

Splendeurs baroques en pays du Revermont

*Poligny
Arbois
Salins-les-Bains*



Splendeurs baroques en pays du Revermont

Commissariat général de l'exposition : Justine Sève, Ville d'Arbois

Commissariat scientifique : Emmanuel Buselin et Jean-François Ryon

Direction de la publication : Emmanuel Buselin, Corinne Marchal, Jean-François Ryon, Justine Sève

Comité scientifique : Emmanuel Buselin, Bénédicte Gaulard, Liliane Hamelin, Corinne Marchal, Jean-François Ryon, Justine Sève, Sylvie de Vesvrotte

Programmation culturelle et édition du circuit des églises : Mélanie Henry, pays d'art et d'histoire

Communication : Fanny Stadelmann

Stagiaire : Ludivine Lazzari

Photographie : Henri Bertrand

Montage : Services techniques de la Ville d'Arbois et services techniques de la Ville de Poligny

Transports : Centre régional de restauration des objets d'art, Vesoul, Services de la Ville d'Arbois, Conseil général du Jura

Cette exposition est réalisée par les Villes d'Arbois, de Poligny et la Communauté de Communes du Pays de Salins-les-Bains avec le soutien du programme européen LEADER porté par le Pays du Revermont, du Conseil Régional de Franche-Comté, de la DRAC Franche-Comté, du Conseil Général du Jura, et de la Communauté de communes Arbois Vignes et Villages, Pays de Louis Pasteur. La communication et les animations autour de cet événement sont également réalisées par le Pays d'art et d'histoire du Revermont.



Ville d'Arbois



L'édition du catalogue de l'exposition a également bénéficié du soutien de mécènes :

- M. Emmanuel Bailly, EURL Emmanuel Bailly espaces verts et EURL Emmanuel Bailly Aménagements extérieurs
- M. Philippe Chevrier, Banque populaire de Bourgogne-Franche-Comté
- M. Arnaud Rusthul, Arnaud Rusthul TP



Catalogue des œuvres exposées
Notices

Poligny - Monastère Sainte-Claire

75 **Baiser de Judas**

Anonyme, fin XVI^e – début XVII^e siècle
Peinture à l'huile sur toile

Non exposé

Le sujet de ce tableau est le baiser de Judas, thème néotestamentaire mentionné dans les évangiles de Matthieu (XXVI/47-52) et de Marc (XIV/43-52). L'acte de trahison est généralement traité à l'intérieur d'un cycle : soit celui de la vie du Christ en tant qu'élément étayant la prédiction du sacrifice (Luc, XXII/47-51), soit celui de la Passion en tant qu'élément déclencheur. Plus rares sont les représentations isolées, à moins que ne soit traité l'épisode – arrangé par la tradition – de l'oreille coupée par le glaive de Pierre. Le baiser seul semble être une iconographie rarissime, surtout dans les périodes anciennes. En excluant toute altération de l'œuvre, le tableau se distingue également par sa composition rapprochée sur les personnages, rejetant hors du cadre la végétation et suggérant l'espace interne. L'absence du thème complémentaire de l'oreille coupée, mais aussi l'illumination du visage du Christ, pourtant à contre-jour de la lumière de la pleine lune, fait du spectateur l'un des apôtres témoins de la scène. D'un point de vue graphique, la facture se situe davantage dans la suite des caravagesques français, tels que Georges de la Tour, dont l'expression formelle se propage durant le second quart du XVII^e siècle.

A.R

Pretin - Église Saint-Étienne

79 **Martyre de saint Étienne**

Anonyme, première moitié du XVII^e siècle
Peinture à l'huile sur toile, 194 x 145 cm

Lieu d'exposition: Arbois, Musée d'art, Hôtel Sarret de Grozon

La lapidation de saint Étienne fait partie de l'environnement iconographique de l'ancienne église prieurale de Château-sur-Salins dédiée en partie à Étienne, patron de l'archevêché de Besançon. Son iconographie (*Actes*, VI/54-60) s'est généralisée en Europe grâce aux différentes fonctions théologiques du saint et à ses multiples patronages. Le martyr est d'abord représenté avec ses attributs (*i.e.* les pierres de sa lapidation) et ses vêtements de diacre. Plus tard, le Baroque septentrional exacerbera la violence de sa mise à mort. Ici, Étienne est davantage représenté durant sa vision mystique, thématique à inscrire dans l'esprit de la Contre-Réforme et du Baroque italien.

