

Musée des Beaux Arts Caen

Promenade dans la peinture du XVIIème siècle

Introduction: Mutation du style pictural au XVIIème siècle.

- A la fin du XVIème siècle, la façon de peindre (le style) est déterminée par ce qu'on appelle le « **maniérisme** ».
 - C'est, en bref, une conception **affectée** de l'image, distordant la réalité pour créer des formes originales, reniant le style « classique » de la Renaissance qui était fondé sur une restitution vraisemblable du réel par l'image (grâce à la perspective), et sur la représentation calme et sereine des émotions, « à l'antique » (copiée sur la façon romaine).
- Ce maniérisme se décline en plusieurs variantes à Florence, à Venise, à Rome, en Flandre, aux Pays Bas, en France ou en Espagne.
 - Nous y sommes peu sensibles aujourd'hui car, influencés que nous sommes par les « Lumières » et le rôle que l'on accorde à la raison, **nous n'aimons pas l'artifice gratuit**. Pourtant certaines personnalités hors du commun font que nous pouvons, même aujourd'hui, apprécier leur art.
- Au XVIIème siècle (à la fin du XVIème en réalité) cependant, il va y avoir une **réaction** à ce maniérisme, et un retour à un style plus conforme aux acquis de la Renaissance. C'est ce que nous montreront les toiles de Caen.

Tintoretto: Dernière Cène, 365x568 cm, 1593



La peinture maniériste

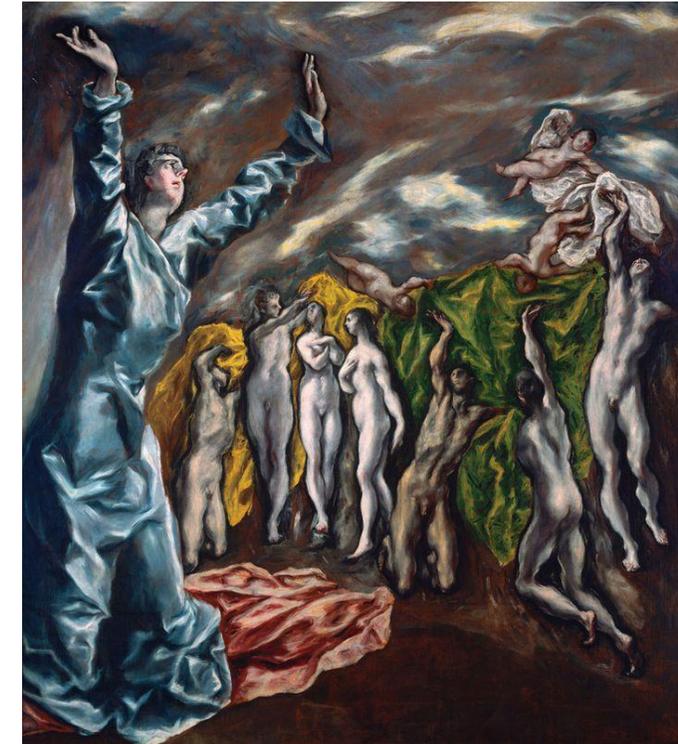
- Mais avant d'entreprendre la promenade dans les tableaux de Caen, un coup d'œil au style maniériste permet de voir le point de départ et de percevoir le « refus » des peintres du XVII siècle, vis-à-vis de ce style « affecté ».

- Le tableau de Tintoretto montre une perspective fuyante assez irréaliste, mais très suggestive dans une double lumière artificielle.

Le Greco: Vision de Saint Jean
1614, 225x194 cm

- Celui de Boemart présente des anatomies trop sculpturales, des couleurs arbitraires (brun/ gris pâle des corps) qui ont une signification symbolique, des poses étranges.
- Enfin celui du Greco allonge les silhouettes, supprime la perspective et fait briller les étoffes et les peaux de façon totalement personnelle, en utilisant des couleurs stridentes.
- Face à tous ces artifices, la peinture du XVIIème va explorer plusieurs pistes pour revenir à quelque chose de moins « faux ».

Boemart: Niobe pleurant ses enfants, 1591,
204x249 cm



Les styles dominants au XVIIème siècle

- Le XVIIème siècle fut riche en évolutions picturales. On peut sommairement, distinguer **4 styles dominants**, tous représentés au musée de Caen (les noms des peintres présentés à Caen sont en rouge):
 - Le **classicisme** fondé par Annibale Carracci, relayé par ses élèves (dont **Guido Reni** et **Francesco Albani, Guercino**), et par les français ayant vécu à Rome ou non (**Vouet, Poussin**, suivis par **Dughet, Bourdon, Champaigne, Le Brun**)
 - Le **Caravagisme**, inspiré de Michelangelo Merisi, dit le Caravage, représenté à Caen par des copies d'œuvres de **Ribera, Manfredi**, et des tableaux de **Carraciolo, Luca Giordano**.
 - Le **Baroque**, porté par **Rubens, Andrea Pozzo**.
 - Et enfin le **style hollandais**, présent à Caen grâce à **Jan Van Goyen, Salomon Van Ruysdael**.
- Il y a bien sûr, dans le musée, d'autres peintres de cette période, mais ils sont considérés comme moins significatifs et/ou moins talentueux.
- Le reste de la présentation sera consacré aux tableaux des peintres identifiés en rouge ci-dessus. On suivra un ordre stylistique plutôt que chronologique: Cela permet de repérer les affinités et les différences au sein d'un style, et de les démarquer les uns par rapport aux autres. On traitera à part les tableaux de paysage.

