

Musée des beaux-arts de Tours

Le « grand goût » français

Le rôle majeur de la peinture d'histoire.

- Le « **grand goût** » ou « **grande manière** » fut instauré en France au temps de Louis XIII et codifié durant celui de Louis XIV. Il est au XVIIème, **l'interprétation française** de la « **peinture d' Histoire** ». Celle-ci renvoie à un tableau qui « raconte une histoire » connue, empruntée à la religion (Ancien et Nouveau Testaments), à la mythologie (grecque et romaine) à la poésie romaine notamment (Virgile, Ovide...).
- Cette histoire a souvent un contenu « moral », dramatique, héroïque, poétique ou allégorique. Elle implique des « personnages », héros, dieux, simples mortels, qui ne sont pas « ressemblants » à un modèle, mais sont une idéalisation de types humains. Ils sont représentés en action dans un certain décor.
- Car la peinture d'histoire peut s'inscrire dans un **paysage**. Mais pour les peintres de l'époque, **elle est supérieure à tous les autres catégories**: le portrait, la nature morte, le paysage, la scène de genre. Car elle seule est une **narration**, pouvant inclure dans un tableau chacun des autres genres : un paysage, une nature morte, un portrait, mis au service de cette narration. L'inverse n'est pas vrai.

Définir le « grand goût »

- La peinture d'histoire se réfère à des tableaux qui respectent certains principes.
 - **L'invention**, c'est-à-dire trouver une manière originale de « raconter l'histoire ». Ce n'est pas le contenu qui est important car il est censé être connu du spectateur, mais bien la manière de le raconter dans le tableau.
 - **La composition**, c'est l'agencement des personnages sur la toile, en relation avec le décor, afin de rendre l'histoire crédible.
 - **L'expression**, c'est la façon dont les personnages interagissent entre eux, en tant qu'interprètes de l'histoire. Ces interactions trahissent leurs sentiments, que le peintre doit savoir rendre.
 - **La variété**, c'est la capacité du peintre à ne pas ennuyer le spectateur, à lui faire découvrir des choses nouvelles dans son exploration du tableau. Mais la variété ne doit pas détourner de l'objectif principal, la narration.
- La peinture d'histoire est une création italienne de la Renaissance. Mais à chaque époque, chaque style - le maniérisme italien, le classicisme bolonais, le baroque romain, le naturalisme caravagesque-, l'a interprété à sa façon. Le « grand goût » c'est, on l'a dit, l'interprétation française.
- Le musée de Tours est particulièrement riche en œuvres du XVIIème et du début du XVIIIème qui permettent de se faire une idée de comment a évolué le « grand goût », basculant vers le rococo.

Vignon « Parabole du serviteur impitoyable », 1629 ,108x150 cm

- Claude Vignon (1593- 1660) est natif de Tours mais partit à Rome en 1617. Il revint à Paris en 1623.
- L'histoire racontée est tirée de l'Évangile de St Matthieu: Un maître aurait annulé ses fortes dettes à un serviteur, qui de son côté a fait mettre en prison quelqu'un qui lui devait quelques sous. Apprenant cela, le maître fit exécuter le serviteur peu délicat.
- C'est une parabole sur le châtement divin. Ici Vignon semble décrire la scène de l'annulation de la dette, où le maître montre sa magnanimité, le serviteur implorant le pardon.
- Mais la notice du musée suggère que c'est la scène de la condamnation: à chacun de se faire son avis!



suite

- Vignon fut influencé par Caravage « première manière » : Les 3 personnages à gauche rappellent « les tricheurs » du peintre lombard, avec des couleurs chatoyantes, des visages « réalistes », un éclairage de forte intensité. Mais Vignon « ennoblit » ses personnages, son vieillard n'a pas de rides. Sa scène est aussi plus « encombrée ».
- Cependant, la mise en page à mi-corps, la nature morte au premier plan (livres parchemins) rappellent aussi le Caravage. Mais dans le tableau de Vignon cette nature morte est trop présente
- Le tableau a une composition « en diagonale », typiquement baroque, les bras du vieillard se prolongent avec celui du maître. Cette diagonale porte l'interaction entre le serviteur et son maître : Le jeu d'expression entre eux est conforme au critère du « grand goût ».
- La « variété » elle aussi, est montrée par la richesse des accessoires peints, la multiplicité des couleurs bien accordées, qui rend ce tableau « fastueux ».



