXe siècle hérite des progrès de la zoologie, l'art animalier s'appuie désormais sur des connaissances exactes.

C'est portés par le souffle du Romantisme et de l'Orientalisme que vont s'affronter sous le pinceau des plus grands artistes de l'époque, des animaux libres et violents. Géricault, Delacroix, mais aussi le sculpteur Barye célèbrent les drames de la nature, et cette fois les héros sont des animaux.

A. Chapalain

ANIMAUX ET CHRISTIANISME

Aux premiers temps :

Dès les origines, la présence des animaux est importante dans les textes sacrés, qu'ils soient inspirés des textes de l'Ancien Testament comme l'Apocalypse de Jean ou qu'ils soient plus étroitement liés aux épisodes de la vie du Christ.
La Genèse nous dit que le Créateur complète son Œuvre au 5ème jour en façonnant les animaux et au 6ème jour en donnant naissance à l'homme. Il commence par les poissons et les oiseaux et peuple la Terre en dernier. Tous ont été **nommés** par Adam, ce qui établit une suprématie incontestable de l'homme sur les animaux. Peu à peu se met en place une distinction entre ceux qui se rattachent au **Bien** et ceux qui sont l'instrument du **Mal**, comme le **serpent** du Paradis terrestre.
Le récit du Déluge consacre la division entre les *purs* et les *impurs* : Noé lâche en même temps une **colombe** et un **corbeau**, l'une revient avec un rameau d'olivier, l'autre préfère rester sur les charognes dont il se repaît.
Tous les animaux ont dans l'Ancien Testament une valeur symbolique et un caractère apologétique qui leur fait jouer un rôle particulier.
Les premiers chrétiens les ont aussi utilisés dans ce sens pour échapper aux persécutions : le **symbole** du « poisson des vivants » est une allusion à ceux qui détiennent la vraie vie après la mort et un signe de reconnaissance (par l'attribution d'une particularité du Christ à chaque lettre du mot **ichthus : Iésous Christos Théou Uios Soter, « Jésus Christ, fils de Dieu, Sauveur »**. Ils utilisent ainsi une pratique familière aux habitants des régions orientales de la Méditerranée où divinités et animaux ont de tous temps été associés. Les attributs et les vertus des uns et des autres s'interpénétrant sans difficulté dans les mentalités. Toutefois, par souci d'éviter toute forme d'idolâtrie, les sculptures des baptistères et des églises les plus anciennes reprennent, jusqu'au XIe siècle, les éléments végétaux des autres édifices religieux.

Quand le christianisme s'est imposé en Occident :

C'est l'Occident roman qui va déployer des trésors d'imagination et créer un **bestiaire** extraordinaire où tous les fidèles reconnaissent les figures associées à la vie du Christ ou aux textes sacrés que les prédicateurs évoquent avec une ferveur très imagée. A ces silhouettes familières, les sculpteurs ajoutent des détails qu'ils inventent d'après les récits des Croisés qui ont découvert ou redécouvert en Orient, des animaux oubliés ou inconnus. Parfois, ils copient des modèles qu'ils ont pu observer. Au cours des pèlerinages en Espagne, en Italie. Les artistes musulmans y ont exécuté des œuvres d'une facture qui renouvelle la représentation habituelle, de façon très pittoresque et quotidienne (les dromadaires sur un manteau de couronnement de Roger II pour rappeler la défaite de l'Islam face à la Chrétienté par exemple). A partir de là, pendant tout le Moyen-Age, le rôle et la place des animaux dans les œuvres d'art ont été en quelque sorte figés, identifiables au premier coup d'œil, et leur « sens religieux » cerné par tous, sans recours à la lecture, quel que soit le support, chapiteau ou tapisserie (cf. la tapisserie de l'Apocalypse).

Le christianisme se remet en cause :

Pendant les premiers temps de la Renaissance, des artistes très novateurs sur d'autres plans, conservent ces références, c'est ainsi que Van Eyck place la Vierge et le Chancelier Rolin dans un décor où les végétaux et les oiseaux sont choisis en fonction des allusions religieuses dont ils sont porteurs. Le paon est à ce titre l'élément le plus révélateur puisque sa chair est dit-on imputrescible.
Jérôme Bosch paraît s'éloigner progressivement de la symbolique habituelle, et pourtant, tous les animaux qu'il peint avec délicatesse ont déjà été vus ou décrits dans des œuvres religieuses (les grenouilles sont mentionnées dans l'Apocalypse). Les tourments de la Réforme et le retour à une réflexion philosophique centrée sur l'Homme n'ont pas écarté le monde animal de la religion, puisque les peintres de la période baroque ont, à l'occasion, imaginé un bestiaire flamboyant où les renvois bibliques sont nombreux : Rubens nous offre « La Chasse au Tigre » qui met en scène Samson triomphant d'un lion. On peut imaginer qu'il transpose ainsi avec vigueur le passage du Livre des Juges où le héros préfigure le triomphe de la Foi, c'est-à-dire la victoire de la Vraie Foi que représente

Maximilien de Bavière, commanditaire de l'œuvre et chef de la Ligue des princes allemands catholiques en lutte contre les protestants.

 Pierre-Paul Rubens, *La Chasse au tigre*, vers 1616 (détail) (voir page 24)

Le christianisme n'a plus l'apanage du monde animal

Après avoir été pendant de longs siècles les merveilles ou les monstres voulus par Dieu, annonciateurs des messages divins et, à ce titre, associés au Bien ou au Mal, les animaux vont, avec les Lumières, être chargés de nouvelles fonctions, ils vont devenir les miroirs de l'Homme, supports des caractères de l'âme humaine, des pulsions diverses, voire les exutoires des peurs ou de l'agressivité contenue des humains : les scènes de chasse se multiplient et il n'est pas exclu qu'elles soient des manifestations des regrets qu'éprouvent certains caractères belliqueux.

Le monde animal dans l'Apocalypse de Jean

Le récit de l'évangéliste n'est pas la première manifestation de ce genre de vision, mais telle qu'elle nous est parvenue, elle est celle qui nous offre la version la plus complète des évocations du Bien et du Mal parmi les créatures du Tout-Puissant et les plus marquantes des figures qui représentent le Christ.

Au commencement : « les quatre vivants »…

La tradition chrétienne, depuis la traduction de la Bible en latin par saint Jérôme (la Vulgate du IVème siècle), a intégré la vision d'Ezéchiel : **le tétramorphe** (quatre figures) y est perçu comme **une image du Christ :**

- **l'homme** qui signifie la **puissance divine,**
- **le lion,** symbole de la **force** de cette puissance,
- **le taureau** rappelle la **noblesse,**
- **l'aigle** évoque la **rapidité.**

Saint Jérôme attribue en outre aux quatre vivants des épisodes de la vie de Jésus **: l'homme** pour l**'Incarnation**, **le taureau** pour la **Passion**, c'est-à-dire le sacrifice, le **lion** pour la **Résurrection,** l'**aigle** pour l'**Ascension**. L'aigle peut aussi être vu comme le Christ qui vient au secours des hommes, son élévation le met en présence des réalités éternelles, le souffle du taureau redonne vie aux petits, le lion est associé à la victoire dans le combat.

Les animaux de la Création

La **vision de Jean** établit une classification des animaux en deux groupes : **les nobles et les bêtes.**
Les **nobles** sont désignés par l'appellation **« animaux »**, aux rangs desquels on trouve les **quatre vivants**, mais aussi les **chevaux** qui sont les instruments des desseins de Dieu, l'**Agneau** (le Christ), des oiseaux comme **les colombes** messagères ou porteuses de « l'esprit de vie ».
Les autres sont **« les bêtes »**, les monstres, les animaux ignobles. Leur aspect est d'une **monstruosité effrayante**, les **« Trois Bêtes »** en sont les illustrations les plus frappantes, ce sont des créatures immondes à plusieurs têtes. La **Bête de la mer** a sept têtes et dix cornes, elle surgit des océans qui sont les peuples innombrables : c'est une allusion aux pouvoirs politiques. La représentation de l'Antéchrist est ici empruntée à un autre texte biblique, le livre de Daniel. **La Bête de la terre** est aussi affreuse, mais encore plus trompeuse car elle a deux cornes comme l'Agneau et peut induire les fidèles en erreur puisqu'elle a des apparences de Vérité, elle désigne les faux prophètes. **La troisième Bête** revient périodiquement dans le récit sous le nom de **Dragon**, elle semble être la synthèse de toutes les autres, sauf quand elle est appelée **serpent**, pour désigner une intervention maléfique ponctuelle. Des bêtes plus petites appartiennent elles aussi au camp **du Diable**, ce sont les **sauterelles** car leur queue ressemble à celle du scorpion et les **grenouilles** parce que leur bruit est synonyme de la division entre les hommes ; on peut y ajouter des oiseaux impurs.

Les animaux et le Christ

Deux catégories peuvent être distinguées : les animaux qui sont une évocation du Christ, et ceux qui l'accompagnent, de sa naissance à sa mort.

L'agneau, Christ rédempteur….