Les classicismes italien et français

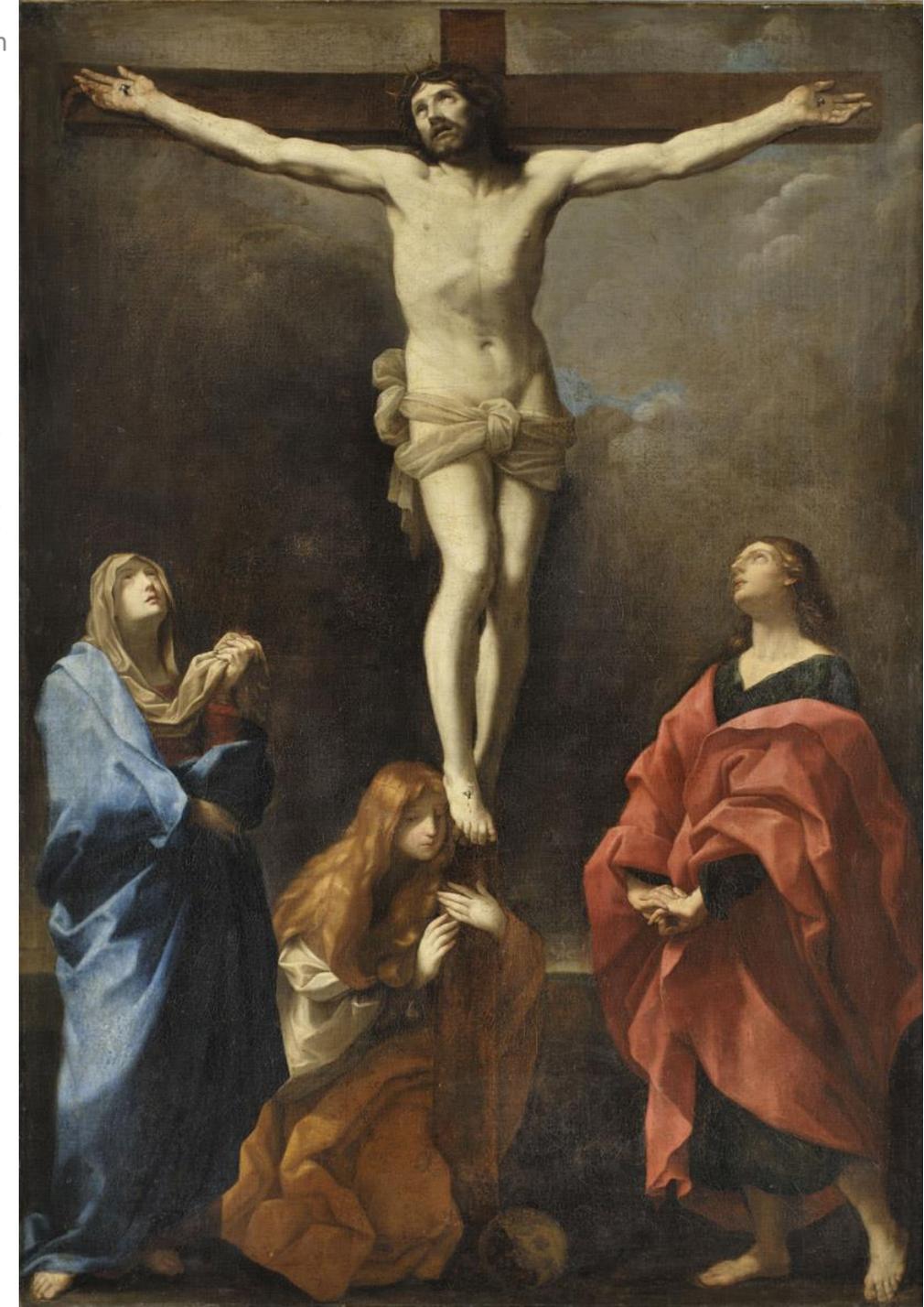
Le classicisme italien est né à Bologne à la fin du XVIème, avec les cousins Carracci dont le plus célèbre, Annibale, a voulu retourner aux grands « génies » de la Renaissance, Raphael pour la clarté de sa composition, Titien, pour son sens des couleurs, Corrège pour sa façon unique de peindre la lumière et la douceur des visages.

Les cousins Carracci ont formé des élèves à Bologne dont Albani, peintre plutôt mièvre, Guido Reni, grand interprète d'un classicisme fait d'élégance, Guercino (le Guerchin en français), aux expressions vigoureuses, mais qui a versé, vers la fin de sa vie, dans une approche plus gracieuse, imitant Reni auquel il a succédé à Bologne.

Annibale Carracci a fait carrière à Rome et ses œuvres (notamment ses fresques de la Galerie Farnèse, à l'ambassade de France à Rome) ont servi de modèles aux peintres étrangers venant travailler dans la cité papale. Ce fut le cas des français Nicolas Poussin et Simon Vouet, fondateurs du classicisme français, le second retournant à Paris. Ces deux peintres fondèrent à leur tour le classicisme français, qui durera jusqu'à la fin du règne de Louis XIV