Caravaggio
« les tricheurs »,
1595



Philippe de Champaigne, « Le Bon Pasteur », 1650-1660,

- Champaigne est un flamand qui a connu la réussite à Paris. Il fut protégé par Richelieu, eut une sœur janséniste qui guérit d'une maladie par miracle ce qui renforça sa propre piété.
- Ici Champaigne évoque un passage de St Luc décrivant le Christ comme le « bon pasteur » ramenant ses brebis égarées. C'est un thème qui date des catacombes romaines.
- Dans ce tableau, toute la minutie « flamande » de Champaigne, son sens de la couleur (opposition bleu/ rose splendide) et sa science des drapés, sont mis au service d'un sentiment religieux, et non d'un effet théâtral baroque. Le seul élément en ce sens, est le voile du manteau de Jésus qui flotte de façon artificielle derrière lui.
- Mais c'est bien la solidité du Christ, son air franc, qui sollicitent l'attention du spectateur. Ce visage n'est pas d'un modèle « réel » mais bien celui, purement symbolique, du Dieu.
- La silhouette massive de Jésus occupe l'essentiel du tableau mais derrière le paysage est finement décrit. Tout cela est fait sans exagération, pour renforcer le croyant dans ses convictions.



Eustache Le Sueur « Saint Sébastien pansé par les saintes femmes », 1654, 192x126 cm

- Le Sueur (1617-1655) fut un élève de Vouet, mais se détacha de son style pour se rapprocher, vers la fin de sa vie, des modèles de Raphael et de Poussin.
- L'histoire est celle de St Sébastien, centurion romain converti, que ses collègues criblèrent de flèches mais qui survécut, soigné par Ste Irène. Le tableau évoque cette scène. Mais il la transpose dans un univers plus poétique, puisque des anges participent à la scène. C'est un tableau de dévotion.
- Il aurait été abîmé et repeint. Sa restauration est splendide, fait voir des couleurs brillantes.



suite

- Le Sueur a disposé la scène sous la première diagonale (composition originale) évoquant une « déposition du Christ ». Mais il l'a insérée dans un paysage rocheux, dominé par une tour en ruines.
- Dans la zone supérieur gauche, le peintre a brossé un paysage sommaire avec un ciel laiteux. Au loin, s'éloignent les bourreaux qui ont transpercé le saint.
- Voici un extrait de la notice du Musée des beaux-arts: « certains détails comme la draperie rose du saint, les ailes largement déployées des anges ou la nature morte au premier plan sont d'une exceptionnelle qualité. Peinte dans une gamme de couleurs claires, légèrement acidulées, de gris perlés, de gris colorés aux harmonies subtiles, la composition est baignée d'une douce lumière homogène lui assurant rigueur et unité »



Le Sueur « Saint Louis pansant les malades », 1655, 192x126 cm

- St Louis répète, dans un acte dévotionnel, les gestes du Christ (lavement des pieds au moment de la Cène). C'est le principe d'**invention**: comment montrer la sainteté du roi? Son statut est figuré par le manteau royal, fleurdelisé.
- Il n'y a pas d'emphase, ni d'étoffe virevoltante. Les personnages sont droits et graves, ils commentent la scène avec recueillement. Chacun témoigne d'une réaction (**expression**) différente face au geste du roi (principe de **variété**): surprise, discussion, recueillement, attention, dévotion. Par exemple le jeune garçon qui tient le vase, dans une attitude très naturelle observe la scène avec attention .
- Les drapés sont serrés, naturels, épousant les formes sous jacentes. Les couleurs sont variées mais sans éclat. Les teints des personnages sont divers, du gris au brun en passant par le beige.
- Le sol et la tribune en arrière plan, inscrivent la scène dans une profondeur un peu artificielle. Le lourd rideau rouge qui redouble la disposition « en équerre », des personnages (principe de **composition**) montre que l'on est dans la démonstration, pas « dans la vie réelle ».