Jean y fait référence dans son Evangile (I-29) quand Jésus rencontre Jean-Baptiste. Il l'évoque aussi à plusieurs reprises dans l'Apocalypse (V-1-7), (XIV-1). En toutes circonstances, il est, par définition associé à **l'idée de sacrifice** pour assurer la paix éternelle à ceux qui sont rachetés. Il préfigure le **Christ sur la Croix**. Il est le rappel du rituel des Hébreux pour la Pâque, l'animal attaché au souvenir du départ d'Egypte, à la libération du Peuple. Selon les codes adoptés pour le représenter, il évoque la soumission ou la gloire, et la **victoire sur les forces du Mal.**
Souvent, il devient le Pasteur du Troupeau de Dieu (Jean, Ap XII-5), les fidèles sont alors **les brebis** qu'il doit conduire vers le Paradis, y compris celles qui se seraient égarées. Bien qu'étant de configuration voisine, sont exclus du troupeau les **boucs et les chèvres, animaux impurs et familiers du Démon,** que l'on retrouve plus tard comme compagnons des sorcières qui pactisent avec lui.



Paris Bordone, *Saint Jean-Baptiste couronnant l'Agneau de fleurs* (détail) (voir page 18)

La colombe, " esprit du Christ"
Elle est le symbole du Christ, elle est le Saint Esprit, elle symbolise l'âme purifiée et elle évoque l'innocence.

Le poisson, symbole christologique par excellence
Sa représentation est un signe pour les initiés. Mais le poisson est aussi une âme " pêchée " par Dieu dans ses filets et une allusion au premier métier des apôtres.

La licorne, une métaphore du Christ

Personne n'a jamais vu de licorne, elle n'existe que dans l'imagination relativement tardive des poètes de l'amour courtois. D'où vient alors cette assimilation avec le Christ ? Le rapport est à chercher du côté de l'Incarnation de Jésus né d'une Vierge et victime consentante du sacrifice suprême. La licorne devient en effet vulnérable dans les bras d'une vierge.

Les animaux proches du Christ

L'âne et le bœuf

Aucun des Evangiles ne signale leur présence au moment de la naissance de Jésus, c'est assez tardivement qu'on prend l'habitude de les citer (vers le IVème siècle), toutefois, **Isaïe** en parle, mais sans les relier de façon très explicite au Messie. Pour **Isidore de Séville**, il faut y voir une image de la **filiation entre judaïsme et christianisme** : le **bœuf** rappelle **les Juifs** et l'**âne** est le symbole **des Gentils**. Les références bibliques sont pourtant sans équivoque au sujet de **l'âne,** sa présence n'est pas déplacée, au contraire, le prophète Zacharie (IX, 5-10) donne des détails précis de l'arrivée du Messie : « *Pousse des acclamations, fille de Jérusalem ! Voici que ton roi s'avance vers toi : il est juste et victorieux, humble, monté sur un âne, sur un ânon tout jeune…* Il ne s'agit pas seulement de dérision comme certaines traductions du récit de la Passion pourraient le laisser entendre, lorsqu'elles relatent l'entrée de Jésus à Jérusalem. Jusqu'au VIème siècle avant notre ère, **l'âne est un animal noble**, monture des princes et des rois avant d'être supplanté dans les évocations mésopotamiennes par le cheval. Par ailleurs, un passage du Livre des Nombres montre une **ânesse** qui accomplit des prodiges **en prenant la parole** pour annoncer à son maître Balaam des indications qui correspondent à la Révélation, sous des formes chiffrées, comme un être humain.

La fuite en Egypte atteste une nouvelle fois la proximité bénéfique de l'âne dans l'enfance du Christ, il est le seul animal capable d'être patient et assez sobre pour supporter une longue traversée du désert.



Nicolas Loir
Le Repos en Egypte (voir page 26)

Les animaux des Evangélistes

On attribue à saint Irénée (177 ? - 202) la distribution des caractères des « quatre vivants » :

Matthieu : l'homme
La tradition lui accorde cet emblème en raison de **la généalogie du Christ** qu'il dresse au début de son Evangile. Comme il est doté d'ailes, il est parfois confondu avec un ange.



Matthias Stomer
Saint Marc (détail)
(voir page 23)

Marc : le lion
Il est, comme il l'exprime lui-même en citant Isaïe **« la voix qui clame dans le désert »**, elle devient la force, la renaissance.



Matthias Stomer
Saint Jean l'évangéliste
(détail) (voir page 22)

Jean : l'aigle
« L'aigle de Patmos », est quelquefois le surnom donné à Jean pour situer le personnage dans son exil où il aurait eu la vision de l'Apocalypse, il est le dépositaire de la Parole et de **l'élévation du message évangélique,** l'esprit est son domaine, **celui des hauteurs mystiques**, mais il prend la suite du lion, symbole du corps, auquel il est toujours allié.



Marteen Van Heemskerck
*Saint Luc peignant la Vierge (*détail)
(voir page 20)

Luc : le taureau
Le taureau peut aussi être un veau ou un bœuf, l'attribution à Luc tient au fait que la **notion de sacrifice du Christ** est au cœur de son œuvre évangélique. C'est aussi le rappel de l'annonce faite au père de Jean-Baptiste qui préparait le sacrifice rituel (d'un taureau ?) quand l'archange Gabriel lui a annoncé la naissance d'un fils, signe précurseur d'un événement plus prodigieux.

Des animaux pour éprouver les personnages bibliques et les saints

Les textes bibliques sont très prolixes quant aux influences des animaux maléfiques sur les humains, les plus spectaculaires ont été abondamment exploitées dans l'art médiéval et ont servi de sources aux récits hagiographiques des nombreux saints du calendrier aux origines incertaines. Quelques constantes peuvent être soulignées :



Paul Ranson
Eve au paradis terrestre (détail)
(voir page 33)

- Le dragon ou ses formes dérivées, serpent, crocodile… : il est toujours le Mal et ses manifestations sont toujours négatives, **soit la tentation d'Eve**, soit **le danger qui guette Marguerite** dans la fosse où elle a été jetée. Ses manœuvres sont parfois directes : il incite à la force, **il entraîne le triomphe** de l'esprit, de **la Foi** (Marguerite), mais **il peut agir également par la séduction, la duplicité** pour faire succomber sa victime (Eve) .

- La baleine, par **son apparence monstrueuse** pourrait revêtir la même charge symbolique, à un niveau plus important encore, mais il n'en est rien. Elle a plutôt **un rôle bénéfique** comme en témoigne l'histoire de **Jonas**, choisi par Dieu pour être l'instrument du châtiment qui doit s'abattre sur Ninive. Jonas veut échapper à sa mission et il est jeté à la mer pour apaiser la colère de Dieu. Recueilli par des pêcheurs, il se réfugie dans la cale du bateau qui fait naufrage. Avalé par une baleine, il passe trois jours et trois nuits dans le ventre du monstre qui le vomit et il revient à la vie. La baleine est ici le **monstre générateur de mort**, mais elle est aussi la caverne originelle où peut s'opérer le parcours spirituel, la matrice qui permet la **renaissance** par immersion au fond de l'océan, ou la **résurrection du Christ**, victime expiatoire de l'humanité.

- Le loup, animal mythique des légendes antiques trouve sa place dans le bestiaire chrétien avant de devenir au cours de l'histoire l'exutoire des peurs qu'éprouvent les hommes quand ils ne peuvent pas les identifier avec précision. **François d'Assise**, dans un certain sens, **éprouve sa foi** en se confrontant au **loup de Gubbio**. Ce n'est là qu'une des manifestations de **la fascination** qu'a exercée l'animal à la **réputation la plus effrayante qui soit**. A travers les temps, on a imploré Dieu d'écarter ce fléau. Les enluminures le montrent sur de précieux manuscrits du Moyen-Age, profanes certes comme le *Livre de Chasse* de Gaston Phébus mais aussi religieux comme le Bréviaire de Bedford.

B. Blond

L’ESTHETIQUE DU MONSTRUEUX

La chimère, par exemple, qui donne son nom à toutes formes de monstres, est à l’origine un animal composé d’une tête de lion, d’un corps de chèvre, d’une queue de serpent. Dans la mythologie grecque, c’est un monstre femelle qui crachait des flammes. *Bellérophon* la tua.

Principe combinatoire du monstre.

Léonard de Vinci donne sa recette : « S*i tu veux donner une apparence naturelle à une bête imaginaire, supposons un dragon : prends la tête du mâtin ou du braque, les yeux du chat, les oreilles du hérisson, le museau du lièvre, le sourcil du lion, les tempes d’un vieux coq et le cou de la tortue »*

Le monstre s’inspire donc de formes naturelles et s’en écarte pour en créer de nouvelles.

Interprétation des figures de monstres.

L’interprétation des figures fait appel à des savoirs complexes qui ne nous sont plus toujours accessibles. La figure monstrueuse recèle un sens caché ou symbolique.

Au Moyen Age, c’est la forme du chapiteau ou du tympan (ce que l’on nomme la *loi du cadre*) qui commande les hypertrophies et les déformations.

C’est à nos angoisses que le monstre s’adresse.

