

HISTOIRE DE L'ART

TROISIEME PARTIE

L'AGE CLASSIQUE (XVII°-XVIII°S)



Jacques ROUVEYROL

CHAPITRE 14 : LA PEINTURE REFORMEE : LE XVII^e SIECLE AUX PAYS-BAS

Jacques ROUVEYROL

<http://elccarignanhistoiredelart1ereannee.blogspot.com/2009/03/treizieme-quatorzieme-quinzieme-cours.html>

I. LA REFORME

Contre une politique romaine de l'Église tournée vers la grandeur temporelle, Luther puis Calvin entreprennent la *Réforme*. L'*Évangile* est seule source de vérité et le salut repose dans la foi, pas dans les œuvres. Il ne s'achète pas par des « indulgences ». Dans le salut, la grâce et la prédestination jouent un rôle essentiel (Calvin). On assiste à une remise en question du célibat sacerdotal, des vœux monastiques, des sacrements, *ET du culte des images*.

II. LA SCENE DE GENRE

1. De Luther à Calvin, la position iconoclaste de la Réforme se renforce. L'image religieuse est exclue. La peinture se retourne donc vers le profane, vers le quotidien. Les Pays-Bas développent la *scène de genre*.

L'impossibilité de représenter des scènes religieuses conduit les peintres à se tourner vers des *scènes de la vie courante*. Aux héros de Dieu, les saints, se substituent des héros « ordinaires ». A la peinture d'histoire succède la *scène de genre* (avec le paysage et le portrait). A *l'extraordinaire succède le quotidien*.

Le Moyen-Âge représentait déjà l'activité humaine (à côté de celle des saints) mais de façon systématique dans le cadre d'une classification exhaustive de ces activités : dans le *calendrier*. Ou comme *attribut* de tel ou tel saint (Joseph est charpentier).

Au XVI^e siècle, déjà, les genres profanes commençaient à acquérir une certaine indépendance par rapport à la peinture religieuse : portraits, paysages, natures mortes (par exemple : Caravage *Corbeille de fruits* 1596 Milan Pinacothèque Ambrosienne)

Le XVII^e S hollandais va prendre l'activité humaine en elle-même et pour elle-même. Sans travestissement (une femme à la toilette ne sera pas une *Bethsabée au bain*, même si quelquefois l'ambiguïté subsiste; la *Bethsabée au Bain*, de Rembrandt, 1654, justement est aussi bien une *Femme à sa toilette*). La scène de genre (réputée inférieure à la *Peinture d'Histoire*) peint donc *le quotidien*.

D'une façon générale, l'interprétation révèle généralement trois sens:

1. Le sens allégorique: le tableau est la figuration codée d'une abstraction. La femme ci-dessous représentée est une allégorie de la foi.



Vermeer *L'Allégorie de la Foi* 1671-1674 New York, The Metropolitan Museum of Art

2. Le sens historique: le tableau est la figuration d'une scène mythologique ou historique. Ce savant appliqué à l'étude est Saint Jérôme.



Massys (entourage) *Saint Jérôme* 1520 Dusseldorf, Kunstmuseum

3. Le sens générique: le tableau est la figuration d'une certaine activité. Là une scène musicale.



Gérard Ter Borch *Le Concert* 1657 Paris, Louvre

Quand un tableau ne présente ni un sens historique ni un sens allégorique il se détermine comme une *scène de genre*.

La scène de genre hollandaise rejète tout ce qui n'est pas quotidien. Elle peint un soldat ? Oui, mais endormi

Ce quotidien, se répartit en deux domaines : *le dedans* (féminin, pacifique, vertueux), *le dehors* (masculin, conflictuel, vicieux).



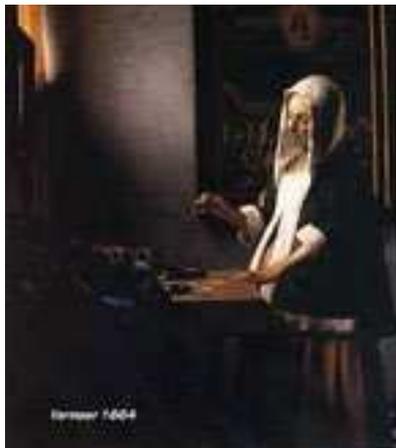
Dedans, les femmes incarnent *les vertus domestiques* (nourriture, propreté, entretien de la maison, éducation des enfants). La femme est au foyer. Pourtant la situation de cette dernière est très valorisée. Elle est même davantage valorisée (vertu) que celle de l'homme (vice). Elle jouit d'une grande liberté (dans la maison, il est vrai) et participe largement aux affaires relatives à l'économie (domestique). Elle est instruite pour instruire ses enfants

Dehors, les hommes montrent leur fragilité, leur corruptibilité (intempérance, ivresse). L'homme reste le maître, assurément, mais un maître fragile, faible, facilement entraîné vers la débauche.



2. S'agit-il alors, seulement, de constats ? De peindre le réel tel qu'il est, sans plus ? Pas encore au XVII^e siècle. « Réalisme » et symbolisme cohabitent dans la peinture hollandaise. Un symbolisme *moralisant*.

a. **La peinture hollandaise, en effet, n'est pas réaliste.** Elle peint le quotidien mais *pas tout* le quotidien. En outre, elle ne refuse pas la « citation », c'est-à-dire la référence à la peinture elle-même. Les peintres empruntent les uns aux autres : on peint aussi la peinture. La même année Vermeer et Pieter de Hoock peignent une *Femme à la Balance*. Vermeer peint *Le verre de vin* (1660-1661 Staatliche Museen zu Berlin) et Gerard Ter Borch le *Gentilhomme faisant boire une dame* (Buckingham Palace) très ressemblants.



b. **La peinture hollandaise est symbolique.**

--> **Un symbolisme « neutre »** : Bien souvent, chez Vermeer en particulier, on rencontre un *tableau dans le tableau*. C'est précisément ce tableau qui *donne le sens* de l'oeuvre. Vers qui se retourne cette femme ? Le *Cupidon* du tableau suspendu au-dessus de sa tête ne laisse aucune équivoque : c'est vers un homme.



Derrière la femme de *L'Allégorie de la Foi* (voir plus haut) de Vermeer, c'est une *Crucifixion* de Jacob Jordaens (1620 Coll. particulière) qui se donne à voir. Derrière *La Femme à la Balance* (plus haut) un *Jugement Dernier* donne à comprendre que cette femme ne pèse pas l'or de ses bijoux (les plateaux sont vides) mais la valeur d'une action qu'elle se propose d'entreprendre : que vaudra cette action dans la balance du *Jugement Dernier* qui opère la "pesée des âmes" ?

Dans *La Dame écrivant* de 1665 de Vermeer encore, Le tableau sombre accroché au mur est une nature morte avec instruments de musique dont une viole de basse : il renvoie à l'harmonie amoureuse qui est le thème de la correspondance entretenue par cette femme.

Et encore, dans *La Lettre d'Amour* (1669-1670) du même peintre, l'inquiétude de la maîtresse est démentie par non seulement le sourire de la servante, mais aussi par la marine calme accrochée au mur, signifiant à la fois le voyage de la lettre et un bon présage en amour.

Il reste que l'interprétation des symboles n'est pas toujours aisée (elle ne l'était pas davantage dans la peinture flamande du XV^e siècle). Pourquoi, par exemple, dans *La Leçon de Musique* (1662-1664) de Vermeer (voir plus bas) le visage de la jeune fille face au miroir, qui est penché sur le clavier de l'épinette, est-il redressé et tourné (vers le gentilhomme) ? Pourquoi, dans *La Liseuse à la Fenêtre* (plus bas aussi) le visage vu de profil est-il reflété de face ?

Soit la *Femme au collier de perles* (1664) ci-dessous. S'agit-il d'une vanité? (Femme s'admirant au miroir, collier de perles à connotations sexuelles). Il ne faut pas oublier que le miroir est aussi un des attributs de la Prudence et de la Vérité. Que les perles sont aussi associées à la foi, la pureté et la virginité. Seuls le calme et la sérénité de la femme laissent penser plutôt à une signification positive d'intégrité, de véracité et de pureté.

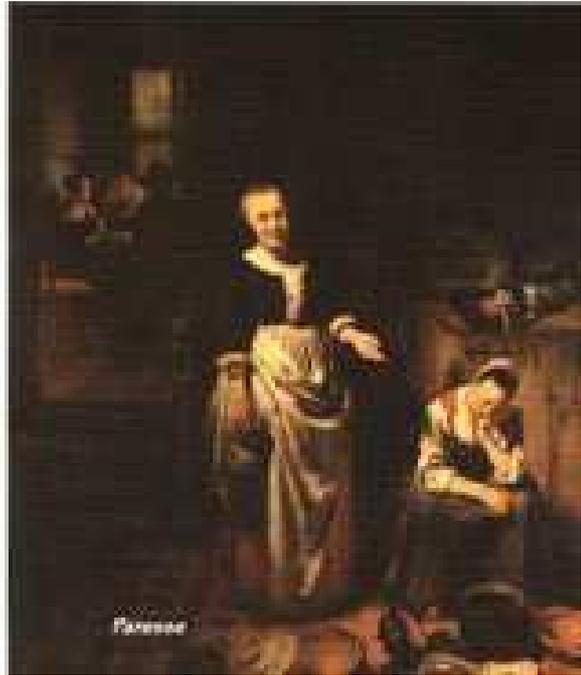


--> **Un symbolisme moral** (inspiré des *emblèmes* : feuillets ou livres aussi bien populaires comportant un titre, une image, un petit texte, l'ensemble valant leçon de morale ou conseil technique).

· Constitué *d'éloges* portant sur les vertus domestiques..



- Ou de *blâmes* portant sur les excès et les vices, principalement : l'intempérance, la paresse, la luxure.



→ Un **symbolisme « large »** manifestant les relations humaines. Nombre de tableaux qui ne sont ni éloges ni blâmes sont ainsi consacrés à la relation amoureuse, la lecture ou l'écriture de la lettre d'amour, la convivialité (par le vin ou par la musique).



III. LA NATURE MORTE

Le Moyen-Âge est symbolique. D'un *symbolisme religieux*. La Renaissance flamande reste symbolique, à la différence de la Renaissance italienne. Mais le symbolisme se cache (Van Eyck, ...). Le XVII^e siècle hollandais conserve le symbolisme, un symbolisme caché mais ce symbolisme devient *profane* : *moral*. La nature morte est son terrain d'élection.

1. Les allégories : les natures mortes (allégoriques).

a .Le plaisir des sens



b. Le plaisir des sens et la vanité de ce même plaisir



2. Les vanités (le rappel de la mort : *memento mori*) ...



Première vanité connue...

... et le pouvoir immortalisant de la peinture. (Ci-dessous, le crâne rappelle que la mort n'épargne personne, pas même l'artiste qui tient d'une main son autoportrait. Mais cet autoportrait est ce qui *survivra* à l'artiste. L'art triomphe de la mort qu'il dénonce et assure l'immortalité de ce qu'il touche).