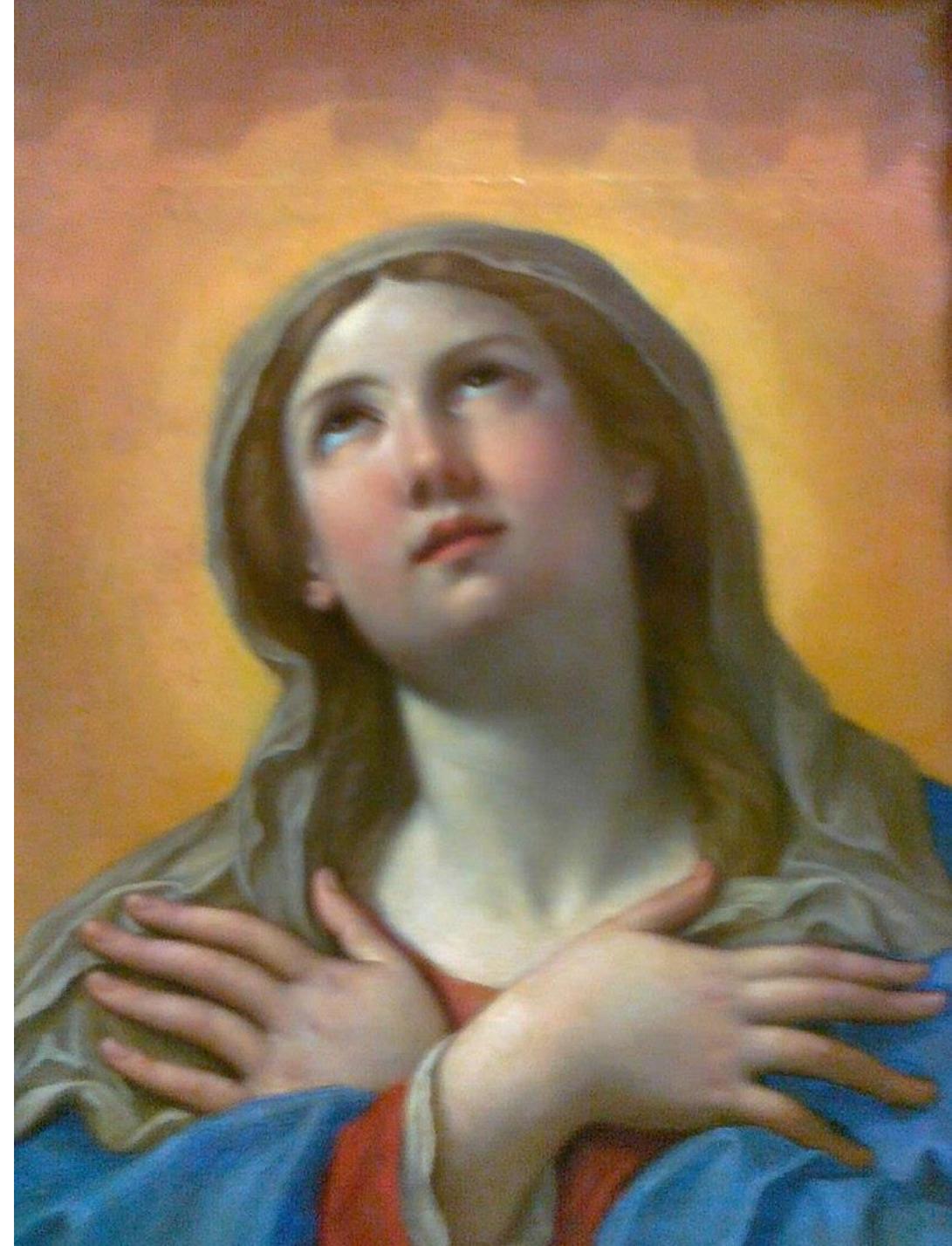
Guido Reni « Crucifixion », 1617,
397x266 cm (copie)

- Dans la veine religieuse, cet énorme retable, censé être placé derrière l'autel d'une église, doit impressionner, par son caractère dramatique. L'original se trouve à Bologne mais cette copie est plutôt fidèle.
- Conformément à l'esprit « contre-réformiste », le tableau sans décor, est clair, symétrique (la croix est sur la médiane verticale), les attitudes sont éloquentes mais peu exagérées et variées (chacun exprime sa douleur à sa façon), les 3 personnages en V autour de la croix renforcent la position du crucifié.
- Le corps du Christ (qui n'est pas mort et qui lève les yeux vers le Ciel) a une beauté classique sans exagération: les blessures, le sang, ne peuvent entacher Dieu et n'apparaissent pas.
- La lumière éclaire parfaitement ce corps sans défaut, les drapés des vêtements sont naturels et leurs couleurs sont harmonieuses (bleu, doré, rouge). Les cheveux roux de Madeleine, accordés à sa robe, sont de toute beauté.
- Reni (le « Guide » en français) est le plus pur représentant de ce style classique, qu'il n'a pas initié, mais dont il sera le principal champion dans la décennie 1610-120, recevant les plus importantes commandes à Rome.