Son élaboration, sa fabrication font référence à un démembrement des *corps*. Jacques Lacan écrit : « Ce corps morcelé se montre régulièrement dans les rêves ». Le monstre touche à la désintégration de l’individu et à sa mutilation, car l’hybridation suppose préalablement un démembrement des corps. Souvent le monstre attire, fascine et dégoûte. Bien des monstres sont dévorants (gueules ouvertes, garnies de crocs, gueules d’enfer, destinées à écorcher, broyer, anéantir). Mélanie Klein évoque à ce propos « l’oralité sadique » (Chronos de Goya). Hans Bellmer invente *La Poupée*, dont le corps se présente comme un ensemble désarticulé (bouche à la place des aisselles, dent sur la main…).

L’exemple de Jérôme Bosch, peintre flamand (1450-1516).

L’œuvre de J. Bosch se présente comme le croisement, la confusion des règnes (animal, végétal, minéral, humain, choses inertes). Le monde de Bosch n’est pas un monde tangible, c’est un monde d’allusions et de symboles. Au moment où triomphe l’humanisme, Bosch crée la sphère de l’infernal. Dans la *Tentation de Saint Antoine* (conservée au Musée de Lisbonne), Bosch montre l’Ermite tourmenté par les forces du Mal ; le vieil homme vit entouré de Démons. Dans un climat de Sabbat se déroule une messe noire. Les *Tentations* sont en fait les visions intérieures de l’ermite.

La chouette, le hibou et le hérisson représentent l’hérésie.

La cruche est une évocation du sexe féminin.

La grenouille signifie la crédulité source d’hérésie.

Les aéronefs sont des monstres *grillos.*

La symbolique de Bosch n’est pas toujours facile à déchiffrer. Elle a à voir avec l’ésotérisme (tarot, alchimie), la théologie, les pratiques hérétiques, les jeux et spectacles burlesques de l’époque et tout un folklore aujourd’hui disparu.

« C’est tout le moyen-âge qui se vide, ce sont les régions souterraines, pleines de songes et de folies impures, d’élans vers Dieu. Cette grande époque serait inexplicable si elle n’avait pas ce revers là. Le Triptyque de Lisbonne est le roman du Diable, c’est le sabbat tel que peut le concevoir un dévot de petite ville et qui a peur la nuit. » Henri Focillon

Menace pour l’ordre et la raison, le classicisme ne peut tolérer le monstrueux.

Le monstre est *prohibé* dans l’art religieux après le concile de Trente (1545). C’est à cette époque que l’on commence à séparer la folie de la raison. L’Eglise refuse les représentations ridicules et superstitieuses : démembrer les êtres de Dieu, c’est instaurer le Chaos et donner prise aux critiques des Réformés.

On rencontre pourtant dans les jardins de Versailles, des tritons, des centaures et des faunes. Leurs figures n'inspirent pas vraiment d'angoisse ni de terreur. Depuis l'antiquité, ils se sont vidés de leur contenu expressif : ils sont devenus fréquentables.

Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux
Qui par l'Art imité ne puisse plaire aux yeux
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.
Boileau

L'esprit des lumières a-t-il eu sa part de ténèbres ?

C'est Baudelaire le premier qui s'étonne de voir chez Goya, peintre de cour, esprit éclairé fréquentant les *afrancesados* (esprits éclairés touchés par le rationalisme des lumières), autant de sabbats, sorcières et autres figures grimaçantes. Du XVIIIe siècle de Voltaire et de sa puissante charge satirique à l'égard des forces obscures de tout acabit, Goya est indéniablement héritier. Les *Caprices* regorgent de figures monstrueuses. Etrange paradoxe de cette peinture hallucinée, qui, pour dénoncer des pratiques encore persistantes dans les campagnes, leur donne une réalité aussi terrifiante que convaincante. L'ère des lumières s'ouvre sur une part de ténèbres et la Raison vacille… Les esprits les plus libres de ce siècle ne croyaient pas aux fantômes et cependant ils les chassaient : *« siècle paradoxal où l'on vit également un Sade ne jamais se lasser d'insulter un Dieu auquel il ne croyait pas »* G. Barrière

Goya a peint le Diable parce qu'il a vu l'Enfer.

La guerre, la souffrance et l'absurdité ont transformé l'espoir en cauchemar. *Les Désastres de la guerre* sont les images gravées de l'épouvante. *« J'ai vu cela »*, écrit-il.
Le Diable est une allégorie du mal, de la superstition, de la destruction aveugle.

Dans le *43e Caprice*, Goya représente un homme assoupi, assailli par des oiseaux cauchemardesques. On peut y lire ceci : *« Le sommeil de la raison engendre des monstres »*. Goya rationaliste militant met en garde contre les effets néfastes des croyances populaires. Plus tard, la guerre, la maladie, la fin des illusions vont étendre leur ombre maléfique et noircir le tableau. L'esprit dénonciateur et caricaturiste issu de l'Encyclopédie fait alors place au visionnaire : le constat est terrifiant. Saturne dévore ses enfants comme la Révolution française a dévoré les siens. Espoir déçu, monde au bord du chaos… La Raison ici n'a pu renvoyer les monstres au néant, elle ne s'est pas réveillée à temps. Mais peut-être cette dernière n'était-elle qu'un rêve ?

Il y a bien plus de monstres dans l'art que dans le monde réel.

Les monstres biologiques fabriqués artificiellement sont le fait de certains groupes humains (femmes au long cou de Birmanie, aristocrates de l'ancienne Chine aux pieds déformés, hommes aux crânes remodelés dans les civilisations précolombiennes…). Le savant qui produit des monstres en laboratoire et dont s'emparent parfois la littérature et le cinéma apparaît lui même comme un personnage monstrueux : le caractère sadique de son œuvre est une perturbation de la nature.

Notons qu'ici **le masque** a peut-être à voir avec le monstre. Le masque instaure l'hétérogénéité, le composite ; il permet d'utiliser le corps temporairement comme matière d'une entité hybride.

Dans ***Les Demoiselles d'Avignon***, Picasso, en 1907, substitue à certains visages de femmes, des masques africains. Picasso, alors engagé dans des préoccupations plastiques liées à la simplification des formes et des volumes, est séduit par ces nouveaux objets que le public parisien découvre à l'occasion de grandes expositions. Les lignes, et l'accroche particulièrement brutale de la lumière qu'offrent les masques africains, constituent pour le peintre une réponse immédiate et évidente à ses questions. Pour la première fois, un peintre introduit dans la peinture occidentale un élément culturel étranger. Le procédé est radical et spectaculaire, sans commune mesure avec la peinture de Gauguin qui avait ouvert la voie au *credo primitiviste*. L'époque est « porteuse », les grandes collections d'art extra-européen se constituent ; l'ethniquement différent intéresse. Picasso l'intègre à sa peinture, non pas comme élément thématique mais directement, en se servant des formes de son puissant langage.

Monstres et modernité

La modernité aime les monstres et le développement des nouveaux médias au XXe siècle (TV, bande dessinée, publicité, cinéma) a favorisé leur prolifération.

On se ressource auprès des anciens « faiseurs de dyables » tels que Bosch, Arcimboldo, Füssli… Le mouvement surréaliste d'André Breton leur a donné une nouvelle actualité.

Le monstre a pratiquement colonisé le quotidien. On le trouve sous forme d'objet de consommation courante : cela va de la farce et attrape au motif imprimé sur les tee-shirts. « Dans cet inventaire, à notre époque plus qu'à d'autres, le monstre fait rire. Le monstre trouve son lieu aussi bien dans les cauchemars de notre société que dans ses plaisanteries et cette double localisation marque bien le lien qui unit angoisse et rire. » Gilbert Lascault

Les monstres des mass-media ont enrichi l'iconographie moderne ; mais victimes de la pléthore, ils ont affaibli leur effet. Dans bien des cas, ceux qui les consomment les considèrent comme un divertissement sans valeur esthétique.

Il faut dire qu'en ce siècle, la réalité n'a pas eu grand peine à dépasser la fiction. La diffusion de masse s'est chargée de rendre tangibles les visions d'horreur engendrée par la barbarie humaine. Alors, on s'est posé la question de savoir si les monstres « logeaient » toujours en Orient comme l'affirmait René Huyghe*, ou si la collusion avec le démon n'était pas plus proche, plus intérieure et plus sournoise. On s'est mis à redouter la part obscure de pulsions qui sommeille en chaque être humain. Et si l'altérité, c'était d'abord l'Inconnu qui est en nous ?

A. Chapalain

** pour René Huyghe, les monstres ont tous, (y compris ceux de l'art roman), une origine orientale.*
« Les Grecs intronisent le règne de la raison et la bête disparaît. » (l'art et l'âme)

NOTICES DES PEINTURES



MAÎTRE DE LA MISÉRICORDE (Actif à Florence dans le 3e quart du XIVe siècle)
Vierge à l'Enfant avec quatre saints
vers 1370-1375

Tempera sur bois
87 x 50 cm
Legs de Paul Lucas, 1894

Actif à Florence dans le dernier quart du XIVe siècle, le Maître de la Miséricorde n'a pas encore livré le secret de son identité. Cette mystérieuse personnalité se devine à travers une cinquantaine d'œuvres, où seuls d'infimes indices, comme le traitement des visages ou la répétition de certains motifs décoratifs, viennent confirmer la présence d'une même main. C'est la *Madone de la Miséricorde*, conservée à la Galleria dell'Accademia de Florence, qui lui a donné son nom. Une hypothèse propose de voir en lui Giovanni Gaddi, frère aîné d'Agnolo. Probablement destiné à la dévotion privée, ce panneau rassemble dans un même espace la Vierge à l'Enfant et les quatre saints, souvent placés sur des panneaux latéraux. La Vierge, au visage empreint d'une grande spiritualité, porte l'Enfant sur ses genoux. Celui-ci tient un chardonneret, petit oiseau familier, au front taché de sang. Apprivoisé alors dans tout le Bassin méditerranéen, le chardonneret a une prédilection pour les graines du chardon (plante particulièrement acérée), le renvoyant symboliquement à la Passion et plus particulièrement à la Couronne d'épines.
Les quatre saints, Pierre, Paul, Laurent et André assurent pour les fidèles le rôle d'intercesseurs auprès de Dieu.