3. La vanité : *la table riche* (premier tiers du XVII^e).

Les vanités sont là pour rappeler aux hommes le caractère éphémère des plaisirs de ce monde ainsi que de la vie terrestre. Elles visent à *dénoncer* le peu de valeur des plaisirs et de la vie elle-même. Pourtant, elles n'excluent pas l'exercice de cette vanité : l'exposition de la

richesse. En période de famines, cette richesse se manifeste par l'abondance : la table richement garnie.



4. La vanité : *la table raffinée* (après le premier tiers du XVII^e), la période des famines passée, la richesse se montre mieux que par l'abondance, dans le choix des mets et des ustensiles de présentation. C'est la table *raffinée*



IV. LE PAYSAGE

Calvin exige : on ne peut représenter que ce qui peut être vu. Les hommes (scènes de genre, portraits), les choses (natures mortes) et la nature (paysage). On ne peut montrer « le Ciel », alors on fera le portrait de la Terre. Dans ses moindres détails.



Paysages de campagne, vues de villes, marines, c'est (paradoxalement ?) surtout le ciel qui est peint. Ce ciel où Dieu n'a plus « le droit » de se montrer.

V. LA SUSPENSION DE L'INSTANT

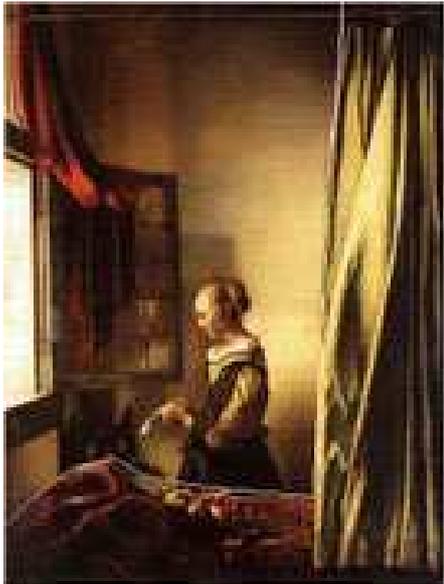
Au-delà de leur signification emblématique, les œuvres des peintres majeurs, s'efforcent de saisir dans un geste quotidien qu'ils suspendent ce qui fait *l'essence* de la vie humaine selon la culture hollandaise du XVII^e siècle. Ce geste est alors arraché à la banalité et une sorte d'*Olympe* bourgeois vient à se constituer dont les héros ne sont plus des guerriers ou des divinités, mais de hommes et des femmes ancrés dans la vie quotidienne. Du coup, c'est une peinture qui représente moins qu'elle ne présente les êtres et les scènes qu'elle figure. La peinture hollandaise du XVII^e siècle est *une peinture de la présence*.



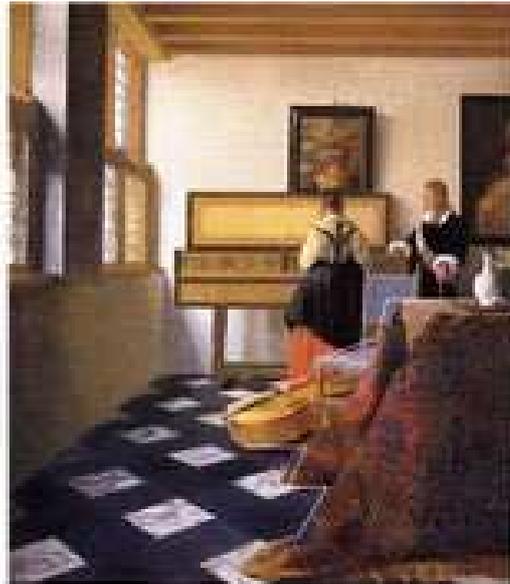
Pas de drame, pas de crise, pas d'histoire(s), mais l'existence même des choses, des êtres, de la matière. Cela donnera Chardin au XVIII^e siècle en France. Cette *présence* est manifestée mieux que partout ailleurs chez Vermeer. (Ci-dessus, la célèbre *Dentellière* 1658-1660)

a. Du privé à l'intime

Vermeer n'a peint que deux vues d'extérieur (*La Ruelle* et la *Vue de Delft*) Dans les intérieurs s'ouvrent des fenêtres mais au travers desquelles on ne voit jamais. Mieux : qui reflètent quelquefois l'intérieur. Un obstacle visuel s'interpose souvent entre le spectateur que nous sommes et le sujet peint. Il y a donc comme un dedans du dedans. C'est cela que peint Vermeer.



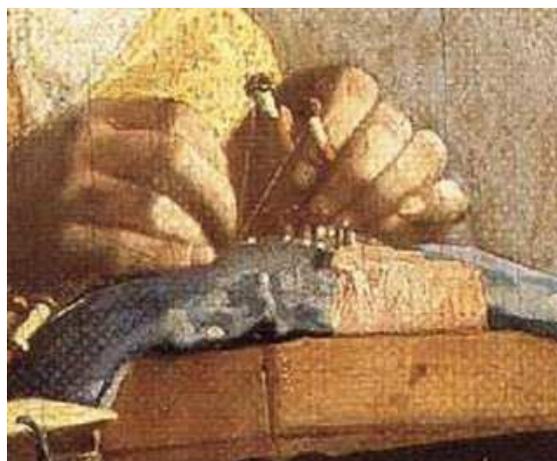
Vermeer *Liseuse à la Fenêtre* (1647)



La Leçon de Musique (1662-1664)

b. Une intimité proche mais inatteignable : secrète.

Seul le fil que tient dans ses mains la dentellière est net. Tout le reste du tableau est (légèrement) flou. Nous voyons donc ce fil avec *ses* yeux : intimité. Mais, nous ne voyons pas ce qu'elle fait : secret.





Gerard Ter Borch *La Dépêche* 1658-1659 Philadelphie, Museum of Art

A la concentration de la dentellière s'oppose ou plutôt répond la déconcentration de personnages témoins, tout aussi insaisissables. Que regarde et à quoi pense ce messager de *La Dépêche* ? Ou les jeunes femmes de *Curiosité* (1660) ou de *La remontrance paternelle* (ou *Conversation galante* 1654-1655) du même Ter Borch ?

c. La lumière.

Mais Vermeer, c'est aussi le peintre de la lumière. Qui est le peintre, dans cette *Allégorie* de Vermeer ? Visiblement il en est à l'esquisse. Mais Vermeer ne fait jamais d'esquisse. Il use d'un appuie-main. Mais à ce stade, l'appuie-main est superflu. Donc ce peintre n'est pas Vermeer. Vermeer peint une *Allégorie de la peinture*, mais le peintre du tableau peint autre chose : une *Allégorie de l'Histoire*. Le tableau est difficile à lire, comme on le voit. Donc, la peinture est difficile à représenter (il est difficile d'en faire une allégorie). C'est pourquoi la carte qui fait le fond du tableau est illisible. Mais, qu'est-ce qui la rend illisible ? *La lumière* qui se réfléchit sur elle. C'est dire qu'il y a un *mystère de la peinture*. Celle-ci a vocation pour *restituer la lumière*. Pourtant, la lumière est la seule chose visible qu'on ne puisse peindre (ce que contesteront les *impressionnistes* mais au prix d'un changement radical dans la peinture elle-même).



Conclusion :

En rupture, à cause de la Réforme, avec la peinture religieuse de la Renaissance italienne, mais dans le mouvement même de cette Renaissance qui avait quitté le Ciel pour la Terre (une terre peuplée de héros : saints ou dieux de la mythologie), les Pays-Bas prennent pour objet de la peinture le quotidien.

A travers les scènes de genre et les natures mortes, c'est la *présence* des êtres et des choses qui se trouve affirmée. Au lieu que les dieux descendent dans le monde, ce sont les êtres et les objets de ce monde qui s'élèvent à un mode d'existence essentiel. Et cette essence, c'est dans leur intimité qu'on la découvre et qu'on la fixe.

VI. APPENDICE 1 : LES FLANDRES

Les Pays-Bas convertis à la Réforme ont donc converti aussi leur peinture.

Mais le Nord, c'est aussi la Flandre, demeurée catholique et attirée par le Sud : l'Italie et la France :

L'Ecole d'Anvers :

Jacob Jordaens 1593 – 1678

Pieter Paul Rubens 1577 – 1640

Antony van Dick 1599 – 1641

1. Ces peintres ont de "nordique" leur attachement au quotidien et ne répugnent pas à peindre de la scène de genre. Mais ils ont aussi un côté « sudiste », « italien » qui les conduit à la peinture d'histoire (religieuse ou mythologique).



2. Il arrive que la peinture d'histoire soit prétexte à la scène de genre. Ainsi *Jésus chez Marthe et Marie* (scène déjà utilisée en ce sens par le maniériste Peter Ansvr au XVI^e s mais qui le sera encore par Velasquez) est prétexte au développement d'une nature morte qui, combinée à la rencontre « historique » du Christ avec les deux femmes, fait une scène de genre ».



VII. APPENDICE 2 : LES CATHOLIQUES AUX PAYS-BAS

Aux Pays-Bas, quelques poches de « résistance » catholique (comme Utrecht) voient se développer une peinture d'histoire influencée par l'Italie (et spécialement le Caravage)

1. L'Ecole d'Utrecht :

Hendrick Ter Brugghen 1588 – 1629

Gerrit van Honthorst 1590 - 1656

Là encore, on suit la tradition italienne de la peinture d'histoire. Mais on est de son pays, de sa culture, hollandais. Alors, on fait aussi de la scène de genre.



2. Rembrandt, enfin, le plus grand excelle autant dans un domaine que dans l'autre.



CHAPITRES 15 : LE BAROQUE (XVII[°]S)

1. Le naturalisme de Caravage.

Une peinture qui s'éloigne de l'idéal, qui en vient au fait, au fait brut. Le *Martyre de Saint Matthieu* se présente comme un fait divers : un assassinat. Dans un flash qui ne laisse perceptible que l'action qui se déroule et qui surgit d'un fond d'obscurité complète.



2. Le classicisme de Guido Reni.

Un univers ouvert et réglé baigné d'une lumière « universelle » et empreint d'idéal, dans la continuité du classicisme de la Renaissance.

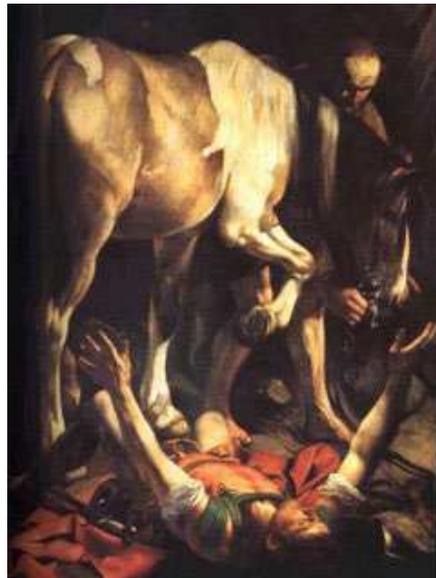


3. Le baroque du Bernin et de Pierre de Cortone.

I. PREMIER CARACTERE : DISCONTINUITÉ .

1. Peinture.

Le Caravage, c'est donc la peinture du *fait brut*, sans passé, sans avenir, hors de tout contexte, saisi dans un flash de lumière crue. Ainsi Saint-Paul reçoit-t-il avec violence en pleine figure la révélation de Dieu et choit brutalement de sa monture.