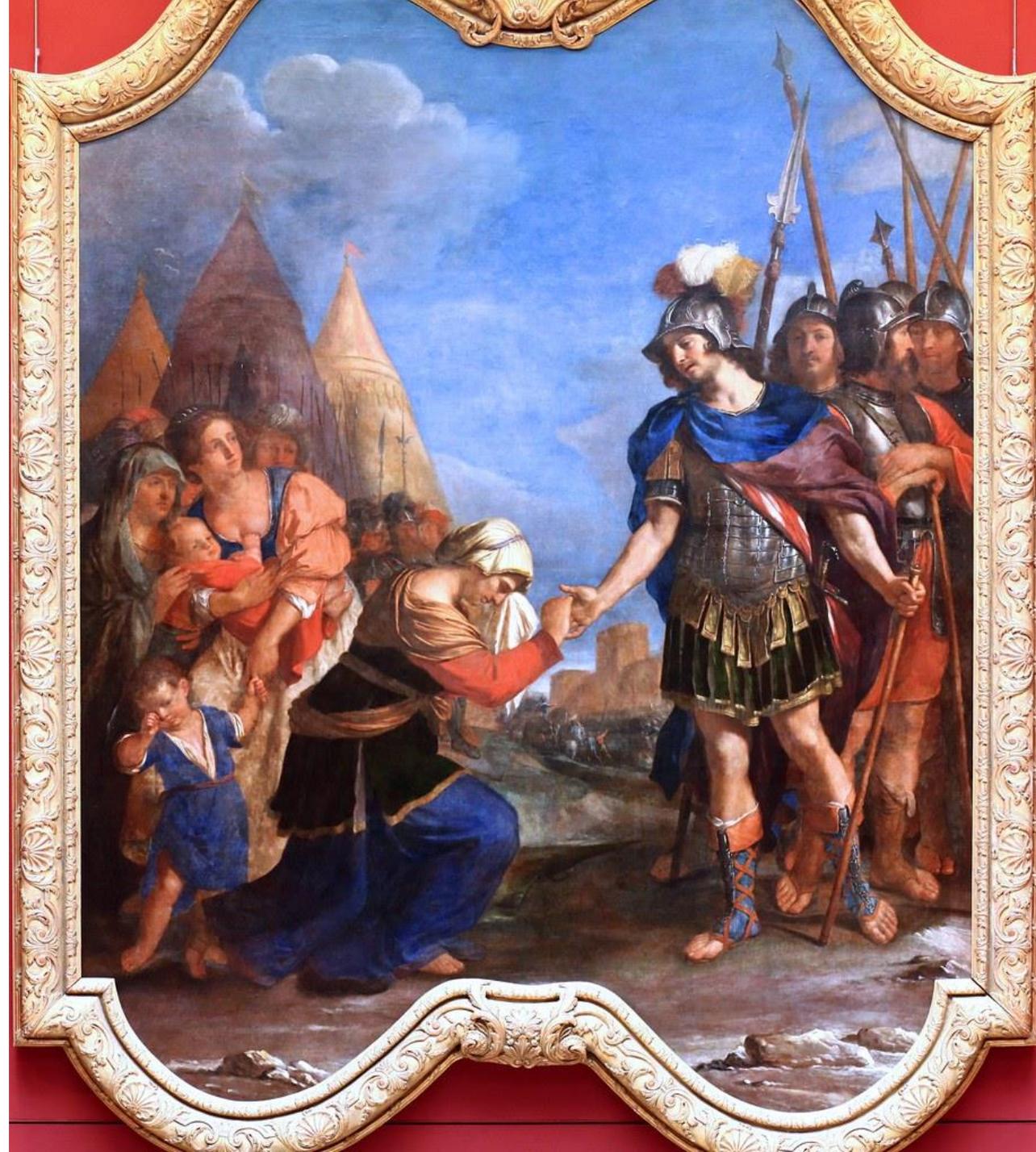
Francesco Albani « Vierge », 1640-45, 32x25 cm

- Albani(1578-1660) n'est pas le plus grand des élèves des Carracci. Ses tableaux sont souvent mièvres et celui-ci en est une preuve.
- Mais il correspond bien à l'idéal exprimé par la « Contreréforme », la réaction catholique à la percée protestante. A l'encontre de ceux-ci, l'Eglise croit à la vertu des images; mais celles-ci doivent s'adresser au peuple, aux gens simples, contrairement à ce que faisaient les maniéristes, dont les extravagances ne pouvaient être appréciées que par les gens cultivés.
- Ce tableau semble ainsi être une image pieuse, avec cet arrière plan doré, symbole des délices célestes, cet air langoureux et extatique de la Vierge, les yeux tournés vers le ciel.
- Le personnage est « idéal » (elle ne ressemble à personne) mais son attitude, elle, est imitable par le commun des mortels.
- Ce tableau est une œuvre de propagande. Il inspirera les images pieuses du XIXème siècle, que l'ont distribuait aux enfants.



Guercino: Coriolan supplié par sa mère, 1643, 334x263 cm

- Guercino, lui aussi élève des Carracci, est un personnage à part, il aurait pu être le successeur de Reni à Rome, mais a préféré se retirer dans sa province natale à Cento (près de Bologne).
- Le sujet de ce grand tableau est « moral »: Coriolan, général romain, s'est révolté contre sa ville natale. Il est prêt à marcher sur elle et à la détruire. Sa mère et sa femme sont envoyées en ambassade et réussissent à le fléchir : c'est la scène représentée par Guercino. On est ici dans le domaine des affects et des sentiments.
- La composition est claire là aussi, les deux masses de personnages sont séparées mais unies par la poignée de mains au centre, qui marque la réconciliation.
- Les deux personnages principaux sont dans des attitudes éloquentes: la mère à genoux pleurant, le fils légèrement penché, prêt à la relever.



- Poussin invente le **classicisme français**. Ce tableau très allongé est un « dessus de porte ». La scène représente Vénus la déesse, qui pleure son amour Adonis, transpercé d'une flèche. Elle verse sur son sang un nectar qui va le transformer en anémone, et lui permettre de se réincarner. Deux « putti » participent à son deuil. Le paysage renforce le sens: la forêt sombre à droite et le ciel chargé de nuages noirs évoquent la mort, à gauche une aube splendide renvoie à la renaissance d'Adonis sous forme de fleur: c'est le thème de l'éternel retour des choses et des êtres, propre à la philosophie « néo-stoïcienne » à laquelle Poussin adhérait.
- Les couleurs brillantes des manteaux rouge et de la tunique bleue sont mises en valeur par les reflets de lumière.
- La scène est équilibrée, la disposition des personnages et de leurs accessoires épousant la forme du monticule sur lequel ils sont placés: c'est l'esprit de « géométrie » de Poussin



Vouet « Vierge et l'enfant », 1642?, 82x65 cm

- Simon Vouet est un peintre français qui s'est formé en partie en Italie et y a connu le succès, avant de revenir en France et de devenir le peintre favori de Louis XIII.
- Ce tableau est un bon exemple de son style où s'exprime un sens des couleurs brillantes et saturées de lumière, la restitution des épidermes « en porcelaine », et un certain sens des contrastes lumineux : le visage de la Vierge est fortement éclairé, celui de l'ange dans l'ombre. Vouet est inspiré par Caravaggio dont il fut un suiveur au début de sa carrière.
- Ici le peintre fait aussi valoir son « métier » dans la corbeille de fruits au pied de la Vierge (citation du Caravage qui en a peint une célèbre?).
- La composition est subtile, structurée par un X, et par le jeu des mains entre l'ange et le Christ au centre, véritable cœur du tableau. Le décor à l'arrière plan n'est qu'un faire valoir à la scène entre les personnages: le lien spirituel entre Jésus et l'ange.