Cette œuvre reste attachée à la spiritualité médiévale par le fond d'or, symbole de l'espace divin, les visages hiératiques de la Vierge et de l'Enfant, la perspective hiérarchique, qui donne à ces deux personnages une échelle démesurée. Mais on y retrouve la trace du renouveau pictural initié par Giotto, en particulier dans le traitement des saints. Leurs visages, individualisés et empreints de douceur, révèlent un sentiment religieux plus proche de l'humain qui s'épanouira à la Renaissance.



Paris BORDONE (Trévise, 1500 - Venise, 1571)
Saint Jean-Baptiste couronnant l'Agneau de fleurs

Huile sur bois
75 x 60,5 cm
Achat, 1995

Ce tableau redécouvert récemment, dont le musée possédait déjà une étude préparatoire, n'est pas seulement une belle démonstration de la suprématie des Vénitiens en matière de coloris. Son iconographie, centrée sur le symbole de la couronne de fleurs, est rarissime. Elle relève d'une dévotion particulière qui n'a pu être élucidée jusqu'à présent. Quoi qu'il en soit, le personnage de saint Jean-Baptiste est abordé ici d'une façon intime et sentimentale qui annonce le XVIIe siècle, du Caravage à Georges de La Tour.

Bordone a sans doute été l'élève du Titien, comme le montre le paysage, dont la transparence extraordinaire est donnée par un jeu complexe de glacis. Artiste cosmopolite, il est peut-être en France en 1538, puis au service des puissants banquiers Fugger à Augsbourg avant de gagner Milan. Il quittera à nouveau Venise pour Fontainebleau en 1559. Plus que ses grands tableaux où l'histoire se joue dans d'impressionnants décors architecturaux qui se mêlent au paysage, le *Saint Jean-Baptiste* de Rennes, malgré sa préciosité maniériste, diffuse cette poésie sereine et mystérieuse qui rattache l'artiste à Titien.



Paolo CALIARI, dit VÉRONÈSE (Vérone, 1528 - Venise, 1588)
Persée délivrant Andromède

Huile sur toile
260 x 211 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Peintre de la lumière dorée et des couleurs ardentes, Véronèse apporte son génie fertile et fougueux à l'art de Venise dans la seconde moitié du XVIe siècle. Egal de Titien et de Tintoret pour ses contemporains, il excelle dans les vastes programmes décoratifs qui fleurissent dans la cité des Doges. Son art n'est jamais si brillant que lorsqu'il prend pour sujet des figures féminines, auxquelles il insuffle une sensualité vibrante.

Persée délivrant Andromède, autrefois propriété de l'intendant Fouquet, illustre un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide qui met en scène Cassiopée, reine d'Ethiopie. S'étant déclarée plus belle que les Néréides, celles-ci, pour défendre leur honneur, en appellent à la protection de Poséidon. Pour punir l'impudente, il envoie un monstre marin ravager le pays. Seul le sacrifice d'Andromède, fille de Cassiopée, peut laisser espérer un retour à la paix. Persée, fils de Zeus et de Danaé, propose de délivrer la captive en échange de la main de la belle.

Livre IV, [721] "Le monstre, qu'irrite une large blessure, bondit sur l'onde, ou se cache dans les flots, ou s'agite et se roule tel un sanglier que poursuit une meute aboyante. Le héros, par l'agilité de ses ailes, se dérobe à ses dents avides, et de son glaive recourbé le frappe sans relâche sur son dos hérissé d'écailles, dans ses flancs, et sur sa queue, semblable à celle d'un poisson".

Véronèse choisit le moment le plus dramatique du récit, quand la prisonnière est la proie du monstre, juste avant la délivrance par l'épée de Persée. La luminosité de la robe pourpre d'Andromède, rendue par une touche large et frottée, montre assez ce que l'art vénitien doit à la tradition orientale.



Marteen Van HEEMSKERCK (Heemskerck, 1498 - Haarlem, 1574)
Saint Luc peignant la Vierge
vers 1545

Huile sur bois
205,5 x 143,5 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Si Marteen Van Heemskerck adopte dans ses premières compositions la manière de son maître Scorel, sa formation n'est véritablement achevée qu'après son voyage en Italie en 1536. La statuaire antique et Michel-Ange, qui ont ébloui son séjour romain, sont salués alors dans son œuvre par un hommage éclatant.
Probablement réalisée aux alentours de 1545, à une époque où Heemskerck est doyen de la guilde des peintres de Haarlem, *Saint Luc peignant la Vierge* se présente comme une œuvre manifeste, véritable synthèse des diverses influences qui ont façonné son art. Ce thème, fréquent dans les pays du Nord, est l'emblème des corporations de peintres. Mais quand saint Luc emprunte comme ici les traits de l'artiste, l'œuvre devient le lieu où s'exprime la vision qu'il a de son métier.

Tableau à clés et à énigmes, où chaque élément iconographique apporte une parcelle de sens à la composition d'ensemble, ce *Saint Luc* multiplie les références à l'Antiquité (sculptures romaines, ouvrages grecs de médecine), mais aussi à Michel-Ange (la tête de l'Enfant Jésus est directement empruntée au *Tondo Doni*), sans abandonner pour autant un parti traditionnel : le bœuf, associé à saint Luc dont le récit insiste sur le sacrifice du Christ, la noix évoquant la double nature du Christ et le perroquet, symbole de la conception miraculeuse de l'enfant Jésus. Mais la profonde originalité de cette œuvre réside sans doute dans l'équilibre trouvé entre tous ces éléments symboliques, qui affirment l'humanisme du peintre, en vertu du savoir scientifique qui assoit désormais la peinture au rang des arts libéraux. Et l'évocation de l'anatomie prend ici valeur de profession de foi si l'on se souvient que les planches de l'ouvrage déposé aux pieds de la Vierge sont l'œuvre de Vésale, un savant condamné par l'Eglise pour avoir disséqué des cadavres. Position délicate en ces temps de débats religieux qui aboutissent aux affrontements douloureux de la Réforme.



Antoine DIEU (Paris, vers 1662 - Paris, 1727)
Pan et Syrinx

Huile sur toile
32,5 x 43,5 cm
Achat, 1998

L'œuvre peint d'Antoine Dieu est à peu près inconnu. En revanche, grâce à ses nombreux dessins qui continuent de réapparaître régulièrement, l'artiste est devenu depuis une vingtaine d'années relativement familier aux amateurs du Grand Siècle. A côté d'une carrière officielle marquée par le grand prix dès 1686 (*L'Entrée de Noé dans l'arche*, perdu) et la réception à l'Académie en 1722 avec *Hannibal au lac Trasimène* (musée du Louvre), Antoine Dieu fut marchand de tableaux et il produisit sans doute un grand nombre de petites compositions comme celle-ci pour sa clientèle. Toutefois l'attribution à Dieu de cette délicieuse peinture, qui était donnée récemment à Bon Boullogne, ne peut être qu'une hypothèse. Si elle est difficile à confirmer, rien ne semble s'y opposer, tant les caractéristiques des dessins d'Antoine Dieu se retrouvent dans le tableau. La figure fluviale, de dos au premier plan, correspond parfaitement aux canons de l'artiste et à sa manière à la fois élégante et brutalement découpée. Quoi qu'il en soit, nous sommes en présence d'un merveilleux exemple de cette inflexion sensuelle et poétique de l'art français à la fin du règne de Louis XIV, illustrée aussi par des artistes comme Charles de la Fosse, Nicolas Bertin ou Claude Gillot, et qui annonce directement Watteau.

Le tableau puise dans l'incontournable source des *Métamorphoses* d'Ovide et montre la nymphe Syrinx sur le point de se changer en roseau pour échapper aux ardeurs de Pan, dieu des bergers, des pâturages et des bois. Peint dans des tonalités chaudes et vaporeuses, il est déjà un petit chef-d'œuvre de la peinture "galante".



Matthias STOMER (Amersfoort, 1600 - Sicile, après 1650)
Saint Jean l'évangéliste
vers 1633 - 1639

Huile sur toile
110 x 130 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Matthias Stomer fait partie de ces peintres hollandais italianisants, si nombreux au début du XVIIe siècle. Il suit le même itinéraire que son aîné Honthorst qu'il connut : atelier de Bloemaert puis séjour romain (1530 - 1532), assimilation du caravagisme et carrière en Italie : Naples (entre 1633 et 1640) et la Sicile vers 1641.