2. Sculpture.

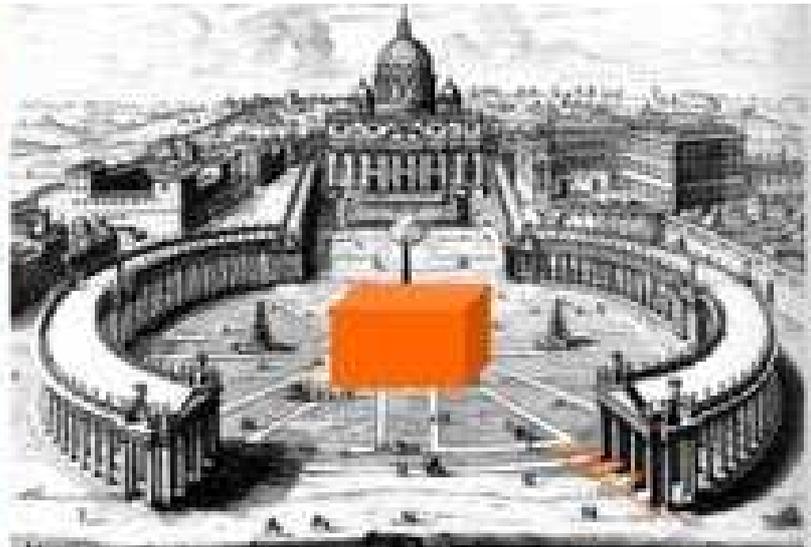
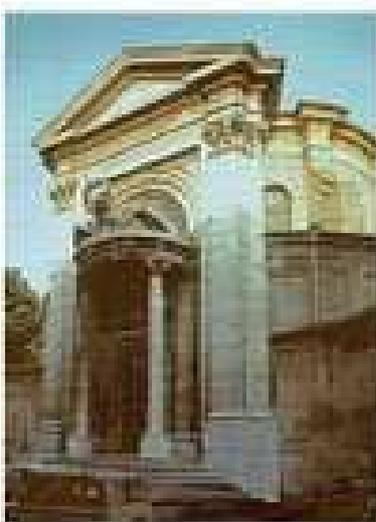
Le Bernin sculpte l'instant unique de l'extase de Saint Thérèse : le *point* immatériel de la rencontre entre le temps et l'éternité. Sans passé, sans avenir. *Instant* brutal où le corps de la

sainte (porté par un nuage ... il faut « sculpter » un nuage !) perd son poids et devient plus léger que l'air.



3. Architecture.

L'architecture classique faisait passer l'unité de l'œuvre avant tout. C'est au *détail* que s'attachent Pierre de Cortone ou Le Bernin. La façade de l'église masque le corps du bâtiment et la coupole. La triple colonnade de la Place saint-Pierre oblige à percevoir la basilique morceau par morceau et jamais dans son entier (un bâtiment devait au centre masquer la vue sur la façade de Saint-Pierre de Rome).



4. Là où l'*historia* de la peinture renaissance démontrait, déroulait la logique d'une action, le baroque montre seulement. Bernin saisit l'*insaisissable instant* où tout à la fois Apollon attrape Daphné, où Daphné est surprise par cet attouchement et où elle commence la métamorphose qui fera d'elle un laurier.



C'est encore *l'instant de la surprise* que Bernini fixe dans les tombeaux d'Urbain VIII et d'Alexandre VII. Les deux papes sont surpris par la mort, le premier bénissant, le second en prière.

5. Le choix du moment.

La Contre-Réforme, à travers le Concile de Trente, a fixé aux arts leurs *objectifs* : (la pédagogie et l'édification), leur *contenu* (essentiellement religieux), leur *forme* (éloquente). Ce qui caractérisera le Baroque, c'est, dans le choix du sujet, le choix du moment : *un instant de bascule* ou le moment le plus significatif de l'histoire. Là où Poussin va montrer la rencontre d'Eliezer avec Rebecca, Solimena (il montrera aussi assez "classiquement" en 1710 cette rencontre) choisit le moment où Rebecca acceptant de quitter sa famille pour suivre Eliezer et épouser Isaac s'accomplit l'acte par lequel sera fondé Israël. Moment de l'irréversible.



Quand Caravage peint *La Vocation de Saint Mathieu* (1599), c'est le moment précis de ce tournant décisif dans la vie de Mathieu qui est présenté. Moment de *surprise* dans lequel se

révèle et la divinité de cet homme qui vient d'entrer dans la taverne ou le corps de garde (puisque son geste de désignation suffit à produire le "miracle" de la vocation) et se *révèle* en même temps la sainteté de cet autre homme qui ne s'attendait guère à y être appelé.

Baccio choisit de montrer le moment précis où *Joseph raconte son songe à ses Frères* (Bible, Genèse 37, versets 2 à 7). Son rêve, c'est qu'il est, lui, déjà le fils préféré du père, Jacob, à lier des gerbes dans les champs avec ses frères et que sa gerbe se dresse plus haut que les leurs qui se prosternent devant elle. Le récit de ce rêve constitue à l'évidence un *casus belli* inévitable pour les frères jaloux qui vont, par la suite, persécuter Joseph. C'est donc *le moment* où son destin bascule qui est choisi par Solimena.

Quand Bernin sculpte *La Bienheureuse Ludovica Albertoni* (1671-1674) c'est un instant bien précis encore qui donne à voir magistralement : celui du *fait* de la mort. Cette jeune femme étendue n'est pas *une morte*, n'est pas non plus *La Mort*, elle est *ce que fait la mort*, elle est la mort *en fait*. Non une allégorie, mais *la mort vécue* si l'on peut dire.



Au bilan : Le baroque *déstructure l'histoire* : il se borne au *fait*. Le baroque *déstructure le temps* : se limite à l'*instant*. Le baroque *déstructure l'espace* : ramène tout au *détail*. Il introduit la *discontinuité* dans l'espace uniforme de la Renaissance et dans la logique de la représentation.

Sans lien, l'événement est donc seulement *vécu*, pas *réfléchi*. Immédiat. A l'éloquence rhétorique du classicisme, le baroque oppose une éloquence *exemplaire*. C'est au fait de convaincre. Conséquence : tout réside dans la mise en scène, dans l'*effet*.

II. DEUXIEME CARACTERE : L'EFFET

1. Un « modèle » « réaliste » : le Caravage.

L'effet réside dans la *surprise*. Un événement « prend » les protagonistes et les « sort » (« sur » prise) du contexte ordinaire. Le flash lumineux exprime plastiquement la surprise que les corps et les visages expriment physiquement. Le baroque hérite de cette « technique ». Ici, dans cette *Cène à Emmaüs* du Caravage (1600-1601), la surprise est la *révélation* de la divinité de l'invité qui répète l'eucharistie mise en place lors de la *Dernière Cène*. Le temps est brusquement *suspendu* par cette intrusion de l'éternité (de la divinité du Christ ressuscité).



C'était tout-à-l'heure la même surprise de la *vocation* de Saint Mathieu. Ce sera celle de l'*illumination* du même Saint Mathieu, en 1602, par Caravage pour l'église romaine de San Luigi dei Francesi, avec chaque fois cette *suspension du temps* qui isole le fait et, le sortant ainsi de la *logique ordinaire* des événements, en fait un *effet* (comme on dirait aujourd'hui "spécial").

2. La mise en scène

a. Dans la statue de *La Vérité révélée par le Temps* du Bernin (1646), l'effet ("spécial", "miraculeux") réside dans le fait que la main qui soulève le voile pour découvrir la nudité de la Vérité est *invisible*.

Dans la *Sainte Thérèse*, il est dans le vent qui soulève les nuages et la sainte avec eux et qui apporte la grâce.

A Saint-Pierre de Rome, la *Chaire de Saint-Pierre* du même Bernin est une « scène », un « spectacle » bien davantage qu'un « monument ». Ses dimensions, le stuc mais surtout le bronze en feraient quelque chose d'écrasant si le mouvement, la « mise en scène » ne venait alléger tout l'ensemble. Les anges *tournent* autour de l'Esprit Saint comme des oiseaux autour d'un soleil. Le mouvement, là, est même symbolique. Il figure une *descente* (de l'Esprit dans la Matière). En haut l'Esprit Saint, justement, puis les anges (qui ont une figure quasi-matérielle), puis Saint Pierre (l'Esprit descendu dans un corps), enfin les Pères de l'Eglise (qui ne font que commenter la Parole que Pierre est tenu de répandre par le monde au moyen de l'Eglise dont il est le fondement). En haut (Esprit et anges) de l'or et du stuc (légèreté). En bas (Pierre, les Pères) du bronze (pesanteur). On est bien *descendu* du Ciel sur la Terre.

Le baroque vient donc du *théâtre*. En témoignent les innombrables architectures en trompe-l'oeil des plafonds.

Le *Baldaqin* de Saint-Pierre-de-Rome, du Bernin, est encore une *mise en scène symbolique* si l'on y associe, comme il se doit, les reliquaires qui l'entourent aux quatre piliers qui forment un cadre autour de lui : 1° pilier de l'Est : Mochi *Sainte Véronique* (qui essuie le visage du Christ). 2° pilier de l'Est : Bolgi *L'impératrice Hélène* (qui a cherché et retrouvé la croix). 3° pilier : Bernin *Saint Longin* (qui perce le flan du Christ). 4° pilier : Duquesnoy *Saint André* (Crucifié). Voici un hymne célébrant le souvenir de la passion et le culte des reliques autour du tombeau de Saint Pierre.

L'oeuvre serait massive si elle ne figurait un baldaqin, c'est-à-dire une construction provisoire, légère, mobile et si les colonnes torsadées n'apportaient un *mouvement* lié à leur forme *serpentine*.