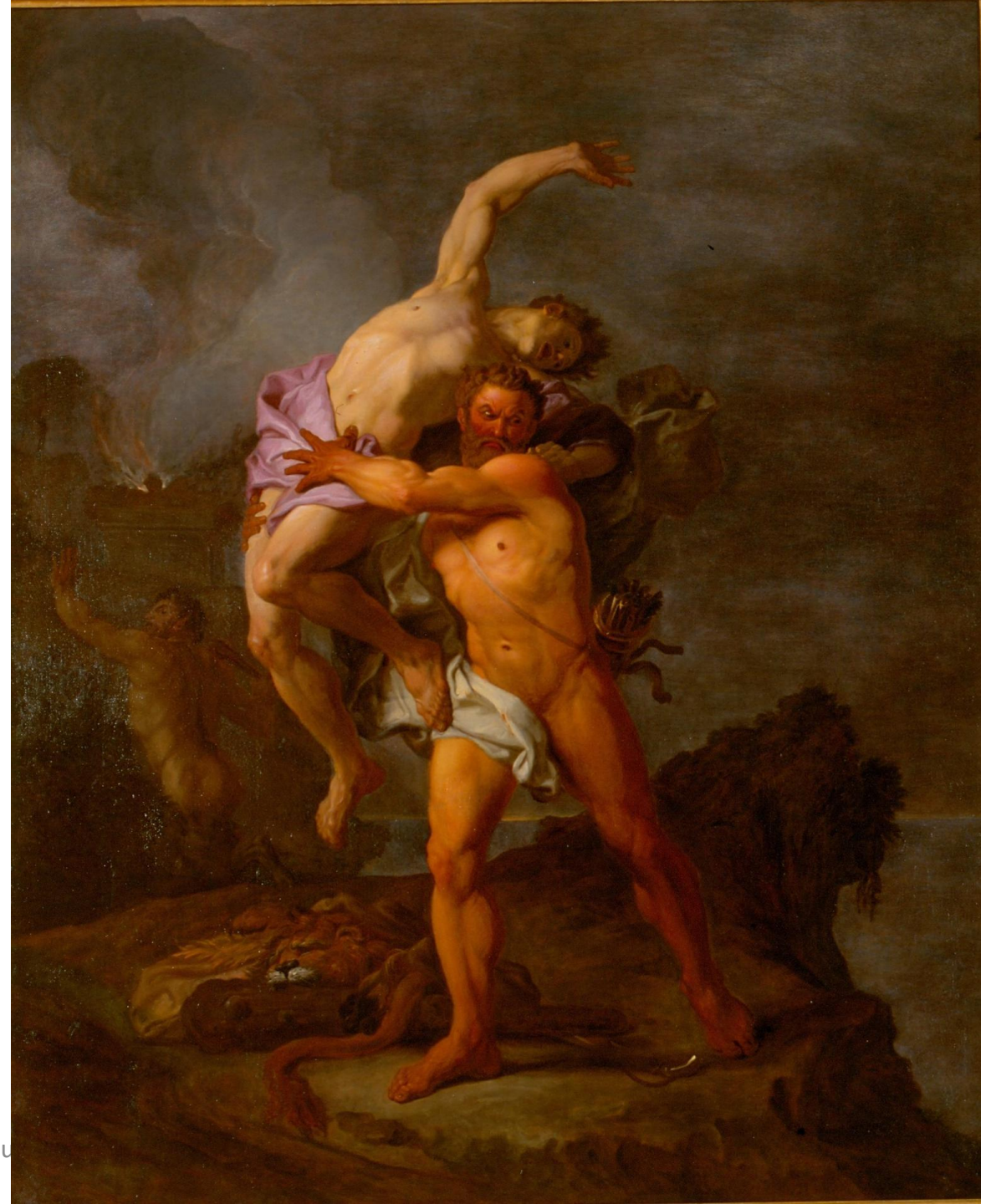
Eustache Le Sueur (atelier), « Vierge et l'Enfant Jésus », 112x95 cm