Champaigne « L'annonciation », 1633, 294x250 cm

- Philippe de Champaigne (1602-1674) est un peintre flamand qui a fait toute sa carrière à Paris. De ses origines il a tiré le sens du détail, un certain faste dans les couleurs. Son tempérament était plutôt austère, très éloigné de l'exubérance de son connational Rubens. Par contre il a su s'insérer à merveille dans le classicisme parisien.
- Cette annonciation est structurée par un S implicite, porté par une lumière dorée qui « féconde » la Vierge au moment où l'ange lui annonce la nouvelle.
- Marie se retourne mais reste droite tandis que son vêtement reprend la forme en S de la lumière.
- L'ange, en suspension sur son pied a les plis de son costume qui partent vers l'arrière, traduisant sa brusque arrivée. Les angelots sur les nuages montrent qu'il s'agit d'un événement surgi de l'imagination du croyant, pas d'une scène réelle.
- Pourtant le prie-Dieu, le vase orné de la fleur de lys (pureté), la colonne (église) et la balustrade laissant voir un paysage lointain, sont bien réels.



Champaigne « La Samaritaine », 1648, 114x113 cm

- La Samaritaine qui se rend près d'une fontaine, découvre le Christ et s'étonne qu'il lui demande de l'eau, car les Juifs étaient censés mépriser les samaritains. Mais il lui dit que l'eau qu'il donne, lui, éteindra sa soif à tout jamais.
- La surface étant ronde, Champaigne doit y insérer ses personnages sans être artificiel. La samaritaine à droite est légèrement courbée, mais Jésus, raide, parcourt la toile en diagonale. Assis, il est plus grand que la femme. Elle marque sa surprise de façon très mesurée.
- L'allure penchée de Jésus et sa main gauche ouverte, lui donnent une animation pour mieux faire ressortir son message et son geste de pointer vers le ciel.
- Les apôtres à l'arrière plan, bien que minuscules, et la silhouette massive du château sont rendus avec précision.
- Les plis des vêtements sont droits et peu volumineux, faisant ressortir l'anatomie sous-jacente des corps.
- L'harmonie de couleurs (bleu/ jaune doré) est brillante. Clarté, calme et équilibre caractérisent ce tableau, bien dans le « style français » : le message religieux est compréhensible et agréable à voir.



Le Brun « Charité », 1648, 167x134 cm

- Charles Le Brun (1619-1690) est encore jeune quand il peint ce tableau et Louis XIV, son futur patron, n'est qu'un enfant. L'allégorie de la « Charité » est une femme allaitant des enfants et des vieillards. Dans ce tableau elle ressemble à une statue grecque.
- La composition est pyramidale, mais l'arrière plan (un mur percé d'une fenêtre) ainsi que les marches au premier plan, enferment le groupe dans un réseau de perpendiculaires.
- Le feu dont la fumée s'élève dans un ciel bleu est symbole de la charité céleste.
- Les accords de jaune et de bleu dominant dans le vêtement de la jeune femme et sont repris dans les couleurs du ciel. Mais un bout de manteau rouge et le pagne vert du vieillard donnent un peu de variété dans les couleurs. Clarté, équilibre sont les caractéristiques de ce style français



- Mais le jaune de la robe devient gris lorsqu'il interagit avec la lumière: cet artifice des couleurs « changeantes » est connu depuis Michel Ange.
- Le Brun insèrera une copie de ce tableau, qui devait lui plaire, dans une composition plus grande, le « Frappement du Rocher ».



Bourdon « Jésus et le Centenier », 1656, 117x147 cm

- Sébastien Bourdon (1616-1671) est un émule de Poussin qui se caractérise par le classicisme de ses œuvres (on parle, en termes savants, de « néo-atticisme parisien »).
- La reproduction ci-dessous à gauche, moins précise en « pixels » mais plus fidèle en couleurs que celle à droite qui en outre est coupée sur la gauche, donne une idée de l'éclat de l'œuvre de Bourdon à Caen.



