

# L'art religieux en Espagne et en Italie

• • •

## I. Zurbaran et le contexte sévillan

En 1503, Charles Quint donne à Séville le monopole du commerce avec le nouveau monde. La ville s'enrichit considérablement et attire de nombreux artistes étrangers comme le flamand Kempeneer\* (1503-1580) (salle 9). Les artistes italiens apportent un style maniériste tardif qui trouve un écho important à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de Francisco Pacheco (1564-1654) et de Juan de Roelas (1558/60-1625). Entre 1600 et 1640, plus de trente nouveaux couvents sont construits. La peinture sévillane ancrée dans la tradition locale empreinte de culture médiévale populaire s'éloigne en partie de l'intellectualisme sophistiqué du maniérisme italianisant. Elle évolue progressivement vers un style naturaliste et sentimental ouvert aux recherches ténébristes inspirées par l'œuvre de Caravage (1571-1610) dont des tableaux sont visibles à Séville dès 1603.

Zurbaran (1598-1664) est né en Estrémadure, mais c'est à Séville qu'il fait son apprentissage et qu'il s'établit en 1629. Durant la décennie 1630-1640 où il peint les deux tableaux du musée, il y connaît une notoriété grandissante. A la différence de Vélasquez (1599-1660) et de Ribera (1591-1652) il ne fait pas de voyage en Italie et reste donc profondément imprégné par le contexte sévillan, travaillant presque exclusivement pour le clergé local.

*L'ange Gabriel\** et *Sainte Agathe\** ne sont pas des tableaux indépendants. Chacun faisait partie de deux retables différents. En Espagne, occupant la quasi-totalité du mur d'une chapelle, les retables sont de grandes constructions de bois fortement structurées par un décor architectural parfois peuplé de statues comme les polyptyques médiévaux. L'ensemble doré et peint, évoque la façade d'une église. Zurbaran qui avait reçu une formation de sculpteur participe à la réalisation de ces œuvres complexes pour lesquelles il doit parfois peindre plus de vingt tableaux. Les toiles, isolées par le décor, se font pendant sur plusieurs niveaux et encadrent une scène centrale ainsi, le Saint André du musée de Budapest (ill. 1) était-il le pendant de *L'ange Gabriel*. Les personnages sacrés se détachant sur un fond sombre, attirent le regard. Le fidèle peu s'abstraire de l'étincelant décor pour se concentrer sur les exemples édifiants qui sont proposés à sa méditation. En 1810 lors de l'occupation de Séville par l'armée française de nombreux retables sont saisis et démontés. A cette occasion, le maréchal Soult s'empare des deux tableaux du musée. Ils sont achetés par la ville de Montpellier lors de la vente de sa collection en 1852.



ill.1- Zurbaran  
*Saint André*  
Budapest, musée des Beaux-Arts  
Droits réservés

## II. L'Italie

Vers 1600, la réforme artistique prônée par Annibal Carrache (1560-1609), permet de renouer avec l'esthétique claire et classique de la Renaissance. A la même époque, le réalisme parfois dramatique instauré par Caravage et par ses émules, va permettre de renouer avec la spiritualité émotionnelle et militante de la Contre-réforme.

### Les tableaux de dévotion

Parallèlement à la production des grands retables à vocation didactique les ateliers fournissent un grand nombre de tableaux de petits formats destinés à un usage privé. Certains artistes fameux se consacrent presque exclusivement à ce type d'œuvre.

Carlo Dolci (1616-1686) est connu pour sa piété personnelle. Pour lui comme pour Fra Angelico (1387-1455), peindre c'est prier. Il se montre indifférent au style baroque introduit

\* Un astérisque signifie que l'œuvre mentionnée fait partie de l'accrochage de la salle

Salle  
Zurbaran

• • •

Peinture et sculpture  
européennes  
du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle

• • •

13

à Florence par Pietro da Cortona (1596-1669) qui vient décorer l'appartement dit des planètes au palais Pitti pour le compte du Grand Duc Ferdinand II. Il reste fidèle à l'esthétique classique des Madones de Raphaël (1483-1520). Le format ovale de *La Vierge au lys\** évoque la forme ronde des tondi du Maître et renforce les liens intimes et sentimentaux qui unissent Marie à son fils. La référence à la pureté de la Vierge à travers le lys blanc et à la Passion du Christ par le biais des fleurs rouges sont des souvenirs de la symbolique des tableaux médiévaux. *Le Christ sauveur du monde\** devient lui aussi une sorte d'icône. Douce par un métier d'une grande virtuosité et par des accords de couleurs parfois audacieux évite une trop grande suavité et connaît un très grand succès dans une Florence influencée par la piété de la Grande duchesse Vittoria della Rovere.

*Le paysage avec le sermon sur la montagne\** (vers 1640) de Giovanni Francesco Grimaldi (1606-1680) est quant à lui caractéristique de l'importance prise par le paysage dans les tableaux religieux à la suite de l'oeuvre d'Anibal Carrache : Fabre pensait d'ailleurs avoir acheté un tableau du Dominiquin. L'importance de la scène religieuse diminue au profit du vaste paysage recomposé et il se peut que les personnages ne soient pas de la main de Grimaldi.

Après 1620 certains peintres prennent peu à peu leurs distances avec le classicisme bolonais et avec l'iconographie sévère du concile de Trente. Le goût pour un certain ténébrisme et une approche plus anecdotique des épisodes bibliques est parfaitement illustré par *La Sainte Famille\** de Francesco Mola (1612-1666). Cette esquisse, étude pour le tableau du musée Granet à Aix en Provence est traitée comme une scène intimiste et particulièrement sentimentale : Marie lave les langes de son fils que saint Joseph étend sur un arbre tandis que Jésus tel une hostie resplendissante tend ses bras vers une gloire lumineuse de chérubins. Guerchin (1591-1666) est célèbre autant pour ses grands retables que pour ses tableaux de dévotion. L'un et l'autre sont présents dans les collections du musée ; cf. le *Saint Jean Baptiste\** (salle 11). Dans son *Saint François en méditation\**, la concentration du saint plongé dans une intense méditation sur la Passion du Christ évoque les exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola (1491-1556) tandis que les détails de la bure rapiécée invitent les fidèles à suivre la voie de la pauvreté prônée par le saint d'Assise.

### **Une maquette prestigieuse : *La Religion terrassant l'Hérésie\**.**

Lorsque le français Pierre Legros le jeune (1666-1719) arrive à Rome en 1695, la décoration de la chapelle funéraire de Saint Ignace de Loyola, est en cours de chantier. Située dans le transept droit de l'église du Gesù à Rome, ce monument grandiose conçu par le Padre Pozzo (1642-1709), célèbre pour ses perspectives, se présente comme un manifeste de la victoire de l'Eglise catholique sur le protestantisme. Legros propose cette terre cuite pour le groupe de marbre blanc qui doit orner le côté droit de l'autel.

*La Foi triomphant du paganisme* de Jean-Baptiste Théodon (1646-1713) lui fait pendant sur le côté gauche. Le groupe de marbre définitif est très proche de cette étude où se lisent déjà la vigueur du geste impérieux de La Religion, l'expressivité de l'Hérésie décharnée qui s'arrache les cheveux et l'instabilité typiquement baroque du personnage masculin qui dans une pause audacieuse tombe hors du cadre architectural (ill. 2). Legros est aussi l'auteur de la statue en argent de saint Ignace qui surmonte l'autel et participe à la réalisation de la somptueuse balustrade

La polychromie d'ensemble du monument final qui mêle marbres multicolores, pierres semi précieuses et bronzes aux patines vertes ou dorées fait partie de l'esprit du grand art baroque romain : dans une vision synthétique proche des grandes scènes déclamatoires de l'opéra alors naissant, peinture, architecture, sculpture se fondent pour créer une oeuvre d'art total susceptible de séduire, émouvoir et impressionner les fidèles.



ill.2- Pierre Legros le jeune  
*La Religion terrassant l'Hérésie*  
Rome, autel de saint Ignace, église du Gesù  
Droits réservés