La présentation de ce *Saint Jean* n'est plus celle de l'évangéliste mis à l'épreuve par le prêtre du temple d'Ephèse qui lui demande de boire une coupe de poison.
L'univers magique cher à la Légende Dorée du Moyen-Age cède ici la place à une représentation symbolique de la liturgie. La coupe devient calice et n'est plus surmontée d'un petit démon symbolisant le poison ; enfin saint Jean s'apprête à prononcer les paroles de l'Eucharistie et non plus à boire. A la gauche de l'Evangéliste se tient l'aigle, seul animal pouvant regarder le soleil en face. Il est attribué à saint Jean en fonction du début de son Evangile *"Au commencement était le Verbe (...) et la lumière luit dans les ténèbres"*.

La violence de l'éclairage est directement issue des découvertes picturales de Caravage ; mais Stomer la rend plus artificielle, poussant dans le dépouillement de la scène à la fois très théâtrale et irréelle, les recherches du Caravagisme vers une certaine forme d'abstraction.



Matthias STOMER (Amersfoort, 1600 - Sicile, après 1650)
Saint Marc
vers 1633 - 1639

Huile sur toile
110 x 130 cm
Envoi de l'Etat, 1801

Deuxième des quatre évangélistes, saint Marc est entouré des attributs traditionnels : le lion (l'un des "quatre vivants ailés" du Livre d'Ezéchiel), son évangile ainsi que les Ecritures posés sur la table. Saint Jérôme (347-420) attribue le lion, symbole royal, à Marc, parce que son évangile s'ouvre sur la prédication de Jean-Baptiste affirmant la royauté du Christ.

L'art de Stomer est profondément marqué par la gravité, la rudesse et la radicalité que lui inspire la sainteté ou la révélation divine.
Le visage calme et sérieux, Saint Marc pose sa main droite sur le cœur et paraît pénétré par cette lumière chaude venant de la gauche. Même le lion aux yeux d'homme rougis de fatigue semble absorbé par cette présence lumineuse et divine.

On retrouve ici, dans un dépouillement très poussé, les leçons de réalisme et de luminisme chères aux caravagesques.



Pierre-Paul RUBENS (Siegen, 1577 - Anvers, 1640)
La Chasse au tigre
vers 1616

Huile sur toile
256 x 324 cm
Envoi de l'état, 1811

La Chasse au tigre de Pierre-Paul Rubens fit autrefois partie d'un ensemble de quatre tableaux, commandées probablement en 1616 par l'électeur Maximilien de Bavière, avec *La Chasse au sanglier*, *La Chasse à l'hippopotame et au crocodile*, *La Chasse au lion*. Lors de son voyage en Italie, Rubens découvre des copies de la fameuse *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci au Palazzo Vecchio de Florence, référence évidente dans le tableau de Rennes. L'artiste à peint ce thème en donnant libre cours à son imagination débordante. En exprimant l'intensité dramatique dans le mouvement et la couleur, sans se soucier d'une quelconque réalité, Rubens crée l'une des composantes le plus exubérantes du baroque européen. A partir de deux grandes diagonales, il met en scène deux mondes opposés : celui des cavaliers en armure, en une image irréelle où sont réunis aussi des fauves de différents continents (tigre : Asie, lion : Afrique, jaguar : Amérique). Le personnage ouvrant la gueule du lion rappelle le héros biblique Samson.

L'artiste a juxtaposé des tons chauds et froids, jouant sur la gamme des couleurs primaires et l'emploi de leurs complémentaires, la couleur participant tout autant que le mouvement à l'intensité du drame. Rubens a marqué son époque avec son style mais aussi par le renouvellement des thèmes. Celui des chasses exotiques connaîtra une fortune considérable jusqu'au XVIIIe siècle et aucun artiste n'abordera plus le sujet sans se souvenir des chef-d'œuvres de Rubens.



Alexandre KEIRINCKX (Anvers, 1600 – Amsterdam, 1652)
La Création de l'homme

Huile sur cuivre
13,5 x 18 cm
Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Comme tant d'autres de sa génération, cet artiste est marqué à ses débuts par la forte personnalité de Gilles van Coninxloo, peintre d'esprit maniériste qui introduit dans l'art du paysage la poésie de ses forêts enchantées. Keirinckx garde le même principe de trois tons. Un premier plan sombre est dominé par les bruns, un plan intermédiaire par des verts riches de variétés. Enfin, un fond bleuté qui éclaircit la composition..

Le thème de la Création, surtout fréquent dans la première moitié du siècle, fournit un schéma commode pour faire figurer toutes sortes d'espèces animales au milieu d'une nature de paradis.

Plus tard, Keirinckx adoptera des rythmes plus calmes qui le rapprochent de paysagistes comme Paul Bril. A la fin du XVIIe siècle, le paysage connaît dans les pays septentrionaux une évolution importante. La manière de le représenter à vol d'oiseau, selon un principe développé par Joachim Patinir, est conservée durant tout le XVIe siècle puis progressivement abandonnée..



Nicolas LOIR (Paris, 1624 - Paris, 1679)
Le Repos en Egypte

Huile sur toile
28 x 39 cm
Legs d'Emile de Trégain, 1906

L'importante collection léguée par le comte de Trégain au musée des beaux-arts de Rennes, qui compte une centaine de peintures, est surtout axée sur le XIXe siècle, avec quelques incursions plus ou moins heureuses dans les périodes plus anciennes. Ce petit tableau, véritable manifeste classique, hommage à Poussin mais avec un coloris frais et acidulé très original, y fait figure d'exception. La présence chaleureuse de la femme en vert et blanc tendant des oranges à la Vierge, le ciel strié de lumière, les frondaisons finement découpées en font une merveille d'équilibre et de sérénité, une vision paradisiaque bien éloignée du monstrueux massacre auquel la Sainte Famille vient d'échapper.

C'est assez récemment que l'œuvre a été attribuée à Loir, peintre parisien qui a connu Poussin à Rome et a grandement participé à la diffusion de son style après son retour à Paris. Il est difficile aujourd'hui de se représenter l'importance considérable qu'eut Nicolas Loir, ses nombreux décors peints pour des particuliers ou pour le roi (châteaux des Tuileries, de Saint-Germain et de Versailles) ayant presque entièrement disparu. La délicatesse de ce petit tableau montre une personnalité réellement originale, dont la réputation de "suiveur" de Poussin est profondément injuste.



Jan Van KESSEL (Anvers, 1626 - Anvers, 1679)
L'Entrée dans l'arche

Huile sur bois
43,2 x 57,2 cm
Legs d'Emile Trégain, 1906

La scène figure l'embarquement des animaux dans l'arche de Noé et reste fidèle aux versets de la Bible : Jéhovah dit à Noé : *" … entre dans l'arche, toi et toute ta famille… De tous les animaux purs tu en prendras avec toi sept paires, des mâles et des femelles et de tous les animaux qui ne sont pas purs, tu en prendras deux, un mâle et une femelle ; sept paires aussi des oiseaux du ciel, des mâles et leurs femelles ".* (Ancien Testament, chap. VII, versets 1 à 7).

La scène est figurée dans un vaste paysage boisé, bordé d'une mare sur la gauche. Au centre de la clairière, figurent plusieurs membres de la maison de Noé qui chargent des bâts d'ânes et vont se diriger vers l'arche figurée au fond de la composition vers le centre. Les animaux très nombreux se regroupent au premier plan et sont dirigés par un homme vu de dos et vêtu d'une tunique rouge. Les animaux sont aussi bien européens qu'exotiques. A l'exception du cheval, figure centrale, ils sont figurés par paires.

Un arbre mort vers la gauche sert de perchoir à un grand nombre d'oiseaux diurnes et nocturnes, alors que d'autres volent à tire-d'aile vers l'arche.
Le succès de la composition repose vraisemblablement sur l'aspect encyclopédique de cette profusion d'espèces animales, décrites à la manière d'un bestiaire et prétexte à une dextérité certaine. Elle fait florès dans les ateliers d'Anvers tout au long du XVIIe siècle, sous des titres différents : sont évoqués l'*Arche, Noé et sa famille,* le *Jardin d'Eden*, le *Paradis terrestre* mais aussi *Orphée charmant les animaux* (par Alexandre Keirinckx à la même époque).