La Place Saint-Pierre elle-même est conçue pour que le monument de la Basilique ne se révèle que par fragments, progressivement sous un angle toujours nouveau à mesure qu'on progresse sous les portiques (un bâtiment situé au centre de la place *devait* masquer la vue qu'on pouvait avoir de l'église dans son entier).

b. Borromini *met en scène* les façades de ses églises en introduisant non une surcharge décorative (qu'on impute souvent à tort au baroque d'une façon générale) mais le *mouvement* même du mur. L'ondulation ainsi réalisée allège la façade de l'église.



c. En peinture aussi, le mouvement est la règle. Le caractère statique du tableau classique confère du poids à la leçon qu'il donne. Le tableau baroque s'allège en se faisant dynamique. Ainsi de *L'Enlèvement des Sabines*, de Rubens. Le tableau classique est plutôt horizontal. Les lignes de force y sont horizontales, aussi, et verticales. Tout cela donne de la *stabilité* au regard. Le tableau baroque est plus souvent vertical et exige qu'on le parcoure *en descendant*. Ses lignes de forces y sont la diagonale et autres obliques qui donnent l'impression d'une *chute* et contraignent le regard à un perpétuel travail de soutien : retenir les lignes pour qu'elles ne tombent pas. Le regard, exactement, est *mobilisé*.



d. Il en va de même en sculpture. On y apprécie les métamorphoses, c'est-à-dire le *changement* (Bernin *Apollon et Daphné* mais aussi Parodi, *Clytie transformée en héliothrope*), les raptés (*Rapt des Sabines* de Girardon, *Le Temps ravissant la Beauté*, de Foggini, *Persée*

enlevant Andromède de Puget, *Le Rapt de Proserpine*, du Bernin) qui impliquent le violent mouvement de l'arrachement.



3. Les Fêtes baroques.

Mais nulle part ailleurs plus que dans les fêtes baroques la mise en scène atteint son comble. En août 1660 : c'est *l'Entrée du roi et de la reine dans Paris* (Voir Victor Tapié *Baroque et classicisme*, pp205, 207-214). Du 7 au 14 mai 1664 ce sont *Les plaisirs de l'île enchantée* : Versailles (*Ibid.* p221-224). Voir aussi pour le programme de ces réjouissances : <http://arsmagnalucis.free.fr/plaisirsile-1664.html>.

A travers ces fêtes, c'est la glorification du monarque qui est entreprise (continuation du maniérisme). L'art baroque n'est pas seulement au service de l'Eglise et de la propagation de la foi, il est au service du roi, et (dans le domaine temporel) seulement à son service . La fête du 17 août 1661 à Vaux-le-Vicomte, organisée par le surintendant Fouquet pour Louis XIV vaudra à ce dernier la disgrâce, la prison et la confiscation de ses biens).

4. Versailles.

a. Une architecture classique : Le Vau et Jules Hardouin Mansart composent un ensemble très italien.



b. Une décoration Baroque : Mais Le Brun multiplie les peintures à la gloire du souverain. Il va jusqu'à dessiner les objets du mobilier, la vaisselle dans un souci de démonstration prestigieuse.



c. Des jardins classiques dessinés par Le Nôtre, mais pour des fêtes baroques. En outre, une composition faite pour donner une impression d'*infinité*. C'est à l'horizon seulement que paraissent se terminer les jardins.



Il y a une ambiguïté fondamentale en particulier dans le baroque français toujours mêlé de classicisme. Versailles en est l'exemple flagrant. C'est davantage en Italie et dans l'Europe de l'Est que se développe un baroque « pur ».

5. L'expression.

Dans l'oeuvre de Le Brun *La Famille de Darius devant Alexandre* (1660) ci-dessus, sinon toutes, du moins un grand nombre des passions codifiées et illustrées par son auteur dans *L'Expression des Passions*) se trouvent très explicitement mise en scène.



Il y a un double paradoxe :

a .Le XVII^e français est le siècle de Descartes c'est-à-dire : le siècle de la *raison*. Mais, il est conjointement celui de l'étude des passions. Descartes écrit un *Traité des Passions* que Le Brun reprend pour l'adapter à la peinture (*L'Expression des Passions* 1663). John Bulwer écrit à son tour en 1664 une *Chirologia* qui codifie tout ce que les mains peuvent exprimer. Les peintres seront attentifs à ces modèles et mettront plus en évidence la sphère de la passion que celle de la raison dominante (qui deviendra l'objet du néo-classicisme au XVIII^e siècle).

b. Le second paradoxe, c'est que le XVII^es est fondamentalement baroque et que, en même temps, la France (qui domine à présent les arts*), qui est baroque dans l'utilisation qu'elle en fait au service du pouvoir est pourtant classique dans son architecture, sa peinture, sa sculpture et son enseignement**.

*Versailles est fait pour rivaliser avec Saint-Pierre de Rome.

**Le classicisme français s'établit officiellement contre le baroque italien.

CHAPITRE 16 : LE CLASSICISME (XVII^oS)

L'Europe tout entière est baroque : l'Espagne, l'Italie, les Flandres, l'Allemagne. La France est classique.

a. En 1648 a lieu la fondation de l'*Académie Royale de Peinture* par Mazarin à l'instigation de Charles Le Brun et Philippe de Champaigne. En 1663 Colbert place l'Académie sous le contrôle de l'Etat et Le Brun en devient le directeur.

Le rôle de l'Académie, c'est de dire *la règle* : comment un tableau *doit* être peint. C'est de s'assurer, aussi, le contrôle de la production artistique et, en conséquence, de son contenu idéologique.

Dans ce cadre, Félibien établit la hiérarchie des genres picturaux. Un genre est d'autant moins noble (a d'autant moins de valeur artistique et marchande) qu'il s'éloigne plus de l'Esprit pour aller vers la matière. La *peinture d'histoire* (religieuse, mythologique ou proprement historique) parce qu'elle traite des actions les plus élevées (celles des dieux et des héros) est le genre supérieur. Vient ensuite *la scène de genre* (reflet des activités humaines ordinaires) puis *le portrait* (figure humaine mais rappelant la mort qu'il tente de nier). Viennent ensuite la *peinture animalière* (on est descendu de l'homme à l'animal), le *paysage* (un cran plus bas : le végétal) et la *nature morte* (matière brute sans vie comme sans âme).

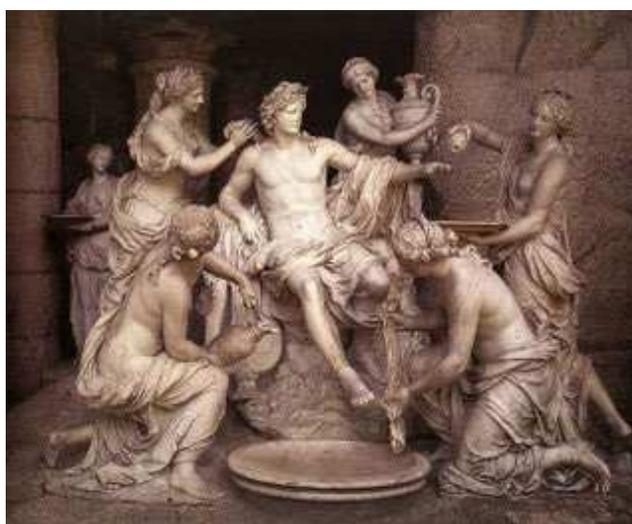
b. L'architecture (bien représentée par Le Vau) est d'un rigoureux classicisme.



c. Le jardin est, comme à la Renaissance, « à la française », classique, en conséquence : symétrique, ordonné. Pourtant, si le jardin renaissant est mesuré (de dimensions « raisonnables ») et généralement fermé, le jardin de Le Nôtre (à Vaux-le-Vicomte, à Versailles) est baroque en ceci, d'une part, qu'il est construit sur un *effet* : donner une impression d'infinité, on l'a vu (il s'étend jusqu'à l'horizon) et, d'autre part, qu'il est le lieu de fêtes où les «effets spéciaux » sont la règle.



d. La sculpture, le plus souvent (Girardon, Coysevox) respecte les canons du classicisme (le modèle antique).



Elle peut être baroque, spécialement quand sa destination est une église italienne (par exemple Puget).



e. Le classicisme, dans la peinture française emportée par Nicolas Poussin, se traduit par le renoncement à l'effet, la recherche d'une composition *stable* (1)



(1)

Cette *stabilité* passe par l'usage de l'horizontale et de la verticale, le refus de l'oblique, par conséquent. Et, souvent par la composition triangulaire des groupes (ci-dessus, de la *Sainte Famille* 1628-1630), la base du triangle (comme celle de la pyramide) en faisant une figure peu susceptible d'être "renversée".

En même temps, à l'*instant* privilégié par l'esprit baroque, il préfère le temps de l'*historia* (2). A l'expression des passions, il oppose l'exposition de leur *maîtrise* (3)



(2)

Poussin *Mort de Germanicus* 1627



(3)

Poussin *Et in Arcadia Ego* 1637-1639

Restons un instant sur cette dernière oeuvre. Des bergers se penchent, étonnés, sur un tombeau et y lisent cette formule : "*Et in Arcadia Ego*". Qu'on peut comprendre, pour peu qu'on rapporte le "et" au "ego" : "*Moi aussi, en Arcadie, je fus*". On est alors dans la nostalgie d'un paradis perdu (paradis si l'on veut car, avant que Virgile ne lui donne dans ses *Eglogues* cette caractéristique, en la peuplant d'une humanité primitive de bergers non encore corrompus par la civilisation, l'Arcadie était une terre grecque particulièrement inhospitalière. Voir à ce sujet Polybe et Ovide).

Toutefois, cette traduction n'est guère admissible et, grammaticalement, "et" ne peut correctement se rapporter qu'à "Arcadia". Ce qui donne : "*Et en Arcadie, moi aussi, je suis*", où "moi", comme le montre l'ombre du bras en *faucille* du berger qui désigne l'inscription, désigne *la mort*. Autrement dit : "*dans ce paradis qu'est ou plutôt que fut l'Arcadie, moi, la mort, je n'étais pas absente*". Ce que confirme une légende : selon le poème de Sannazaro, *Tombeau en Arcadie*, la tombe de Phyllis (beauté hostile à l'amour) est si renommée que les bergers viennent de partout pour la vénérer. Ce n'est donc pas une *passion* nostalgique que ce tableau met en oeuvre, mais un *rappel de la raison*, nul (pas davantage la beauté) n'échappe à la mort. Il s'agit d'un *memento mori* dans la pure tradition du XVII^e siècle hollandais.

Quand le même Poussin met en scène *L'Enlèvement des Sabines* deux fois en 1633-1635 et 1638-1639, cela semble une cohue, un tumulte. Pourtant, une architecture rigoureuse ("Rome") encadre *et annonce* le triomphe de l'ordre et de la règle.

Dans le *Paysage avec Orphée et Eurydice*, 1648, le thème est sans doute baroque, puisque c'est la mort qui *survient* et de façon *soudaine*. Pourtant, rien ne perturbe l'harmonie du moment. Orphée est à la lyre, seul un pêcheur a remarqué l'événement.

Dans la *Naissance de Bacchus* (1657), toujours de Poussin, Narcisse et Echo on beau être là complètement morts, la sérénité du moment n'en est en rien affectée.

f. Le classicisme invente enfin *le paysage historique*. Poussin en est le maître incontesté. Vastes paysages où apparaissent des *fabriques* (des architectures le plus souvent gréco-romaines voire renaissantes qui apparaissent dans le fond ou sur les hauteurs du paysage comme pour donner à la nature *a priori* sauvage la règle contraignante d'une architecture *civilisée*) et où se déroule une scène historique (mythologique, biblique) : *Paysage avec Orphée et Eurydice* (1648), *Paysage avec Saint Mathieu et l'Ange* (1645), *Diogène jetant son écuelle* (1648), *Paysage avec les funérailles de Phocion* (1648), *Paysage avec Polyphème* (1648), etc.