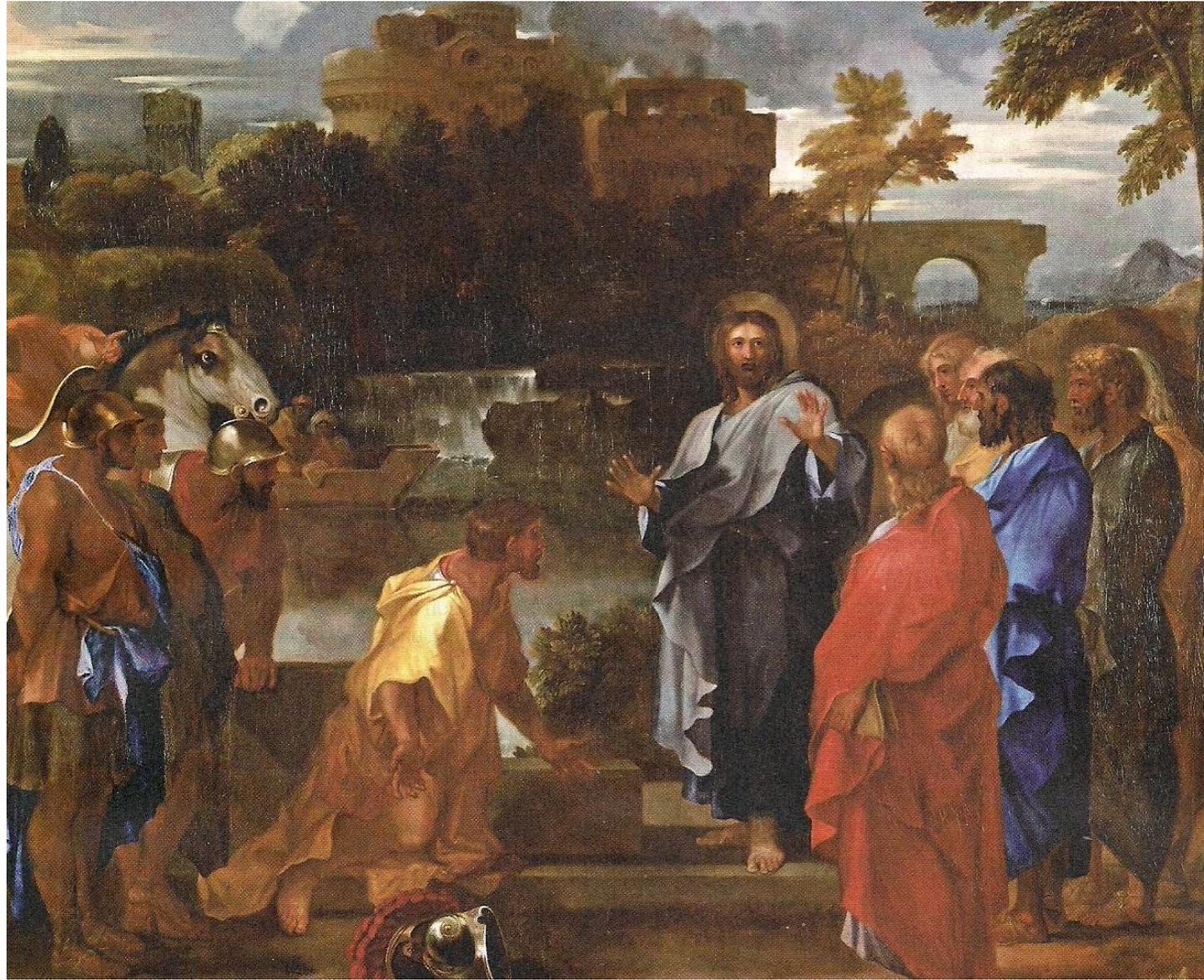
- Le thème renvoie à un centurion qui implore Jésus à genoux pour que celui-ci guérisse son serviteur. On peut y voir une allégorie de la Force soumise à la volonté divine.



- Les couleurs sont bien accordées : le jaune du manteau du centurion au centre, le rouge de celui du disciple, couleurs chaudes, sont équilibrés par les bleus (couleurs froides) posés aux extrémités, ce qui est censé « éveiller l'œil » du spectateur.

suite

- Le classicisme se caractérise, ici aussi, par la clarté de la composition.
- Deux groupes de personnages se font face Jésus et ses disciples à droite, le centurion et ses soldats à gauche. Mais alors que les apôtres entourent le Christ, les soldats sont alignés derrière le centurion à genoux.
- Le paysage en arrière plan met en valeur la scène, séparée de lui par un parapet. L'étendue d'eau empêche la masse du château d'écraser la scène du premier plan.
- Le tableau semble organisé par un repère orthogonal. Les silhouettes debout renforcées par la masse du château à l'arrière plan (inspirée de Castel Sant'Angelo à Rome) et la cascade, donnent la dimension verticale. Le lac, le sommet du château, l'aqueduc, fournissent des lignes horizontales. Et la troisième dimension est induite par le bras droit du centurion, la pose de profil de l'apôtre de dos, la main gauche de Jésus, ainsi que la file des soldats en rang d'oignon.
- Le dialogue entre le centurion et Jésus est porté par une diagonale, qui crée une animation dans ce monde figé par les verticales et les horizontales.



Le Caravagisme

Complètement différent du style classique des Carracci ou des français, le caravagisme insiste sur les violents contrastes d'ombre et de lumière, destinés à révéler une action dramatique. Souvent les personnages sont vus de près, à mi corps, ce qui renforce l'impact sur le spectateur.

Il existe aussi un caravagisme plus « aimable » qui emprunte au peintre lombard la façon de peindre qu'il avait avant sa période romaine « ténébreuse », son sens des couleurs, du rendu des textures. Les « caravagistes d'Utrecht », représentés à Caen par Moreelse, illustrent bien cette tendance.

Manfredi (copie), « soldats jouant aux cartes », 141x137 cm

- Cette scène de tripot est dans l'esprit et le style du Caravage: un fond sombre où la lumière brutale fait ressortir des détails (joues, tempes, plumes, cartes, manches olivâtre et rouge, collerette blanche), des personnages vus de près, au $\frac{3}{4}$, ce qui renforce l'immédiateté de la scène.
- La composition est divisée en deux groupes de personnages, avec la table, légèrement de biais, qui sert de séparation.
- Mais le drame n'est pas apparent. Les visages sont lisses et même pas méchants, ce tableau manque d'une expression, qui fait la force de ceux du Caravage, le maître de Manfredi.