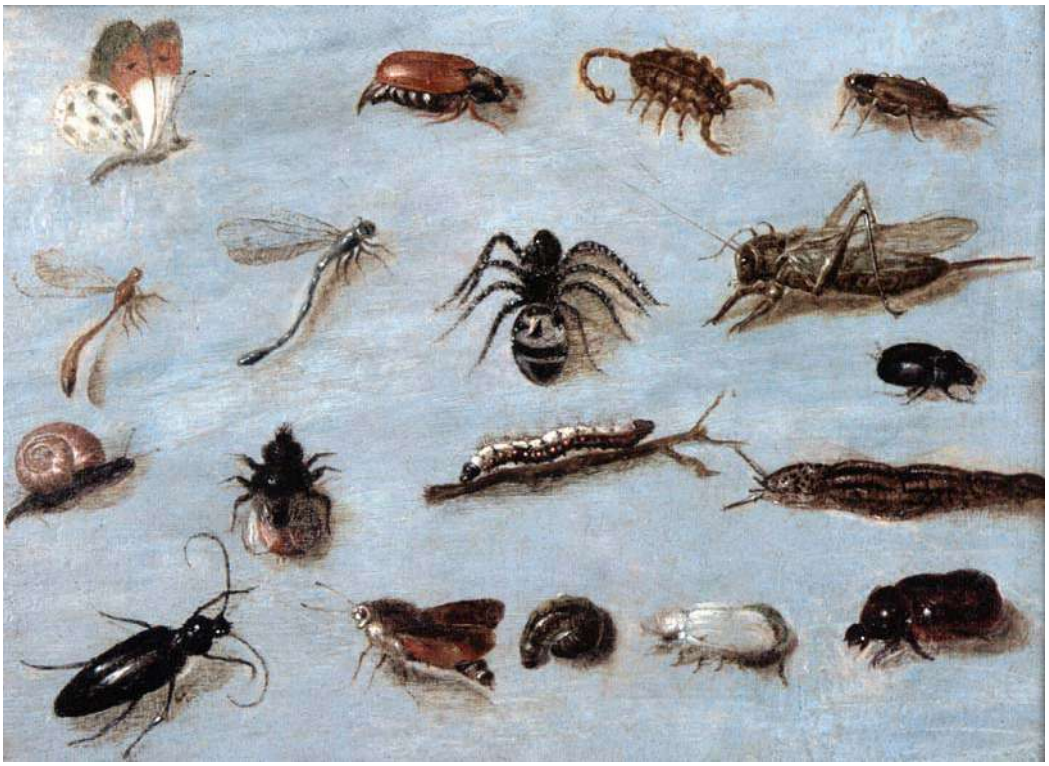


Jan Van KESSEL (Anvers, 1626 - Anvers, 1679)
L'Arbre aux oiseaux

Huile sur cuivre
17 x 22 cm
Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Van Kessel, élève de Simon de Vos, s'est fait une spécialité de la représentation d'animaux, traités dans l'esprit des cabinets d'histoire naturelle. La description minutieuse, presque illusionniste, est servie dans ses oeuvres par un métier d'une grande finesse, où le support rigide, cuivre ou bois, offre à la lumière une surface où se refléter.

L'Arbre aux oiseaux appartient à cette tradition, chère à Bruegel de Velours. Compte tenu de ses dimensions modestes, il fait probablement partie d'un ensemble évoquant les quatre parties du monde, ornement fréquent des cabinets de marqueterie très en vogue à Anvers. Chaque continent est symbolisé par sa faune terrestre ou marine, avec ce souci d'inventaire naturaliste qui se développe au XVIIe siècle et trouve sa pleine expression dans les cabinets de curiosités. Réunion charmante de spécimens ornithologiques aux coloris éclatants, ce petit tableau évoque parallèlement les concerts parodiques qui fleurissent sous le pinceau des artistes nordiques à cette époque.



Jan Van KESSEL (Anvers, 1626 - Anvers, 1679)
Planche d'insectes

Huile sur bois
17 x 21 cm
Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Peintre de fleurs et de natures mortes, Jan Van Kessel suit les influences de son oncle Jan I Brueghel et de son cousin Jan II Brueghel. Il se consacre particulièrement aux peintures d'oiseaux, de coquillages et d'insectes. Ces petits tableaux sont directement destinés à être vendus aux amateurs.

La *Planche d'insectes* avait sa place dans un cabinet d'histoire naturelle aussi renommé que l'était celui du président de Robien ; celui-ci possédait, à côté des spécimens même du règne animal, des séries d'aquarelles peintes en Chine, représentant des oiseaux exotiques.



Frans SNYDERS (Anvers, 1575 - Anvers, 1657)
Dogue blessé

Huile sur toile
77 x 46 cm
Saisie révolutionnaire (collection Robien), 1794

Aujourd'hui perçu comme un peintre animalier, Snyders fut reconnu dès l'âge de trente ans par une notoriété exceptionnelle. Élève de Breughel le Jeune dès l'âge de quatorze ans, il partit en Italie à peine dix ans plus tard comme maître et revint en 1603 à Anvers. Il y devint membre de la Société des Romanistes, épousa la sœur des peintres Cornélis et Paul de Vos, et travailla avec Rubens entre 1611 et 1616.

Mais sa peinture, toute pleine de garde-manger et autres débauches alimentaires qu'appréciaient les bourgeois, n'entendait pas seulement faire valoir un talent à représenter une grande diversité de matériaux. L'important est ailleurs.

Les intentions morales qui organisent ses tableaux font de Snyders un concepteur très original. Marqué par la thériophilie, philosophie très en vogue à l'époque et défendue par Montaigne (l'amour des animaux), Snyders met en scène des portraits d'animaux. Considéré comme partageant de nombreuses qualités de l'homme, l'animal n'est plus perçu par certains comme une bête, mais comme un être de la Création divine qui mérite respect et compassion. Car l'animal possède une qualité que l'homme n'a pas : il ne fait que suivre les bonnes lois de la Nature et ne fait rien par calcul.

Le type de dogue représenté est celui d'une espèce perçue alors comme hargneuse et particulièrement vive. L'animal est un étonnant mélange de férocité effrayante et de souffrance : le poil dressé, montrant les crocs, il nous jette un regard douloureux et inquiet, soulevant sa patte blessée.



François DESPORTES (Champigneulles 1661 - Paris, 1743)
Chasse au loup
1725

Huile sur toile
336 x 332 cm
Envoi de l'Etat, 1819

Peintre des chasses et de la meute de Louis XIV, François Desportes a mis son talent de peintre animalier au service de la décoration de nombreux édifices royaux et princiers. II réalise aussi de nombreuses scènes de chasses pour les demeures des grands seigneurs et riches particuliers. C'est à la Ménagerie de Versailles, caprice de Louis XIV, ou dans le sillage des chasses du roi, que Desportes observe et croque les expressions du gibier et des chiens. Droit réservé à la noblesse, la chasse se fait à l'aide d'une meute nombreuse et aguerrie, et exige de la part du chasseur un sens de la stratégie et une ruse au moins égale à celle du gibier. Entre toutes, la chasse au loup est la plus difficile et la plus longue. On comprend mieux le nombre de tableaux consacrés au moment crucial de l'hallali, où le loup, traqué et fatigué, est cerné, après une course de plusieurs jours, par la meute des chiens affamés et cruels.

C'est cet instant de bataille ultime que Desportes a choisi de retenir dans cette oeuvre, commandée en 1725 pour le château de Villegenis, propriété du conseiller Gluck. La facture brillante, tactile, de sa peinture rend avec puissance la violence du combat et la cruauté des chiens. Véritables portraits animaliers, chiens et loup expriment des sentiments de souffrance et de haine, avec des expressions individualisées. Le métier flamand de Desportes est perceptible dans le traitement du paysage, où chaque brin d'herbe, chaque feuille est détaillée.



Antoine-Jean, baron GROS (Paris, 1771 - Meudon, 1835)
Portrait de Paulin des Hours
1793

Huile sur toile
74,5 x 98 cm
Achat, 1970

Elève de David, Antoine-Jean Gros ne garde que peu d'influence de la manière néoclassique de son maître. Romantique par la fougue de ses coloris, son sens du mouvement et l'énergie de sa facture, l'art de Gros est indissociable de l'épopée napoléonienne qu'il fait revivre de son pinceau, comme dans *La Bataille d'Aboukir* ou *Les Pestiférés de Jaffa*.
Peint à Montpellier en 1793, alors que l'artiste se rend en Italie, fuyant les troubles révolutionnaires, le *Portrait de Paulin des Hours* marque une étape importante de la jeunesse de l'artiste, frais émoulu de l'atelier de David. Introduit dans la vie artistique locale par son ami Pajou, c'est sur sa recommandation que Gros se voit confier la commande du portrait de Paul-François des Hours, héritier d'une riche famille de manufacturiers et futur maire de Montpellier.

La pose de l'enfant, surprenante si on la compare avec les normes du portrait en pied, donne une impression d'instantané, de scène prise sur le vif. Paulin, âgé de cinq ou six ans, est campé dans un paysage où l'on devine au loin le domaine de Lavalette, futur patrimoine de l'enfant. Gros a su saisir la personnalité de son petit modèle, heureux de brandir l'oiseau qu'il vient de capturer avec son chapeau.

Proche des portraitistes anglais de la fin du XVllle siècle, Gros montre déjà dans cette œuvre de jeunesse une grande habileté à saisir l'instant de vie dans toute sa fraîcheur, qualité qui fera de lui le meilleur narrateur de son époque.



Paul RANSON (Limoges, 1861 - Paris, 1909)
Eve au paradis terrestre ou *Femme nue au lion*
vers 1899

Huile sur toile
85 x 51 cm
Achat, 1980

Surmontée d'un serpent dont le corps s'enroule aux branches d'un pommier chargé de fruits, une jeune femme nue fait face au spectateur, le corps légèrement tourné. A ses pieds, deux fauves convergent d'une manière menaçante vers une colombe, prisonnière de la végétation. Si Paul Ranson adopte un dispositif visuel fréquent dans son œuvre, en encadrant notamment le motif principal de la composition d'une série d'éléments décoratifs, l'une des originalités de ce tableau réside sans doute dans le sentiment de " collage " que son agencement suscite ; le motif de la jeune femme semble en effet superposé, telle une vignette, à un espace auquel elle ne participe pas.