En résumé, peu de choses, au XVII^es différencient, semble-t-il, le baroque du classicisme.

- Les *sujets* sont les mêmes, encore que le baroque admette la scène de genre que le classicisme exclut.
- La *codification des passions* fonctionne identiquement. Simplement d'un côté la passion est mise en scène et se fait éloquente, de l'autre elle apparaît sous le contrôle de la raison.
- A la peinture d'histoire, le classicisme adjoint en outre *le paysage historique*
- L'ensemble baroque et classicisme forme ce qu'il a été convenu d'appeler le *Grand Style*.

CHAPITRE 17 : LA POURSUITE DU « GRAND STYLE » (XVIII^oS)

Le XVIII^o siècle se définit pour l'essentiel par deux nouveaux courants : le *Rococo* et le *Néoclassicisme*. Pour autant, le XVII^o classique et baroque ne disparaît pas et en tous cas pas immédiatement. Le « Grand Style » trouve à se continuer.

Avec Jouvenet (1644-1777), Jean Restout, ci-dessous, (1692 – 1768), Pierre Subleyras (1699 – 1749) et François Le moyne (1688 - 1737), le XVII^o baroque religieux et mythologique poursuit sa carrière au XVIII^o. Mais, c'est justement cette peinture d'histoire, religieuse ou mythologique, baroque en tous cas, que va mettre en cause le courant Rococo dès le début du XVIII^o siècle.



CHAPITRE 18 : LE ROCOCO (XVIII[°]S)

I. NAISSANCE DU ROCOCO

Le Rococo va naître du rapprochement de deux tendances :

1. Celle des partisans de la couleur en opposition aux partisans du dessin : rubénistes contre poussinistes (ou sensibilité contre rationalité).
2. De la tendance à une représentation de plus en plus fréquente du nu (féminin en particulier) dans les scènes mythologiques. (Voir *Iconographie 4 : Scènes fréquentes aux XVI[°], XVII[°], XVIII[°]s* et *Iconographie 5 : Le Nu*).

Exemple 1: Natoire Charles Joseph (1700 – 1777)



Exemple 2: Lagrenée Jean-François (1725 –1805)



Exemple 3: Deshays Jean-Baptiste (1729 – 1765)



Exemple 4 : De Troy Jean-François (1679 – 1752)



Et, en sculpture, Falconet Etienne-Maurice (1716 – 1791), Houdon Jean (1741 – 1826) ou Pajou Augustin (1730 - 1809).

II. LA SCENE DE GENRE

Dans les œuvres précédentes, la mythologie était plus un prétexte plus qu'un véritable sujet. Prétexte à peindre des scènes « légères ». La *peinture d'histoire* cède le pas à la *scène de genre* jusque-là réputée inférieure à la précédente et, en conséquence, moins bien rétribuée. Le XVIII^e est le siècle de « l'esprit » (au sens de « avoir de l'esprit »). C'est aussi (même en raison de cela) le siècle du *libertinage*. Au moins dans sa première moitié. En littérature, cela donne : Casanova, Sade, Crébillon (Père & Fils), Rétif de la Bretonne, Diderot, Choderlos de

Laclos. En peinture, cela donne : Watteau, Boucher, Fragonard. Sur le "marché", la commande privée justement motivée par la passion "particulière" qui favorise l'expansion d'une peinture et d'une sculpture du *désir* et, conséquemment le développement de la scène de genre, entre en concurrence avec la commande publique liée à une raison "générale" favorable à la peinture d'histoire.

1. La « Fête galante » : Jean-Antoine Watteau (1684 – 1721).

Watteau n'est pas à proprement parler un artiste rococo. mais sans le rococo (et la liberté que ce « style » a apporté à la peinture), il n'aurait pu exister. Il invente la fête galante c'est-à-dire un sujet libre des contraintes de la peinture d'histoire.



La composition de cet *Embarquement pour Cythère* est à rapprocher de celle du *Jardin d'Amour* de Rubens.



Les attitudes
psychologiques
et leur succession

1. Dans l'amour.
2. Le temps de finir.
3. Après, les regrets.



1. L'insti-
- tion.
2. La convic-
- tion.
3. Après con-
- sumation.

Dans les deux cas, l'oeuvre met en scène (comme à l'époque médiévale ou certains tableaux maniéristes) une succession d'événements. De gauche à droite, chez Rubens, un homme "entreprend" une jeune femme q'un Cupidon pousse à accepter. Les voici maintenant assis au sol la tête inclinée l'un vers l'autre : elle vient d'accepter. Les voila pour finir, à droite, qui

reviennent d'un lieu isolé situé derrière une fontaine dédiée à Vénus : ils ont consommé. Le tableau de Watteau ne dit pas autre chose : à droite, près de l'autel dédié à Vénus, un couple devise en position très rapprochée. Puis, un peu plus à gauche il (sous la forme d'un autre couple, naturellement) se lève. Plus à gauche encore, debout, ils s'appêtent à embarquer et la femme se retourne avec nostalgie. Car ce n'est pas pour Cythère dont les eaux ont vu naître Aphodite qu'on embarque, en vérité, c'est de Cythère qu'on repart ... à regret. On remarquera que très régulièrement les tableaux de Watteau s'inscrivent sous le signe de Vénus à laquelle est dédié un autel, inscription qui en dit l'atmosphère : légère voire libertine.

2. La Pastorale : François Boucher (1703 – 1770)

C'est à Boucher que revient plus particulièrement l'invention de ce qu'on a nommé le Rococo et, dans ce genre, *la Pastorale*.

Le Rococo c'est avant tout une peinture pour « voyeurs ». Le regard (désirant), celui des vieillards de *Suzanne* tient dans les scènes proposées une place prépondérante. Ainsi dans l'œuvre ci-dessous ou le pasteur galant et sa jolie bergère sont espionnés par un jeune homme qui se dérobe à leur vue:



Ainsi peut être surtout dans ce *Bain de Diane* d'où le « voyeur » Actéon n'est absent que parce que celui qui observe le tableau prend sa place et, par l'intermédiaire de la nymphe, s'offre le spectacle de ce que la cuisse gauche de Diane « cache » au regard immédiat. Avec Diane, Actéon est toujours là. S'il n'est pas sur la toile, il est devant la toile. C'est l'*érotisme* qui se laisse ici définir avec précision.

Dans sa partie supérieure (à la diagonale qui va du bas à gauche vers le haut à droite), le tableau met en scène une *nature* luxuriante. Dans sa partie inférieure (droite) un luxe qui appartient à la *culture* (le vêtement, la «tenture»). La scène se situe donc *entre nature et culture*, dans ce moment (du déshabillage) ou, pour le dire exactement, la culture cède la place à la nature dans le comportement humain. La peinture rococo place le spectateur en position de voyeur. C'est la position d'Actéon.

3. Le libertinage Fragonard Jean-Honoré (1732 - 1806)

Tout ceci reste vrai du grand maître de la peinture libertine au XVIII^e : Fragonard. A travers ses *Curieuses*, l'importance du regard est soulignée. C'est ce regard du voyeur que

L'Escarpolette met en scène sur commande : le jeune amant observe se qui se cache sous les robes de la jeune femme que balance ... le mari !



Quant aux plis de la couche qui occupe la majeure partie du *Verrou*, il faudrait être aveugle pour n'y pas voir ce qui est l'objet du désir figuré par la pomme d'où paraît jaillir la lumière qui éclaire le couple : un sexe de femme peut-être plus offert encore que celui que peindra Courbet un siècle plus tard.





Le rococo est donc d'abord un art mis au service d'une recherche du plaisir.

La *légèreté* qui le caractérise du point de vue des mœurs se transcrit dans une grâce qui, à la différence de la grâce maniériste du XVI^e siècle, trouve à s'exprimer spécialement dans une présentation voluptueuse, sensuelle du corps féminin et des thèmes liés à la question de l'amour.

En réaction à ce libertinage une tendance *moralisante* voit le jour, d'abord en Angleterre puis en France.

CHAPITRE 19 : LE GENRE MORALISANT (XVIII^oS)

A côté du ROCOCO qui axe la peinture sur la sensibilité, voire la sensualité, une exigence de moralisation se fait jour au XVIII^o siècle qui va donner naissance à deux courants:

- La *moralisation sentimentale* (Greuze), appuyée sur la philosophie sensualiste et empiriste.
- La *moralisation rationnelle* (le néo-classicisme), appuyée sur le retour à l'antiquité et la philosophie stoïcienne.

La Scène de genre tente de se hausser au niveau de la Peinture d'histoire en héroïsant ses sujets.

1. En Angleterre: William Hogarth (1697 – 1764)

La morale anglaise, à la différence de la morale française fondée sur la sentimentalité, la subjectivité, se trouve centrée sur une exigence d'objectivité : le souci de la vérité. C'est donc à une vérité physique et psychologique que prétend la peinture moralisante anglaise, satyrique.



Dans la série de six tableaux *Un mariage à la mode*, Hogarth dénonce une pratique qui tend à ruiner les capacités au bonheur des femmes et des hommes dont les rapports sont régis par les seuls intérêts de l'argent ou du prestige.

Ci-dessus, un jeune homme ruiné mais d'ascendance aristocratique (le père, à droite) déroule l'arbre de la généalogie familiale) est tenu d'épouser sous contrat (l'acte est donc commercial et symbolisé par un notaire) une jeune fille riche (dont le père dépose sur la table la confortable dot). Les jeunes gens se tournent le dos (le divorce est déjà consommé) et l'amant courtise déjà la belle. Celle-ci passe un tissu dans l'anneau du mariage, mais à ses pieds, traînant au sol, un chiffon dit assez la valeur de cet anneau. Le reste de la série des *Mariages* montre clairement les conséquences d'une telle "union".