Moreelse Madeleine pénitente, 1630, 58x72 cm

- Johannes Moreelse (1602-34) est un peintre peu connu, mort jeune, assimilé aux « Caravagesques d'Utrecht », peintres influencés par Baburen, Ter Brugghen et Van Honthorst. Ceux-ci avaient vécu à Rome, et étaient revenus dans leur ville natale, porteurs d'un nouveau style.
- Ici Moreelse expose la jeune pénitente en pleine lumière, sur un fonds neutre sombre, à la manière de Caravage. Mais la pose est très originale (allongée, de biais mais vue de face), et la restitution de la carnation de la jeune femme, fortement éclairée, d'une grande beauté.
- Il y a peu d'accessoires (le crâne symbole de la vanité de la vie).
- Le drame de la pécheresse repentante est occulté par sa beauté, que le peintre a su rendre de façon magnifique.



Godefroy Dang Nguyen

Ribera (copie de) « le couronnement d'épines »

- Ribera() est un peintre espagnol qui a vécu à Rome puis à Naples, possession hispanique à l'époque. Inspiré par le Caravage, il influera à son tour sur les peintres napolitains du XVIIème siècle.
- Dans cette copie, la lumière crue éclaire le maigre corps à peine vêtu du Christ (une technique caravagesque). Jésus est accroupi et ses bourreaux, semblables à des *peones* espagnols (un réalisme lui aussi inspiré de Caravage) , forment un angle droit autour de lui. Celui qui est penché sur lui est particulièrement réussi.
- Cette composition originale est mise en valeur par les couleurs brillantes du manteau du Christ et des chemises des bourreaux qui l'entourent.



Carraciolo « Sébastien soigné par Ste Irène », 1630, 104x141 cm

- Carraciolo est un peintre napolitain qui a subi l'influence de Ribera, donc, indirectement, de Caravage.
- Cette toile est sombre, les figures sont prises à mi corps, la lumière crue éclaire le corps du saint blessé, le visage et les mains d'Irène qui le soigne, donc l'élément central du tableau.
- Le saint légèrement de biais et incliné, le visage extatique tourné vers le Ciel, expose son corps dénudé, la sainte, de profil et penchée vers lui, est occupée à sa tâche délicate. Les deux semblent former un « couple ». Seul le rouge de l'écharpe d'Irène donne un peu de couleur à cette toile plutôt austère.
- L'homme derrière la sainte est un homme du peuple qui manifeste sa piété, dans le style du Caravage.
- Au final la scène est assez contemplative. Il y manque la vigueur et l'expression du maître.



Luca Giordano « enlèvement d'Hélène », 1680, 139x249 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Luca Giordano, napolitain lui aussi, était un peintre doué d'une grande facilité d'exécution (surnommé « Fa presto » (fait vite). Initialement il subit l'influence de Ribera. Mais grand voyageur, il sut prendre ailleurs d'autres sources d'inspiration.

- Ici les protagonistes, disposés presque en frise, sont vus de près, la lumière violente tombe sur Hélène, héroïne de la scène.

- L'action n'est pas très dramatique, les personnages semblent presque poser.

- Mais Giordano est aussi un grand coloriste, on s'en rend compte à la chevelure blonde d'Hélène et à sa belle robe bleu marine.

- Les obliques qui structurent le tableau rendent aussi compte de l'animation de la scène



Le baroque

Définir le baroque en peinture n'est pas facile, surtout dans le cadre d'un musée. En effet, celui-ci expose des toiles mobiles, alors que la peinture baroque est souvent immobile, insérée dans un décor, un plafond, des murs : Elle fait partie d'un tout.

Par exemple dans les plafonds des églises, les peintres baroques ont peint en trompe l'œil de fausses voûtes célestes, censées donner une image de ce qui se passe « dans le ciel ».

Pour ce qui est de la peinture de chevalet, celui qui incarne le mieux le baroque c'est **Rubens**, un flamand qui a séjourné longuement à Rome. Caen possède deux toiles qui illustrent bien son style. **Andrea Pozzo**, surtout connu pour ses plafonds baroques et sa maîtrise de la perspective et du trompe l'œil, est aussi présent à Caen.

Rubens « Rencontre d'Abraham et Melchisedech », 1615-18, 204x250 cm

- Abraham est représenté en soldat, son uniforme fait vaguement penser à ceux des romains. Il se tient droit mais offre des présents à Melchisedech, le prêtre juif qui lui ouvre ses bras en se penchant de gratitude..
- Cette rencontre « du glaive et du goupillon » a une signification politique: la Religion a besoin d'un « bras armé », mais celui-ci doit faire allégeance au religieux.
- Les deux masses de personnages sont vues en perspective fuyante, qui vient buter contre l'arche au fond (symbole des temps anciens).
- Rubens, comme souvent, surcharge son tableau de détails, fait briller les étoffes et les armures accorde les tons (gris foncé et rouge pour Abraham, blanc et doré pour le prêtre).
- Le personnage accroupi est une réminiscence du maniérisme, et Rubens montre sa science de l'anatomie.
- La scène est vue par en dessous, ce qui la rend plus impressionnante.



Rubens « Assomption », 1626, 490x325 cm

- Cette immense toile est un retable d'autel, censé être vu de loin par les fidèles.
- La Vierge vient de mourir, entourée des apôtres (c'est la scène du bas). Ceux-ci « voient » son âme s'élever dans le Ciel, pour rejoindre son fils.
- Conformément à la doctrine « contre-réformiste », tout est fait par Rubens pour que le simple fidèle « visualise » lui aussi la scène: le processus ascensionnel de la Vierge, les différentes attitudes des apôtres (certains n'ont pas vu, d'autre si). Le personnage à droite qui lève les bras semble « pousser » la Vierge dans son ascension.
- Rubens démontre sa science de la « rhétorique » picturale: les personnages du bas (terrestres) sont « tassés » dans le tiers inférieur, la Vierge au contraire occupe tout l'espace céleste, accompagnée par les nuages, les « putti » (angelots) qui illustrent son « mouvement ».
- Ce tableau cherche à impressionner, persuader, émouvoir.