- Cette œuvre d'atelier montre comment Le Sueur s'inspire et s'éloigne de Raphael. La composition est pyramidale comme chez celui-ci, mais le grand arbre derrière paraît presque menaçant, annonçant le destin tragique des deux enfants. Cette note évasive que transmet le paysage, est impossible à la Renaissance, où l'on aurait fait figurer un symbole, pour représenter le destin (agneau, corail, etc).
- La Vierge est penchée (chez Raphael elle serait plus droite) mais ses yeux en amande et son visage dans la pénombre sont très beaux.
- L'arrière plan est gris et vaporeux à droite, ce qui est inconcevable chez Raphael.
- Les drapés sont amples et souples. Il règne, dans cette scène, beaucoup d'intimité.



Michel-Ange Houasse « Hercule jetant Lycas à la mer », 1707, 199x162 cm

- Houasse (1680-1730) décrit un épisode de la mythologie grecque. Hercule précipite son serviteur Lycas du haut d'un rocher car celui-ci lui a apporté la tunique de Nessée, le lion que le héros a vaincu. Cette tunique fera mourir le héros.
- Ce tableau est le morceau de réception du peintre à l'Académie Royale, et c'est donc une peinture historique. Son auteur tente de justifier son prénom en dessinant des corps massifs, pris dans le mouvement. Il montre qu'il a bien suivi les enseignements de l'Académie sur l'anatomie.
- Cependant, il est aussi adepte du « grand goût français ». Il ne représente pas l'exacerbation de l'effort, la tension des muscles, comme l'aurait fait un Pollaiolo à la Renaissance ou un Bernini au XVIIème siècle.
- Les attitudes sont au contraire « mesurées », Hercule ne semble pas faire d'effort et son courroux se manifeste par son expression faciale (visage rouge, sourcil froncé), comme le voulait le maître du « grand goût », Charles Le Brun.
- La gestuelle de Lycas semble autant « artistique » (un bel arc de cercle) que « physique » (commandée par l'effroi). L'atmosphère sombre convient à la scène et les couleurs chaudes (notamment la carnation d'Hercule) montrent que le « feu » destructeur de la tunique commence à consumer le héros.



Bon de Boulogne « Axis et Galatée sur les eaux », 1707, 140x161 cm

- C'est l'un des 6 tableaux (4 de Bon et 2 de son frère Louis) constituant des « dessus de porte », placés dans la chambre et le cabinet du Roi à Rambouillet. Ils furent détachés en 1783.
- Galatée s'enfuit avec le berger Acis sur une conque tirée par des naïades, des tritons et des « putti », en faussant compagnie au géant Polyphème que l'on voit en haut à gauche. Le ciel nuageux favorise la fuite des amants.
- Le mouvement est vers la droite. Les poses sont élégantes, notamment celle de la naïade qui nage au premier plan.
- C'est un tableau décoratif avec des contrastes de couleurs. On est loin du « grand goût » car les personnages sont dans des poses relâchées, et pas dans une action dramatique relevant d'une intention morale.



Antoine Coypel « Colère d'Achille », 1711

- Antoine est le fils prodige d'un peintre célèbre, Noel Coypel, qui fut directeur de l'Académie de France à Rome. Ce fils exposait dès l'âge de 11 ans, et suivit son père à Rome où il apprit son art en s'inspirant des maîtres italiens.