De fait, il est la copie d'une œuvre de Palma le Jeune (1606)¹, qui a connu une fortune particulière grâce à sa diffusion imprimée² mise sous patronage pontifical. En tant qu'iconographie préférentielle de l'exaltation de la foi – si chère à la Contre-Réforme – cette image sert à la recatholicisation dans le Saint-Empire durant les règnes des empereurs Rodolphe II et Matthias I^{er}³. La composition du tableau de Pretin ne tire pas son origine de cette estampe⁴: son auteur s'est inspiré du motif original vraisemblablement par des dessins. Quoi qu'il en soit, la liberté interprétative se limite moins aux coloris (codifiés pour les vêtements) qu'aux traits d'un saint jeune et à l'éclaircissement du groupe des bourreaux débouchant ainsi le lien visuel entre Étienne et le ciel. Cette œuvre étant de facture minutieuse, notamment pour le rendu des textures, il est possible d'en imaginer une exécution dans un atelier bisontin ou bourguignon assez expérimenté.

A.R

Saizenay - Église de l'Assomption

Crucifixion avec la Vierge et saint Jean, entourés de saint Jean-Baptiste et l'archange Michel

Anonyme, fin du XVI^e siècle,

Peinture à l'huile sur toile. 40 x 160 cm.

Classé monument historique le 30 novembre 1907

Lieu d'exposition : Arbois, Musée d'art, Hôtel Sarret de Grozon

Le sujet de ce retable n'est pas *stricto sensu* celui de la Crucifixion, mais celui de l'adoration du Christ sur la croix, thème où s'adjoignent à la Vierge et à l'apôtre Jean, encadrant habituellement le Christ, différents saints intercédant en faveur d'un donateur. Ici, la présence de Jean-Baptiste et de l'archange Michel fait référence à l'ordre hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem, présent à Saizenay depuis la prise de possession de l'ancienne chapelle des Templiers (1312). Le style de ce tableau s'inscrit dans une période de mutation picturale où se côtoient des éléments traditionnels et d'autres actualisés. Ainsi la figure du Christ n'adopte pas encore celle, mystique, du Baroque italien. De même, la Vierge, âgée et expressive, n'adhère pas au canon italien d'une femme incorruptible par le temps et la douleur. À ceux-ci s'ajoutent le paysage fantomatique et la topographie exacerbée propre

à la peinture du nord. *A contrario*, la composition laisse apparaître des ruptures qui ne font pas sens de prime abord. Les deux Jean ont une posture inhabituelle et l'archange Michel ne semble pas être en phase avec le style général. Pour ces trois figures, leurs origines se situent au niveau du transfert iconographique : l'apôtre est probablement à rapprocher d'une estampe ou d'un dessin le présentant individuellement, l'archange rappelle très fortement une Minerve issue de l'art français de la fin du XVI^e siècle et en conserve même les attributs, tandis que le dernier prophète reprend le dessin de la *Décollation de Jean-Baptiste* réalisée par le sculpteur florentin Vincenzo Danti (1569-71). Dès lors, bien que de facture traditionnelle, le retable de Saizenay se situe à la confluence d'influences françaises, italiennes et septentrionales.

A.R

Vadans - Église Saint-Maurice

92 **Adoration des bergers**

Anonyme franc-comtois, premier quart du XVII^e siècle,
Huile sur bois. 52 x 67 cm (lacunaire)

Classé au titre des monuments historiques le 30 novembre 1982

Lieu d'exposition : Arbois, Musée d'art, Hôtel Sarret de Grozon

Cette *Adoration des bergers*¹ (Luc II/15-16) possède une identité iconographique forte, notamment par la position des trois bergers, celui accroupi de dos et celui saluant de son couvre-chef ont une position assez inhabituelle. Ces détails trouvent leur origine chez Titien en 1532, avant d'être ensuite réemployés chez différents peintres comme Bassano. Le peintre vénitien conclut ses recherches formelles autour de ce thème (v. 1560) dans la version du Palazzo Corsini (Rome)³ et dans celle de la collection O. Reinhart (Winterthur)⁴, qui diffèrent par la représentation de la Vierge et la position des têtes. C'est cette dernière œuvre qui sert de modèle à la version franc-comtoise. Toutefois, la disposition des couleurs et le traitement des visages à travers le prisme du vérisme septentrional démontrent une connaissance

partielle de l'œuvre originale. Ces variations s'expliquent en partie par l'utilisation d'un *medium* intermédiaire, une chalcographie⁵ de Jan Sadelers (1599). La multiplication des copies de Bassano s'inscrit dans la recherche d'une imagerie religieuse exhortant à la foi et efficace auprès des plus humbles : ici, le fidèle est inclus dans la scène grâce à la composition circulaire autour de l'Enfant, et il peut aussi s'identifier avec les bergers et l'environnement pastoral. Ainsi, l'auteur de l'*Adoration de Vadans* participe à la réception d'une iconographie, peinte puis imprimée, rendue célèbre par-delà les frontières en devenant l'une des armes de la Contre-Réforme.

AR