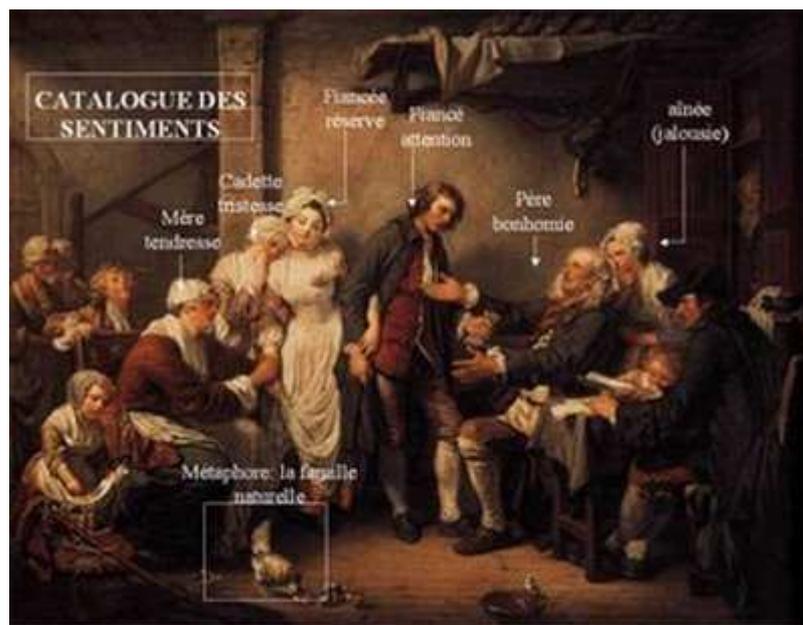
Dans la série de six gravures, *The Harlot's progress* (*La Vie d'une prostituée*) Hogarth dénonce (comme *La Paysanne pervertie* de Restif de la Bretonne) les travers d'une société hypocrite finalement tournée vers l'argent, le crime et la luxure.

Dans une troisième série, *L'Opéra des Gueux*, le même système descriptif des aberrations d'un système social est mis en place ; la même duplicité, la même hypocrisie sont dénoncées. Ainsi Macheath, le brigand, est condamné à mort pour crime de bigamie par le Duc de Bolton qui a femme et maîtresse.

2. En France : Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805)

Ainsi la peinture raconte-t-elle des histoires. Pour dévoiler les travers de la société (Angleterre) ou des histoires édifiantes (France) sous forme d'allégories ou de « morales ». Lorsque Greuze peint *La Piété filiale* (Un paralytique soigné par sa famille ou *Le Fruit de la bonne Education*) 1763 il entend éduquer son spectateur, l'édifier, lui montrer, en l'occurrence, les bienfaits d'une bonne éducation.

Et lorsque, dans *L'Accordée de Village*, il peint à son tour une scène de mariage, il décrit tous les bons sentiments qu'une pratique honnête peut engendrer. La façon dont la main de la jeune fiancée s'approche de celle du jeune homme dit l'union quand les fiancés de Hogarth se tournaient le dos. Les bras ouverts du père donnant sa fille à ce garçon sont en contraste total avec le geste de prendre qui est celui du personnage de droite du tableau de Hogarth.



Puis c'est une histoire en deux tableaux : celle du *Fils ingrat* qui abandonne sa famille pour courir le monde et celui du *Fils puni* qui revient et retrouve la famille ravagée par la mort du père. L'ingratitude ne paye pas !

Là où Hogarth décrivait, orientait le regard de son spectateur vers la tare, Greuze donne des leçons. C'est la manière française.

3. Mais, la sensualité Rococo vient se glisser jusque dans ces œuvres moralisantes de telle sorte qu'on peut dire que la tentative qu'elles représentaient de passer d'une peinture de genre sans valeur (purement décorative ou propre à flatter la seule sensualité) à une peinture de

genre au moins héroïque dont la valeur serait comparable à celle, toujours enviée, de la peinture d'histoire, cette tentative est un échec.



Sans doute la jeune fille est-elle en prière dans cette *Prière du Matin* de Greuze. Mais le regard est d'abord attiré (cela est composé pour) par l'épaule charnue et charmante négligemment dévoilée.

*

La « réaction » au sensualisme du Rococo passe donc par la tentative d'élever la scène de genre à un certain niveau de spiritualité qui se traduit par la moralisation des œuvres. Qui échoue.

Une autre tentative passe par l'idéalisation de la nature morte. L'idée n'est pas nouvelle. La peinture hollandaise du XVII^e siècle avait utilisé la nature morte à des fins moralisatrices. Le XVIII^e ira plus loin, notamment avec Chardin.

CHAPITRE 20 : LA NATURE MORTE (et la scène de genre : XVIII°S)

Dans le style du XVII° avec Delaporte, Desportes, Oudry, la nature morte poursuit sa tradition. Peinture de virtuose, peinture décorative, genre mineur, elle n'apporte avec elle aucun "esprit". Il faut attendre Chardin pour que le genre se hausse à un niveau de spiritualité dont la nature morte hollandaise du XVII° est une préfiguration.

1. Ce dont il s'agit d'abord, c'est moins de *représenter* les choses que de *restituer leur présence* par la suggestion de leur matérialité. *La Pipe* de Chardin ne met en scène aucun objet extraordinaire, précieux, «décoratif». Seulement une *présence*. Celle des choses non pas exposées, mais posées-là ; celle de leur utilisateur. Le rendu de la maniabilité des objets suggère la main qui en fait usage et les a abandonnés-là pour un moment.



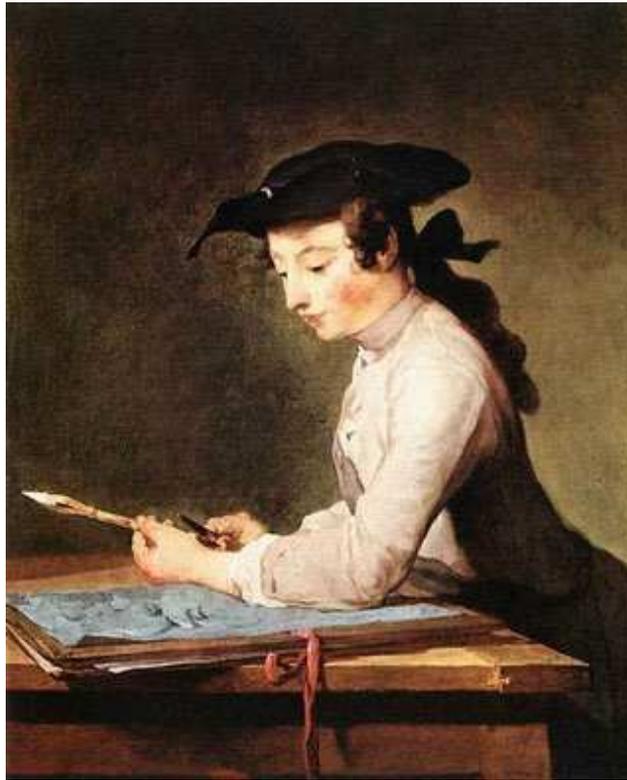
2. Le rococo installe ses scènes dans l'instant, celui du plaisir, de la découverte par le regard d'un spectacle sensuel, érotique. Chardin, à l'opposé, recherche *l'intemporel*. Cette *Femme tirant de l'eau à la fontaine* répète un geste ancestral d'une façon tellement immédiate, irréfléchie, qu'elle se trouve tout-entière prise dans ce geste en sorte que son existence, à elle, rejoint l'intemporalité de l'existence de ce geste.



3. A l'opposé du rococo, c'est simplicité, humilité, rigueur, économie des moyens utilisés. Ce verre d'eau, le broc et les aulx qui l'accompagnent, cette table de bois grossier et ce fond de mur sans parement, il n'y a là rien de superflu, rien d'accidentel : tout est essentiel. C'est la nature-même des choses qui est peinte.



4. Et il en va des êtres humains comme des choses : ils sont *concentrés*. Pas de distraction qui les dissocierait d'eux-mêmes (le costume, l'attitude, les conventions, les convenances). Alors, l'absorption du personnage dans son occupation le fait échapper au spectateur et lui confère une existence intérieure, une intensité de présence. A l'opposé des personnages théâtraux de Greuze ou « superficiels » de Boucher. A l'instar de *La Dentellière* de Vermeer, le jeune homme est entièrement concentré sur une tâche et une seule : le taillage de son crayon. Il en acquiert une « épaisseur » d'autant plus grande qu'il demeure plus impénétrable au visiteur que nous sommes dont il ignore absolument l'existence.



5. Ce qui se retrouve alors, c'est la sérénité parfaite déjà rencontrée dans la peinture hollandaise des De Hooch, par exemple, de ces femmes qui, dans l'intérieur de leurs maison rangées lisent ou épluchent des pommes de terre. Comme cette femme de Chardin.



6. Il ne s'agit donc pas tant de *représenter* la réalité que de la *re-constituer*. Il ne s'agit pas tant de rendre les *formes* des objets que l'on peint que de rendre leur *matière*. "On n'entend rien à cette magie... Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se crée et se reproduit" écrivait Diderot à propos des œuvres de Chardin

*

Ainsi, avec le Rococo, la peinture d'histoire est passée au second plan, derrière une scène de genre frivole et légère. La moralisation de la scène de genre (Hogarth, Greuze) échoue à élever la peinture vers l'idéal. C'est la nature morte et le « retour » de la scène de genre de type hollandais du XVII^e qui parvient paradoxalement à réaliser cette élévation. Mais la peinture d'histoire est toujours au second plan. Le néoclassicisme va s'efforcer de la rétablir à la première place.

CHAPITRE 21 : LE NEOCLASSICISME OU « LE VRAI STYLE » : PEINTURE ET SCULPTURE (XVIII^oS).

INTRODUCTION

1. On a vu la scène de genre échouer dans sa tentative d'héroïsation. D'abord parce que le sensualisme rococo la pénètre de toutes parts. Ensuite parce que la dramatisation des sujets (*Le fils ingrat* et *Le fils puni* de Greuze, par exemple) ne suffit pas à rejoindre les valeurs « aristocratiques » de la peinture d'histoire. Entre la mort du père de famille et celle d'Hector, il y a un monde, un abîme.
2. Paradoxalement, c'est le genre inférieur de la nature morte qui parvient à un degré d'idéalisation qui lui confère une noblesse comparable à celle de la peinture d'histoire. Mais seulement avec Chardin.
3. Par ailleurs, le goût « historique » trouve à se renforcer des fouilles effectuées à Pompéi et Herculaneum ; fouilles qui amènent Rome au premier plan. Du recours à cette antiquité et en réaction au sensualisme jugé décadent du Rococo, un nouveau courant va naître : le *néoclassicisme* (ou Le "Vrai Style")
4. Pourtant, dans un premier temps, la mode de l'antique se marie avec le Rococo. C'est moins l'histoire qui inspire que le décor et le costume. Ainsi de ces *Jeunes grecques parant l'Amour* de Vien.



Quelquefois, c'est aussi le thème, pourvu qu'il ait quelque chose d'érotique. Une peinture de Vien *La Marchande d'Amours*, inspirée d'une fresque romaine, reçoit dans un de ses détails, une modification significative (ci-dessous).



I. LE RETOUR A LA PEINTURE D'HISTOIRE.

1. L'inspiration antique : la statuaire.

a. Winckelmann, un allemand, est le théoricien du néoclassicisme. Il faut partir selon lui de deux découvertes parfaitement exemplaires : *L'Apollon du Belvédère* (vers 350 av JC) et le *Laocoon* (vers 25 av JC).