- Ce grand tableau et son pendant, illustrent l'esthétique du « grand goût », déclamatoire, multicolore, pleine d'effets.
- On y retrouve tous les éléments permettant de caractériser un « bon » tableau d'histoire : une composition structurée, des expressions vives fondées sur des interactions fortes entre les personnages, de la variété, et une certaine « invention » dans les couleurs et dans le rendu de la scène, perçue comme une tragédie grecque.



suite

- La composition est pyramidale, la tente à l'arrière redoublant la disposition des personnages au premier plan. L'action est **dramatique** et se déroule de gauche à droite. Achille à droite est en colère car on lui a enlevé sa maîtresse, une esclave troyenne. Il menace de se retourner contre les grecs. Agamemnon à gauche lui intime l'ordre d'obéir. Au dessus d'eux Athéna, qui calme le courroux du héros. Au milieu le grand prêtre qui implore les dieux.

- A l'arrière plan à gauche les bateaux grecs, à droite la ville de Troie (« variété » et narration).
- Tout le tableau est fondé sur « l'expression », l'interaction entre Agamemnon et Achille. Les couleurs contribuent à révéler la scène. La grande zone de blanc au milieu doit calmer, face au rouge de la tunique d'Achille et à l'argent et l'or de l'armure, symboles du pouvoir d'Agamemnon.
- Mais on est dans le **grand goût** français, classique, les héros ne s'agitent pas de façon baroque, ils expriment leurs sentiments par leurs gestes « mesurés » et surtout par l'expression de leur **visage**.



Détails des visages

- Athéna casquée, montre la tente à Achille lui suggérant de calmer sa colère par le repos plutôt que par les armes. Son visage est doux mais assez inexpressif, c'est une déesse.



- Achille a le sourcil froncé, le visage rouge, et porte la main à son épée. Son attitude exprime la colère, dans les conventions de l'époque.



- Agamemnon a le geste impérieux, lui aussi est courroucé parce qu'on lui résiste, son visage est également rouge et ses sourcils froncés, comme pour son antagoniste.



- Le prêtre évoque le désespoir et la prière.

Antoine Coypel « Adieux d'Hector et d'Andromaque », 1711, 118x210 cm

- Si la « colère d'Achille » était un drame, les « adieux » sont une tragédie. Les héros pressentent l'issue fatale du combat futur d'Hector.
- Les personnages autour d'eux donnent l'impression du déploiement d'une cour royale : les femmes d'un côté, les hommes de l'autre. Là aussi chacun commente l'événement.
- Le décor à l'arrière, purement symbolique, avec les murs d'une forteresse à droite, semble embrasser la scène, comme au théâtre.



suite

- Les femmes éplorées, à genoux à gauche, créent un léger mouvement diagonal pour retenir le héros, révélant la « faiblesse » de leur sexe, en proie aux émotions.

- Les hommes à droite, prêts au combat, avec les chevaux piaffant, montrent les vertus « viriles ».
- Au milieu la scène de tendresse entre Andromaque et son fils tandis qu'Hector semble implorer le ciel, pris entre son attachement à sa famille et son rôle de « héros ».
- Cette scène est légèrement décalée sur la gauche, comme si Hector avait du mal à partir. Elle détruit la symétrie, qui aurait rendu la scène trop évidente. C'est une jolie « invention ».