D'ailleurs, Ranson dispose d'autres éléments destinés à perturber la lecture de l'œuvre ; ainsi, le lion aux yeux étranges agissant tel un chat.

L'iconographie de cette *Femme au paradis terrestre* pose question. La présence du serpent, du pommier et de la jeune femme nous fait comprendre cette scène comme une représentation d'Eve au Paradis, mais les deux fauves et la colombe, absents de l'épisode biblique, relèvent de l'intrusion d'éléments plus personnels à l'artiste. La " naïveté " revendiquée avec laquelle le peintre expose les divers éléments qui composent l'iconographie de cette œuvre rappelle celle dont faisait preuve Valloton mais surtout le Douanier Rousseau découvert, entre autres par Jarry et dont on connaît également les liens d'amitié qui l'unissaient à Ranson, le Nabi.

OUTILS

PEDAGOGIQUES

ANIMATION
Des animaux et des hommes
écoles maternelles et élémentaires,

par Anne-Sophie Guerrier



L'œuvre *La Chasse au tigre* de Rubens sert de point d'appui à cette animation d'une heure.
Les enfants remarquent d'emblée le thème de cette gigantesque peinture : un combat entre des humains et des animaux. Par un échange avec l'animatrice, les enfants repèrent ensuite les hommes en 2 groupes bien distincts : les orientaux et les occidentaux, puis nomment chaque animal (les plus âgés évoquent les continents d'où est issue chaque espèce).
La violence de cette chasse est évoquée de différentes manières par l'artiste : chaque point est abordé, chaque détail est scruté par les enfants…

Ensuite, les élèves complètent un livret pédagogique en replaçant les personnages correctement sur le tableau, en imaginant de nouvelles activités réalisées par les hommes ou en inventant une nouvelle scène.
Un jeu de cartes est proposé aux élèves de classes élémentaires : chaque carte présente un visuel, élément constitutif de l'œuvre ou une définition : chaque enfant nomme l'image qu'il a piochée, puis il fait équipe avec un autre enfant afin d'associer le visuel à la définition correspondante.

En fin d'heure, les enfants réalisent une chasse à l'homme et à l'animal : aidés de détails, ils parcourent les salles du musée à la recherche de l'œuvre représentée sur leur disque.

Réservation des animations au 02.23.62.17.41, le lundi, le mercredi, le jeudi et le vendredi toute la journée.



PROPOSITIONS

PEDAGOGIQUES

Propositions pédagogiques – école maternelle et/ou élémentaire
ateliers à l'école

> Travail sur les monstres, animaux hybrides

Matériel :

> photographies ou dessins d'animaux (animaux connus des enfants ou moins connus), d'instruments de musique ou d'outils…
> paires de ciseaux
> colle
> crayons de couleur ou feutres
> feuilles de grand format

Photocopier les visuels d'animaux, d'instruments de musique ou d'outils avec des agrandissements différents.



Les enfants découpent des photocopies d'animaux, d'instruments de musique ou d'outils en ne conservant qu'un élément de chaque animal, instrument de musique ou outil.
A partir de ces différents éléments, ils recomposent un animal sorti de leur imaginaire, puis le collent sur un grand format.

Ils mettent en couleurs leur monstre et/ou créent son environnement.
Enfin, ils inventent une histoire (comment s'appelle ce monstre, où vit-il, que mange-t-il…) qu'ils retranscrivent sur leur feuille ou qu'ils racontent devant leurs camarades.

> Travail d'après nature

Matériel :

> photographies d'animaux
> peinture
> feuilles de grand format

En s'aidant de la photographie, les enfants reproduisent en peinture l'animal qu'ils ont choisis. Ils doivent copier leur animal le plus fidèlement possible : on doit y reconnaître le pelage de l'animal, son attitude …

> Travail sur l'autoportrait-animal

Matériel :

> crayons à papier
> peinture
> feuilles de grand format

Les enfants associent leur personnalité à un animal (doux comme un agneau, sautillant comme une puce, gai comme un pinson…), puis ébauchent au crayon à papier leur autoportrait sur une feuille de grand format… leur travail sera terminé à la peinture.
Chaque animal revêt les habits portés ce jour-là par l'enfant.
Voilà le trombinoscope de la classe réalisé pour l'année !

Propositions pédagogiques – collège et/ou lycée
ateliers au musée



à partir de *Persée délivrant Andromède* de Paolo Caliari dit VERONESE

« leur destin bascule »

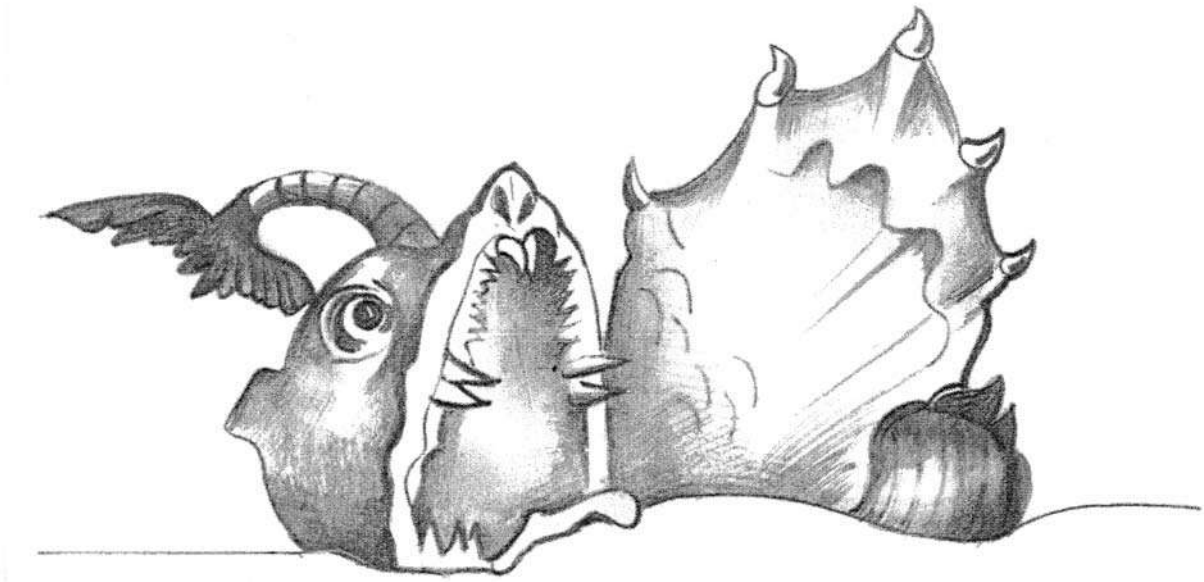
- **« elle » : Andromède, victime expiant la faute d'orgueil de sa mère Cassiopée et livrée, pieds et poings liés à la dévoration d'un monstre.**
- **« lui » : Persée, héros sorti vainqueur du combat contre la gorgone Méduse et s'en retournant chez lui en chevauchant Pégase, le cheval ailé (ici Pégase n'est pas représenté).**
- **le Monstre : redoutable, il ravage les alentours, privant la population de tout déplacement (on voit les gens errer sur les remparts).**

Questionnaire (à adapter ou à développer)

1. Un rapide croquis (silhouettes des figures par exemple) vous permettra de saisir comment ces figures en équilibre, s'attirent et se repoussent : instabilité, contorsions, gestuelle, regards…
2. Le tableau accorde une place magistrale aux figures. Qu'est-ce qui est réaliste ? Qu'est-ce qui l'est moins ? Qu'est-ce qui ne l'est pas du tout ? Expliquez votre point de vue à la lumière de votre connaissance du sujet traité ici.
3. Observez le monstre. De quelle hybridation est-il le produit ?
4. Imaginez dans un court récit, l'approche de ce dernier : déplacement, aspect, bruit et cris, fuite des créatures alentour…
5. Observez le paysage : nature, architecture, site particulier, traitement du proche et du lointain…
6. Observez la lumière : sa couleur, sa qualité, ses effets produits sur le paysage et les carnations (coloration de la peau).

Travail sur le document joint

On ne distingue pas la partie du corps de ce monstre sous la ligne de flottaison, à toi de l'imaginer !



Propositions pédagogiques – collège et/ou lycée
ateliers au musée



à partir de *La Chasse au tigre*, de Pierre-Paul Rubens.

> On y trouve plusieurs solutions à la fois
La division de la surface suivant un réseau de lignes orthogonales : en effet, chaque cellule comprenant en général deux à trois figures, peut être lue séparément et constituer une entité. Ces cellules, malgré l'impression de méli-mélo et de confusion, sont en fait **disposées de manière superposée.**
Un souffle puissant entraîne les figures dans un mouvement de vertige. Au premier maillage orthogonal, qui a pour fonction de répartir de manière régulière les figures dans l'espace, se superposent des lignes **diagonales ainsi qu'un mouvement général circulaire** qui s'apparente à la spirale.
L'instabilité maintenue ou contrôlée par la stabilité, devient ici dynamisme.
> Lisibilité de la composition
L'œil embrasse le tout et saisit dans cette nébuleuse une alternance de « **temps forts** » et de « **temps faibles** ». Sa progression dans le tableau est un cheminement qui se fait de point d'appui en point d'appui.