➔ *L'Apollon* : Il est de *marbre*, un matériau qui moins qu'une autre pierre ou que du bois laisse apercevoir sa constitution ; un matériau qui s'efface devant la forme que le sculpteur lui donne. C'est le triomphe de l'idée pure sur la matière. Son regard se porte vers l'infini signifiant qu'il n'y a rien dans ce monde qui mérite qu'on s'y arrête. Il est impassible, où se manifeste la maîtrise du sentiment par l'esprit. Mais, cet idéal est

aujourd'hui perdu.

➔ Le *Laocoon* : C'est la lutte, pas la souffrance. La maîtrise de l'esprit sur le corps. L'idéal stoïcien. Laocoon, mordu par le serpent (on suit presque le trajet du venin dans les veines et la succession des muscles qui se tétanisent) éprouve sans doute une douleur effroyable, mais que son esprit, à la manière stoïcienne, domine entièrement. Que puis-je, demande le philosophe, contre la douleur ? Suis-je maître de ce qui m'arrive (du dehors, puisque ça *m'arrive*) ? Et d'ailleurs, cela *me* concerne-t-il ? *Je* ne suis que cet *esprit* qui accepte ou refuse ce qui m'arrive, justement. Et ce corps qui est le mien est quelque chose qui *m'est arrivé*, qui n'est pas moi véritablement. En conséquence de quoi je suis détaché de cette douleur : *j'ai mal mais je ne souffre pas*. La *douleur* n'est pas la *souffrance*.

b. L'idéal perdu doit être retrouvé... dans l'art. Mais l'art contemporain (XVIII^e) n'est pas l'art grec. Il ne saurait rivaliser avec lui. Il doit s'en éloigner le moins possible. Comment?

--> D'abord, il ne faut pas *imiter* la nature. Le caravagisme est un désastre. La nature n'est plus belle ; aujourd'hui, elle est corrompue. En Grèce l'homme était *naturellement* beau et le sculpteur n'avait qu'à se rendre sur le stade ou au gymnase pour rencontrer ses modèles. Comment retrouver cette beauté ?

- Par *l'imitation synthèse*, chère à Zeuxis ou pratiquée par Raphaël : emprunter ici et là des fragments de beauté et les rassembler pour créer une beauté complète.

- Par *l'idéalisation*. La peinture de la Renaissance, déjà, remodelait le naturel selon les canons de la beauté. Elle idéalisait les êtres naturels, en faisait des apparitions selon les termes de Malraux.

- Par *l'imitation de la statuaire grecque*.

c. La statue grecque imite la (belle) nature (perdue). Le peintre devra imiter les statues antiques. Le corps de l'athlète, le profil grec, les pauses.

d. Quelles sont, alors, les caractères (recensés par Winckelmann) de la beauté grecque ?

- *La belle nature*, illustrée par les statues de Phidias, Praxitèle ou Polyclète.

- *Le noble contour* du déhanché de la sculpture grecque classique.

- *La draperie diaphane ou le pli mouillé* qui souligne les formes.

- *La grandeur calme*. Celle de Laocoon. Tous les muscles sont tendus, tétanisés par le progrès du venin dans les veines, mais la bouche ne crie pas et le visage n'exprime pas la souffrance mais la détermination. Le triomphe de l'esprit sur le corps.

--> C'est cette beauté qu'il faut imiter. *Imiter et non copier*. C'est-à-dire produire, à partir de la nature, une beauté qui soit supérieure à la nature.

e. Il n'y en a pas moins des anomalies dans le néoclassicisme. Les *Parques* de Carstens, à l'inverse de Laocoon, crient et la maîtrise stoïcienne est perdue.



2. L'inspiration antique : l'héroïsme.

Deux modèles rivalisent en Grèce. *Alexandre*, le conquérant qui s'assure la maîtrise du monde. *Le stoïcien* (Marc-Aurèle était empereur aussi et stoïcien) qui s'assure la maîtrise de soi. Le héros néoclassique est le second (il deviendra le premier, au moment de son déclin, avec le culte de napoléon). Il résulte de ce modèle que *la mort* (en tant qu'elle est ce qui nous inspire la plus grande et la plus irrationnelle des craintes, cela donc sur quoi notre maîtrise doit d'abord et surtout s'exercer) sera l'un des thèmes dominants de la peinture néoclassique.

a. La mort comme moyen de réaffirmer la fidélité matrimoniale contre le libertinage Rococo : l'épouse fidèle, la veuve éplorée. Ainsi *Andromède* pleure-t-elle Hector (David).



b. La mort du héros.

→ Du héros de la connaissance : Socrate, Sénèque, Léonard de Vinci, etc.

→ Du héros militaire : Achille, Pallas, Hector, etc.

→ Du héros républicain, surtout : Caton, Caïllus Gracchus, Bara, le général Wolfe et surtout *Marat* (David).



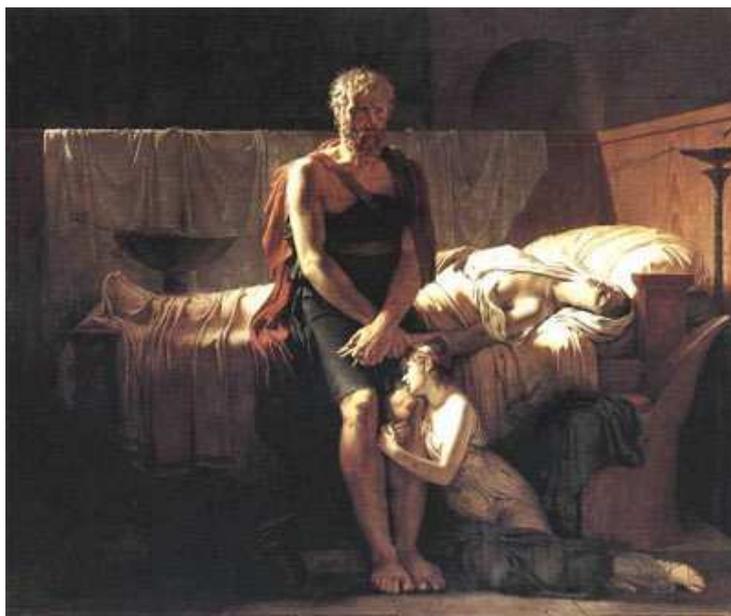
Christ de Pitié XV°s

Il est intéressant de noter (on le fera un peu plus loin) ce qui rapproche et ce qui éloigne cette peinture de Marat de la peinture du XVème siècle.

c. Mais, il y a aussi *le héros stoïque* qui affronte la mort non pour lui-même mais, pire encore, pour ses proches. David peint ainsi *Les Licteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils* qu'il a lui-même fait exécuter pour trahison. Et, tandis que les femmes se lamentent et cèdent à la passion du désespoir, Brutus reste maître de sa souffrance et assure le triomphe de la raison sur lesdites passions.



Même chose pour Guérin qui peint *Le retour de Marcus Sextus* qui retrouve morte son épouse mais sur le visage duquel rien ne se lit d'une douleur qu'il ne subit pas puisqu'il la maîtrise. Douleur qui s'indique pourtant dans la composition du tableau par la *croix* formée par le corps horizontal de la morte et celui vertical de Marcus Sextus.



III. JACQUES-LOUIS DAVID (1748 – 1825)

Il est le chef de file des néoclassiques et assurément le meilleur représentant de ce courant. En comparant le manifeste que représente *Le Serment des Horace* 1784 avec les œuvres rococo de Fragonard, de Watteau ou de Boucher, on peut caractériser le « vrai style ».



→ Il impose *la règle* là où régnait la licence (le tableau est composé de verticales et d’horizontales. Pas de courbes ou de sinuosités. Tout est droit).

→ Il impose *la rigueur* là où régnait le luxe (pas de décor somptueux, de costume chatoyants, mais une sévérité généralisée)

→ Il impose *la vertu* là où régnait la sensualité (rien chez les femmes, à droite, qui puisse éveiller le désir comme chez Boucher voire même chez Greuze. Seule la vertu héroïque des trois frères est mise en évidence).

→ Il impose *la vérité* là où régnait la virtuosité (la virtuosité est trompeuse ; elle fait admirer le geste de l’artiste et oublier ce que l’œuvre produite par ce geste représente. On admirera la qualité, le soyeux des tissus peints par un Watteau et l’on oubliera l’invite à une fête des sens à laquelle le tableau procède).

→ Il oppose *la simplicité* au fini (il suffit que la tunique soit une tunique et que quelques traits en marquent les plis. Le Rococo exigeait davantage : la multitude des nuances et des mouvements d’une draperie).

→ Il oppose une *palette restreinte* à la palette riche du rococo.

→ Il oppose encore à la profondeur qui, depuis la Renaissance, habite la peinture, *la frontalité ou la surface* (le point de fuite dans *Le Serment des Horace* est en avant : sur la lame des épées. Le décor des colonnes et des arcs en plein cintre est juste derrière les personnages. On a l'impression d'une *frise*. *Idem* dans *Les Licteurs rapportant à Brutus le corps de ses fils*).

→ Si l'œuvre rococo relève de la commande privée (l'érotisme des œuvres fait qu'elles ne conviennent certainement pas à tous les publics), l'œuvre néoclassique relève de *la commande publique* (l'héroïsme des œuvres vaut justement pour tout public).

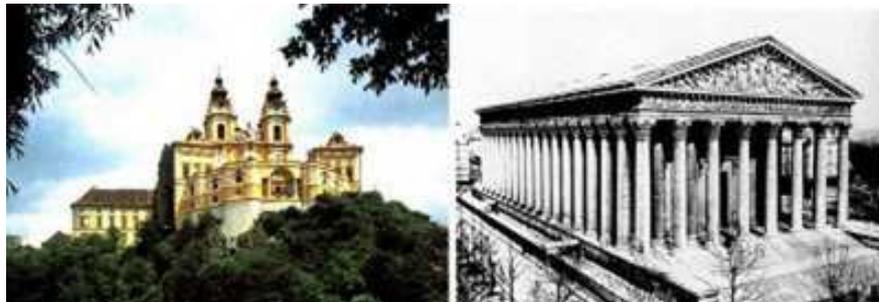
→ D'ailleurs, ce sont *les vertus publiques* qu'elle prône (l'héroïsme) alors que les œuvres sinon rococo du moins moralisantes (Greuze, par exemple) mettent en scène des vertus privées (comme la piété filiale ou la fidélité conjugale). La référence est Rome, bien sûr. A travers Tacite mais aussi des tragédiens du siècle passé : Corneille, Racine qui ont ceci en commun que toutes leurs tragédies s'articulent autour de l'opposition public/privé. Le choix est toujours entre servir sa gloire, le trône, l'Etat ou être asservi à ses sentiments, ses passions : amour ou amitié. Souvent l'homme choisira le public tandis que la femme penchera et intriguera pour le privé.