Jouvenet « Centenier implorant Jésus pour la guérison de son serviteur », 1712, 365x245 cm

- Jouvenet (1644-1717) est le spécialiste des grands formats religieux, des retables à placer derrière les autels.
- Ici la composition est dominée par l'architecture imposante à l'arrière, dégagant un étroit passage vers le fond, masqué par un drapeau bleu et la tête auréolée du Christ.
- Les personnages sont disposés en frise, ce schéma rappelant Poussin, mais le centenier à genoux, le bras tendu, crée une profondeur vers le spectateur, soulignée par la belle nature morte des armes gisant au premier plan.
- Les costumes des deux soldats sont splendides.
- La lumière éclaire habilement les têtes des personnages, devant l'arrière fond placé dans l'ombre, révélant ainsi le divin frappant les spectateurs.
- Les apôtres autour du Christ expriment de façon variée leur dévotion autour de ce miracle qui va s'accomplir.
- Le cheval de profil à l'arrière, naseaux frémissants, semble lui aussi participer à l'action miraculeuse. Il est particulièrement bien dessiné.



Nattier « Persée pétrifié Phinée », 1718, 113x146 cm

- Jean Marc Nattier (1685-1744) est surtout connu pour ses portraits. Mais au début de sa carrière il voulut s'affirmer comme peintre d'histoire.
- Ce tableau fut son morceau de réception à l'Académie. Son esthétique n'est plus tout à fait celle du « grand goût », on y trouve beaucoup de mouvement, de détails surabondants qui détournent l'attention. C'est un tableau baroque.
- La notice du Musée des Beaux Arts, très complète, suggère que Nattier aurait pu être inspiré par une œuvre sur le même thème de Sebastiano Ricci, peintre rococo italien, présent à Paris à cette époque.



← Le tableau de Ricci

suite

- Dans une architecture imposante, Persée, inspiré par Minerve, montre la tête de Méduse à ses ennemis, qui se pétrifient. Celui à genoux est dans le processus, tandis que deux soldats à gauche ont déjà été réduits en pierre.
- Devant, des scènes de bataille ainsi qu'une nature morte de casques, plats, bijoux en argent dans une grande étoffe blanche. Cette nature morte montre le savoir faire du peintre.
- A droite, un soldat détourne le visage par peur d'être lui aussi pétrifié. Tout ceci révèle la grande « invention » de Nattier, qui semble aussi sensible à l'esthétique nouvelle « rococo » de Ricci.
- Le tableau est animé par deux diagonales ascendantes parallèles.
- L'expression est donnée par l'interaction entre Persée et Minerve, par le combat à gauche et l'attitude du soldat à droite.
- Les éléments de premier plan (combat, nature morte) occultent un peu l'action principale, au second plan. Ce n'est pas le cas dans le tableau de Ricci.



François Lemoyne « Le sacrifice d'Iphigénie », 1728,

- François Lemoyne (1688-1737) fut agréé par l'Académie, et 1^{er} peintre du Roi en 1736, mais dépressif, se suicida l'année suivante.
- Ce tableau n'appartient pas à la collection permanente, mais est en dépôt au musée.
- L'histoire d'Iphigénie rappelle le sacrifice d'Isaac : Agamemnon a promis de sacrifier sa fille en échange de vents favorables pour aller attaquer Troie. Diane la déesse de la chasse, substitue à l'ultime moment une biche à la jeune fille.



suite

- On peut trouver le tableau mièvre, il ne fait plus référence au « grand goût ». On n'est plus dans le « Grand Siècle », mais dans la période rococo. L'action, particulièrement dramatique, est traitée sur le mode « aimable ».
- La composition, en ellipse autour de l'autel du sacrifice, est originale, mais ne suggère aucun drame.
- Ce qui fait l'attrait du tableau ce sont les couleurs, dont la reproduction ne rend pas compte : Le bronze de l'autel, le rouge de la tunique de l'assistant à genoux, le bleu du châle d'Iphigénie.