MONUMENTALITE
> L'horizon est placé bas et la composition s'élève très largement au dessus de celui-ci, face au spectateur, *frontalement*, à la manière d'une **paroi.**
> Les gestes, les expressions, les anatomies sont **amplifiés** (musculatures gonflées).
> La composition en spirale détermine l'ensemble, du local au général. Les figures construites sur un schéma courbe, sont entraînées dans un mouvement qui ne s'arrête pas avec les bords. Le tableau semble se poursuivre au delà de ses limites et de cette impression naît **l'idée d'infini.**

COULEURS
> La puissance du dessin fait apparaître des contours vigoureux.
> On s'aperçoit ici que la facture est parfois brutale, souvent inégale et que les « morceaux » les plus « soignés » sont les figures dominantes, Rubens traduit le dynamisme de son sujet par la vigueur de sa touche : on peut dire que **« la matière est dessinante ».**
> L'opposition des couleurs **complémentaires** (rouge-vert orangé-bleu) a pour but d'exalter **les contrastes** dans un sujet qui traite d'une chasse héroïque, faite de bravoure et de dangers multiples (forte impression de cette œuvre sur les peintres romantiques, Delacroix notamment).
> A la **luxuriance** de certaines couleurs, répond un **tonalisme** qui a pour effet de faire fusionner les teintes et créer des ombres chaudes et colorées (l'influence de Titien et de Caravage se fait sentir dans toute l'Europe).

« La chasse au tigre » est une composition élaborée qui a servi de modèle à d'autres compositions de l'atelier de Rubens.
On peut qualifier cette œuvre de **baroque** par le sujet, certes invraisemblable à cause du mélange des espèces en présence, mais surtout par son aspect **puissant, coloré, démesuré.** Jusqu'au début du XIXe siècle, la peinture fait fi de la vraisemblance, ce n'est qu'avec la montée du courant historiciste, que les peintres se montreront plus scrupuleux, certains même se transformant en véritables archéologues (impulsion donnée par David et le Néoclassicisme).

Travail sur les documents joints



Peux-tu poursuivre la ligne tracée sur le schéma ? Nomme la.



Dessine les animaux suggérés par la réserve blanche.

DUOS / DUELS

> Il y a des corps à corps féroces (cite en quelques-uns)**.**

> Il y a des oppositions de couleurs.

> Il y a des courbes et des droites.

> Il y a la vie et la mort ou le vainqueur et le vaincu.

……..…….

Ce jour-là, je me suis trouvé au milieu de la bataille. J'étais (au choix) **un tigre, un lion, un soldat turc ou espagnol…**
Ecris un texte (au présent de l'indicatif) **qui évoque la scène : ce que je vois, ce que j'entends, ce que je fais… (pour combattre, vaincre, me protéger ou m'échapper).**

Propositions pédagogiques – collège et/ou lycée
ateliers au musée



à partir de *Chasse au loup*, de François Desportes.

Ce tableau a été peint vers 1725, à l'époque de l'Ancien Régime.
Dans les chenils, on traitait avec beaucoup de soin les meutes royales (lévriers, épagneuls...).

Qui pratique la chasse à cette époque ?
Quelle est la « technique », le genre de chasse évoqué ici ?
Comment s'organise-t-on ?
Pourquoi ne voit-on pas de chasseurs ?
Quels dangers représentaient les loups ?

Voici des mots à ta disposition pour écrire un court texte décrivant la scène :
(demande à ton professeur de t'expliquer ceux que tu ne connais pas)
robe, hallali, meute, pelage, Braque, croupe, queue en panache, bête aux abois, musculature, proie, crocs, griffes, gueule, sous-bois, clairière…

CE QUE J'OBSERVE ET CE QUE JE RESSENS

> Où se passe la scène ?

> Il n'y a pas de présence humaine représentée. On peut cependant imaginer qu'à la place du peintre (le point de vue de la scène) **se tient quelqu'un situé en hauteur. A ton avis, qui pouvait assister à cette scène ?**

> Seul, parmi tous les animaux, le loup nous regarde. Que sens-tu dans son regard ?

> C'est une lutte à mort. *Plus l'adversaire est redoutable, plus la victoire est grande !*

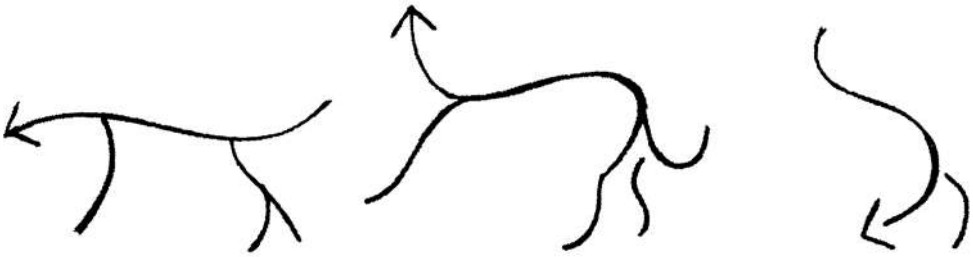
Mets-toi alternativement à la place du loup et des chiens.

1.« je suis dans la peau du loup »
Ce que j'éprouve en ce moment.

2. « je suis dans la peau d'un chien de meute »
Ce que j'éprouve en ce moment.

Quelle est, à ton avis, l'issue de cette lutte ?

Travail sur le document joint





Dessine les silhouettes des animaux et observe la composition générale.

BIBLIOGRAPHIE
OUTILS MULTIMEDIA

> Bibliographie jeunesse

Ouvrages :
Sylvie Dannaud, Gertrude Dordor, ***Nos amis les animaux***, Gautier-Langereau, 2005
Mes animaux, Palette…, l'art à petits pas, 2004
Lucy Micklethwait, ***Je cherche les animaux dans l'art***, Bayard jeunesse, 2004
Claire D'Harcourt, ***Du coq à l'âne - Les animaux racontent l'art***, Le Funambule, Seuil, 2002
Pierre Coran, ***Bestiaire, de A à Z, l'animal dans l'art***, La Renaissance du livre, 2001
Les animaux, Tralal'art, Nathan, 1999
Hélène Percy, ***A petits pas vers l'art : chiens***, A petits pas vers l'art, Les Livres du Dragon d'Or, 1995
Claude Delafosse, ***Le bestiaire***, ill. par Tony Ross, Mes premières découvertes, Gallimard, 1993

Michael Sowa, ***Bestiaire***, Albums jeunesse, Editions Seuil Jeunesse, 2002
Joanne K. Rowling, ***Les Animaux fantastiques***, Gallimard Jeunesse, 2001
George Orwell, ***La Ferme des Animaux***, Folio, Gallimard, 1984

Jack Hamm, ***Comment dessiner des animaux***, Vigot Maloine, 2000

Revues :
Le Petit Léonard, ***Oudry, peintre d'animaux***, novembre 2003, n° 75
Le Petit Léonard, ***Pieter Boel, peintre des animaux de Louis XIV***, novembre 2001, n° 53
Le Petit Léonard, ***Bosch, le plus fantastique des peintres***, septembre 2001, n° 51
Mona, ***Les animaux stars de l'art***, Millénaire presse, mai 2003, n° 2
Dada, ***Le chat***, Mango jeunesse, n° 55
Dada, ***Le cheval***, Mango jeunesse, n° 40

> Bibliographie adulte

Les musées de Strasbourg, ***Hommeanimal, histoire d'un face à face***, Editions Adam Biro, 2004
Ariane et Christian Delacampagne, ***Animaux étranges et fabuleux***, Citadelles Mazenod, 2003
Hubert Comte, ***Bestiaire, l'animal dans l'art***, Les beaux livres du patrimoine, La Renaissance du livre, 2001
Musée Cognacq-Jay, ***L'animal miroir de l'homme : petit bestiaire du XVIIIe siècle***, Musées de Paris, Paris, 1996
Gabriel Bianciotto, ***Bestiaires du Moyen Age***, Stock, Paris, 1995
Geneviève Carbone, ***La peur du loup***, Découvertes Gallimard, 1991
Marie Dupuis et Sylvain Louis, ***Le bestiaire (miniatures du manuscrit du Bestiaire Ashmole d'Oxford)***, Edition P. Lebaud, 1988
Michel Meslin, ***Le Merveilleux : l'imaginaire et les croyances en Occident***, Bordas, Paris, 1984

> Vidéo

Le pigeon et les hommes, Michel Debats, Shebula productions, Galatée films, ARTE France
VHS PAL - VF - 81 minutes

> CD-Rom

L'Apocalypse, la tenture du château d'Angers, Édition Monum, Collection Syrinx, 2004

> Service culturel
Bernadette Blond, conseiller-relais
Andrée Chapalain, conseiller-relais

Anne-Sophie Guerrier, animatrice
Carole Houdayer, animatrice

> Informatique documentaire
Jean-Charles Subile

> Atelier photographique
Patrick Merret

> Bibliothèque
Béatrice Lambart
Marie-Josée Tétrel