Andrea Pozzo « Ange gardien », 1690, 173x122 cm

- Andrea Pozzo était un jésuite, qui a peint un des plus extraordinaires plafonds baroques, à l'église St Ignace de Rome.
- Ici il décrit un ange vu de face (il démontre sa science du « raccourci »). Cet ange occupe toute la hauteur du tableau ce qui le rend impressionnant, et ses vêtements semblent emportés par le vent d'une manière très baroque.
- La lumière éclaire fortement le visage de l'ange et le corps du petit « putto » à ses côtés.
- La main droite pointée vers le haut, l'ange semble pousser, avec sa main gauche, le « putto » à rejoindre le ciel.
- Ce putto est sans doute une personnification de l'âme humaine (celle de celui qui regarde le tableau). Pozzo est lui aussi un grand « rhéteur », il cherche à émouvoir et persuader.
- Le fonds sombre est directement inspiré de Caravage. Pozzo, qui peint à la fin du siècle, mêle donc deux styles, le baroque dont il est très proche, et le caravagisme qu'il s'approprie.



Paysages

On a l'habitude de considérer plusieurs formes de restitution d'un paysage en peinture: symbolique (le paysage a une signification cachée, souvent religieuse, il se réduit à ces signes), héroïque (il illustre une scène « morale » dont il met en valeur le thème), naturaliste voire poétique (il vise à rendre compte, de façon empathique, de phénomènes naturels, même s'il a été peint en atelier), descriptif ou topographique (il est le reflet fidèle d'une réalité prise sur le vif, une sorte de « photographie »).

Au XVII^{ème} siècle, les peintres ont essayé à peu près toutes les formules, comme on va le voir : Les hollandais s'intéressent plus à la description, mais ils veulent aussi saisir l'atmosphère particulière des étendues plates et des ciels qui se fondent dans une réalité unifiée, dominée par le gris. Les peintres romains ou vivant à Rome, sont plus sensibles à l'Histoire (via les ruines) et peignent plutôt des paysages « héroïques ». Ce contraste se perçoit dans les toiles exposées à Caen.

Jan Van Goyen « Paysage à la cabane », 1631, 32x42 cm

- C'est un tableau typique de ce peintre, né en 1596 et mort en 1656, qui se caractérise ses paysages par une vaste portion de ciel aux couleurs changeantes mais dans un ton presque uniforme.
- L'élément de terre, lui aussi à peine bichrome (vert olive et beige), confère une unité tonale à l'ensemble du tableau.
- Mais la silhouette massive du groupe d'arbres au centre du tableau, donne l'impression que c'est lui le sujet du tableau, tandis que la présence humaine (maisons, silhouettes, charrue) se confond avec le terrain.
- Ce genre de tableaux, petits, pas chers, évoquant l'atmosphère changeante de ce pays balayé par les vents et les nuages, était très prisé par la bourgeoisie locale.



Gaspard Dughet « Paysage du Latium », 1660, 75x123 cm

Godefroy Dang Nguyen

- Dughet était le beau frère de Poussin auprès duquel il s'est formé. Il se faisait appeler Gaspard Poussin.
- Mais il s'est spécialisé dans les paysages un peu sauvages, inspirés par les collines du Latium. Il ne s'agit pas de vues, mais de paysages composés rassemblant des éléments de lieux différents.
- Dughet sait décrire les feuillages aux verts sombres et intenses. Il fait jouer la lumière entre les masses.



- La composition est parfaitement structurée. Une verticale d'arbres à chaque extrémité, une étendue d'eau qui crée la profondeur et l'horizontale et qui s'éloigne vers la gauche, tandis qu'à droite, la masse sombre d'un rocher et d'un château bloque l'horizon

- Il y a un contraste entre le ciel bleu clair et la tonalité vers sombre de la terre. Le ciel s'estompe à l'horizon suivant les principes de la perspective aérienne.
- Autre contraste: le fil de lumière qui semble issu d'une clairière à gauche, et éclaire la prairie devant l'arbre.
- De façon complémentaire, le bleu profond du lac répond au trait jaune de lumière sur la prairie.
- Les différentes zones de sombre et de clair alternent en s'éloignant vers l'horizon.
- Les personnages sont insignifiants, c'est la nature (œuvre de Dieu) qui règne en maître ici.



Salomon Van Ruysdael « Paysage maritime », 1661

- Ce tableau est moins animé que celui de Dughet mais plus contrasté que celui de Van Goyen. Par la place faite au ciel, il s'agit clairement d'un tableau hollandais.
- L'arbre en contrejour à gauche, et le voilier au loin à droite répondent aux deux mâts du bateau au centre, formant une sorte de ligne plongeante qui semble diriger le mouvement des nuages.
- L'étendue d'eau, calme, est un miroir pour les nuances du ciel hollandais changeant (opposition gris/ blanc). La lumière qui vient de l'horizon crée de splendides reflets sur l'eau. Le pêcheur sur sa barque en contrejour à droite, « meuble » l'avant scène.
- La scène respire une grande sérénité et une certaine « poésie ».



Conclusion

- Lors d'une visite d'un musée, on peut trouver monotone l'enfilade de salles avec des toiles accrochées à leurs murs, toiles peintes il y a plusieurs siècles, qui paraissent se ressembler car elles ont été faites avec des finalités qui nous échappent complètement.
- L'objectif de cet exposé a été de « casser » cette impression, sur un exemple difficile, la peinture du XVIIème siècle. Celui-ci a été particulièrement riche dans le domaine pictural, inventant des formes nouvelles de représentation: classique, baroque, « caravagiste », « hollandaise ».
- L'échantillon de Caen permet de reconnaître ces styles, il mérite donc une visite.