Lemoigne « Pygmalion » , 1729, 212x168

cm

- Ce tableau est plus brillant que le précédent. L'histoire est celle de Pygmalion, sculpteur, amoureux de sa statue d'ivoire Galatée, qui voit celle-ci s'animer et prendre chair grâce à Vénus. Celle-ci n'est pas présente dans le tableau, si ce n'est à travers ses « putti » (cupidons).
- Banale au premier abord, l'œuvre est très subtile. Car Lemoigne a peint quelque chose de difficile en peinture, un **processus**, une action en devenir.
- On note en effet que les pieds de Galatée sont encore en ivoire, sa transformation n'est pas achevée. Mais on se doute qu'elle a commencé à bouger les bras, lever les yeux et pencher la tête. Elle semble esquisser un pas de danse.
- En contrepartie, Pygmalion est sidéré, presque pétrifié, mais s'avance vers son objet qui est aussi celui de son désir.
- Ce double mouvement, de la statue qui commence à bouger et du sculpteur qui veut se l'approprier, crée une **interaction** très originale.
- Pour le reste, les drapés, très beaux, accompagnent les élans des deux personnages et le rideau rouge donne à la scène toute sa théâtralité.

Godefroy Dang Nguyen



Restout « Alphée et Arétuse », 1720, 127x97 cm,

- Jean Restout (1692-1768) était le neveu de Jouvenet. Il entra à l'Académie en 1720 et y fit toute sa carrière mais en devint directeur très tard (en 1760). Levey le qualifie de « vestige du Grand Siècle ». De fait, il fut assez imperméable au style rococo.
- C'est l'œuvre de réception du peintre à l'Académie. La notice du musée en souligne les défauts, le pied droit trop grand d'Aréthuse au centre, les jambes de Diane un peu trop courtes, mais le jeu d'ombre et de lumière est plutôt raffiné.
- De plus l'attitude des personnages (Aréthuse fuyant Alphée et se réfugiant dans les bras de Diane qui la transforme en fontaine) est délicate, et rappelle l'Apollon et Daphné de Bernini. La musculature d'Alphée montre la maîtrise de Restout dans l'anatomie.
- Les belles nuances d'ombre et de lumière dans lesquelles la scène est plongée, l'éclairage de Diane et d'Aréthuse, traduisent sa dimension mythologique.
- Restout était réputé pour aimer les formes « pointues ». Cela se remarque dans les plis du beau voile de Diane, très « cassants ». Le déploiement de celui-ci et de celui d'Alphée soulignent l'instant paroxystique.



Restout: « Philémon et Baucis », 1732, 119x163 cm

- Bien que peint en pleine période rococo, ce tableau contient tous les éléments du « grand goût ».
- L'histoire tirée des Métamorphoses d'Ovide, raconte que Philemon et Baucis, un couple de vieux paysans pauvres, offre l'hospitalité à Zeus et Hermès sans les reconnaître et leur propose leur dernière oie. Ceux-ci les protégeront d'une tempête, leur construiront un temple dont ils seront les gardiens. A leur mort ils seront transformés en chêne et tilleul.
- C'est donc une éloge de la vie simple, de l'hospitalité et de l'amour conjugal.
- Restout a peint le moment où les Dieux se font reconnaître.



- Zeus, à la musculature puissante, est le centre de la composition. Son attitude semble à la fois distinguée, simple et amicale, il esquisse le geste de relever Beaucis à genoux.
- Hermes à droite, dieu de la parole, révèle leur identité. Philémon marque la surprise.
- Les expressions sont mesurées mais les interactions intenses.
- L'idéal de simplicité et d'harmonie est parfaitement rendu, notamment par le fond gris uni, les couleurs complémentaires déployées dans la partie basse du tableau.
- Les éléments « édifiants » (les pieds sales de Beaucis, le sol en tomettes, le mur sans crépi), contribuent au « réalisme » de la scène.



- Pourtant il n'y a pas de véhémence, la forte surprise n'est pas flagrante. On est dans l'esthétique mesurée du « grand goût », du classicisme français, mais avec 50 ans de retard.

Restout « Repos pendant la fuite en Egypte », 1756, 60x50 cm

- 25 ans plus tard, Restout semble enfin se rapprocher de l'ère rococo, au moins dans ce tableau.
- Il traite d'une façon légère ce thème religieux grave, la Fuite en Egypte de Marie, Jésus et Joseph pour échapper au massacre des innocents.
- Si la composition est classique - les personnages sont inscrits dans un bloc polygonal-, les éléments de légèreté abondent, qui font de ce tableau une jolie scène de genre, traduisant l'amour universel d'une mère pour son fils.
- D'ailleurs sont absents Joseph et l'âne, composants essentiels d'une représentation de la Fuite, cet élément renforçant le caractère « mondain » de la scène.
- Et le paysage délicat en arrière plan contribue à accentuer cet effet. Mais la pyramide au loin est le symbole que le couple divin se dirige vers l'Egypte. Seul ce petit détail ramène au contenu religieux.



Boucher « Apollon et Issée », 1750, 129x157 cm

- Ici triomphe le rococo français avec une œuvre de son champion, François Boucher (1703-1770).
- Le sujet mythologique (Apollon dévoilant sa nature divine à Issé) n'est que prétexte au déploiement de corps dénudés au teint nacré, d'étoffes virevoltantes couleur pastel, d'angelots ailés volant en spirale autour des protagonistes, d'une nature chatoyante mais faite « en carton pâte ».
- Une double diagonale semble structurer le tableau, les personnages « s'enroulant » autour de cette structure.
- Le « grand goût » semble mort et la peinture d'histoire est désormais interprétée dans le style rococo « aimable » de l'époque. Elle a perdu sa grandeur morale.



Conclusion

- Parmi ses trésors, le musée des beaux arts de Tours offre un intéressant parcours à travers la peinture française des XVII et XVIII siècles, laissant voir le « grand goût » français, empreint de pur classicisme.
- Mais il permet aussi de voir comment ce « grand goût » va disparaître, remplacé par un style plus « facile », plus « aimable », le Rococo.
- Les tableaux présentés ici ne comptent pas parmi les plus grands chefs d'œuvre absolus de cette époque, mais ils témoignent de ce qu'était le goût français, et de la diversité des talents qui s'exerçaient à travers ce « goût ».
- Tours a quand même deux ou 3 de ces chefs d'œuvre absolus, dont un est présenté rapidement à la fin de ce diaporama, en « bonus ».

Bonus : Rembrandt « La fuite en Egypte », 1627, 26x24 cm

- Ce tout petit tableau de la jeunesse de Rembrandt, comparable à une feuille A4, présente une composition originale (le couple divin vu de face, qui marche vers nous, émergeant d'une pénombre inquiétante).
- Il n'y a pas de décor, c'est un procédé « caravagesque » qui montre que les leçons du lombard se sont diffusées en Europe.
- La scène semble en réalité surgir d'une abstraction et pourtant le peintre restitue parfaitement les textures, comme un enlumineur (toile des vêtements, cuir de la besace, poils de l'animal).
- Dans sa jeunesse Rembrandt peignait de façon brillante, « léchée », mais en 1627 il est en train de changer de style. Les contours deviennent plus flous et sont modelés par les brusques transitions ombre/ lumière.
- La reproduction ne rend pas compte malgré tout du brio et de la virtuosité des couleurs, qu'il faut voir sur place.
- Rembrandt était lié à Vignon, celui qui a démarré cet exposé. Ce dernier a vendu des tableaux du hollandais en France. La boucle est bouclée.



Références

- Le site du musée, avec ses notices sur chaque tableau, particulièrement intéressantes:
 - <https://mba.tours.fr/>
- Christopher Allen : « Le Grand Siècle de la peinture française », Thames et Hudson, 2003.
 - On trouve dans ce livre la description du « grand goût ».
- Michael Levey « L'art du XVIIIème siècle », Flammarion, 1993.
 - Une introduction à la peinture et à la sculpture françaises au temps de Louis XV et Louis XVI.