Une autre œuvre de David exprime toutes ces caractéristiques à la perfection. C'est *Marat assassiné* (voir plus haut). Simplicité, rigueur, sévérité, frontalité. Tout y est. Mais surtout une opposition haut/bas très remarquable. En haut ... rien. Le fond n'est pas même un mur (à la Chardin). Rien. A la différence de ces Christ de pitié du XV^e siècle dont David s'est sans doute inspiré (où l'on voit le Christ, le corps à-demi émergé d'un tombeau, mort mais montrant ses plaies et les yeux entr'ouverts et soutenu par des anges) il n'y a pas de Ciel pour assurer à cet homme l'immortalité et, en conséquence, la qualité de héros. Il faut donc, en bas, que quelque chose compense. C'est le « A Marat, David » inscrit sur la caisse qui sert d'écritoire à Marat. Que signifie-t-il ? C'est un monument : en mémoire de Marat. L'immortalité (qui fait le héros) ne passe plus par le Ciel mais par la mémoire des hommes à qui David confie Marat.

CHAPITRE 22 : LE NEOCLASSICISME OU « LE VRAI STY-LE » : ARCHITECTURE (XVIII[°]S)

I. EN REACTION CONTRE LE ROCOCO

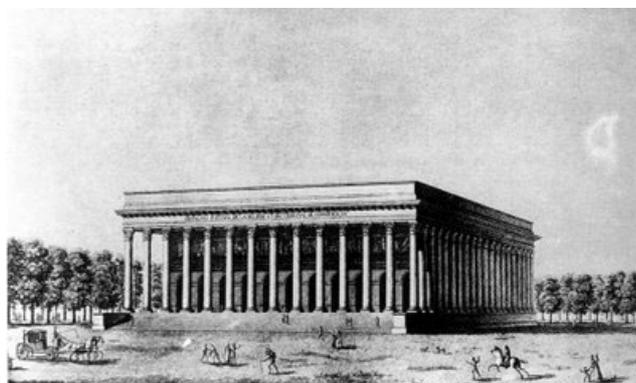
L'architecture rococo, c'est la courbe (baroque exacerbée) et l'ornement. L'architecture néoclassique, c'est la droite (grecque ou romaine) et la simplicité. Témoin le contraste entre ce Monastère de Melk, sur le Danube (1702) et l'église de la Madeleine à Paris (1806).



II. LES MODELES

Le néoclassicisme cherche ses modèles dans l'antiquité, évidemment. Mais cette antiquité se laisse atteindre de deux façons :

1. Directement. C'est alors le temple grec ou romain. Témoins l'église de la Madeleine ou le Palais Brogniart (la Bourse de Paris) commencée en 1806.



2. Indirectement. C'est alors la villa renaissance. C'est que la Renaissance était déjà un retour à l'antiquité.

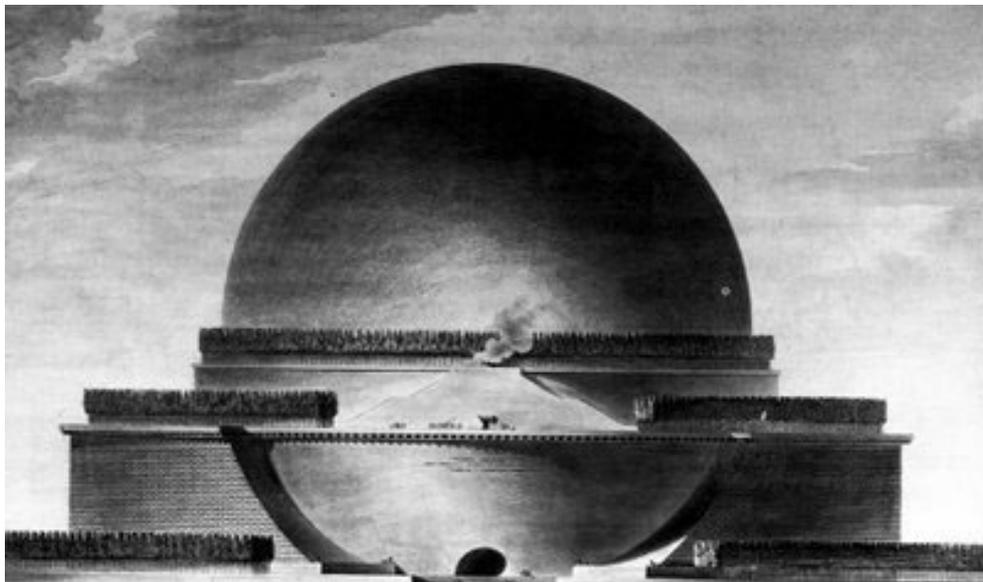


III. L'IDEAL GEOMETRIQUE.

Caractéristique, semble-t-il du néoclassicisme (et, on le verra bientôt, de l'usage qui en fut fait par les régimes totalitaires, nazi et soviétique), il y a beaucoup plus de projets (grandioses) que de réalisations. effectives. Et, dans tous ces projets, la simplicité de la figure géométrique.

1. Etienne Louis Boullée (1728-1799)

La plus spectaculaire de ses inventions est sans doute le *Projet de Cénotaphe pour Isaac Newton* 1784 dont la sphère percée de trous et plongée le jour dans l'obscurité à l'exception de la lumière entrant par ces trous devait représenter un ciel étoilé tandis que la nuit, un éclairage interne devait figurer le système solaire.



Mais il faut ajouter un Dessin pour l'entrée d'un cimetière , un Dessin pour la porte d'une ville, celui d'une Bibliothèque idéale, et d'autres encore.

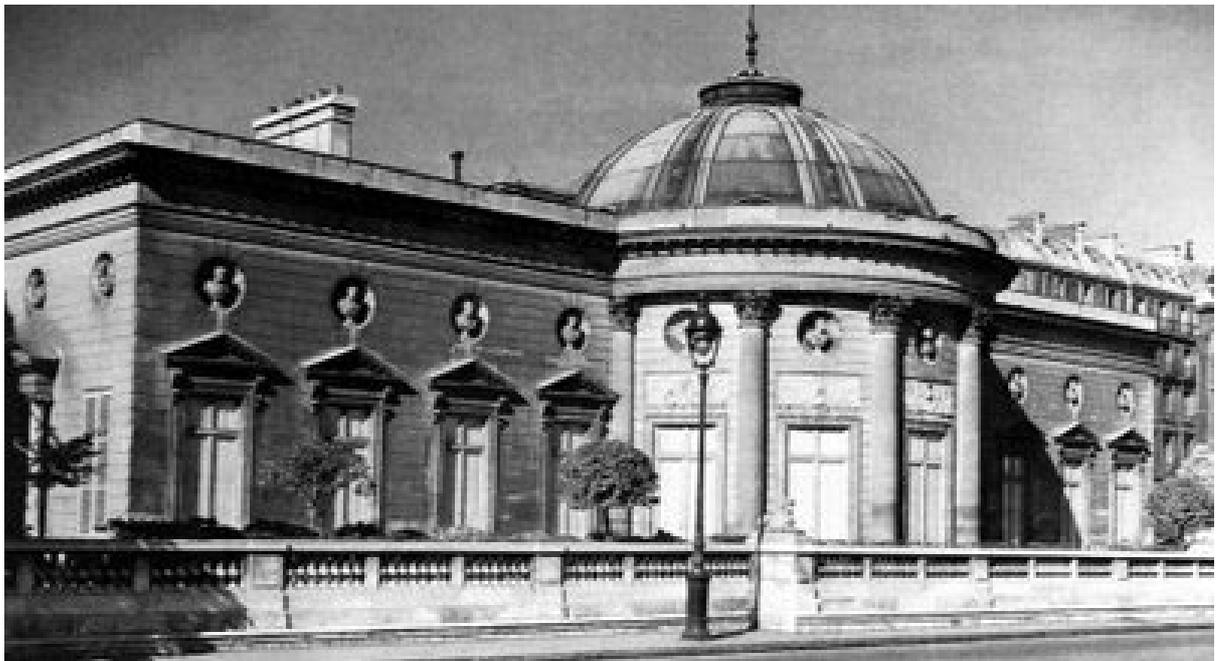
2. Claude Nicolas Ledoux (1736-1806)

De nombreux projets géométriques d'une architecture intégrée à l'environnement naturel

et intégrant des préoccupations fonctionnelles : *Maison de gardes agricoles, maison de bûcherons, etc.* On lui doit le beau *Pavillon d'octroi de la Vilette*.



3. Dans la réalité, on est plus « modéré ». Le géométrisme pur le cède aux exigences du particulier qui a encore du goût pour les "manières" du siècle. Témoin l'Hôtel de Salm à Paris, par Pierre Rousseau.



III. L'EVOLUTION FIN DE SIECLE

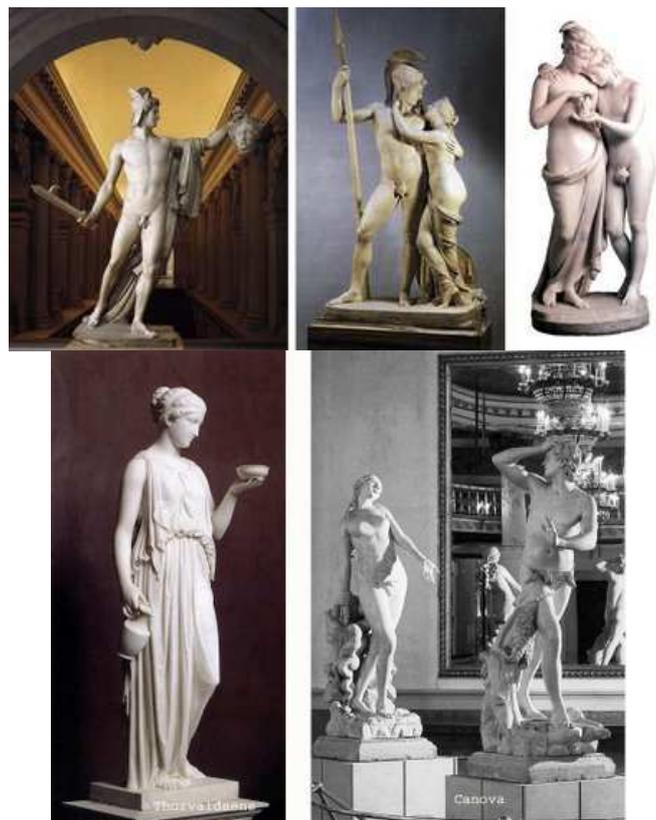
A la fin du siècle, le néoclassicisme évolue dans trois directions : *le purisme archéologique*, bien représenté par la *Porte de Brandebourg* à Berlin ; *l'abstraction*, illustrée par le *Pavillon d'octroi de La Vilette*, de Ledoux qui ne connaît que le cercle et la droite ; *l'exotisme*, enfin mais qui représente une « décadence » du mouvement. Témoins, Las Vegas (moins les casinos) avant la lettre, les curieux *Jardins de Kew* dans lesquels des architectures du monde entier (pagode, mosquée, etc) des trouvaient réunies.

CHAPITRE 23 : LA SCULPTURE NEOCLASSIQUE (XVIII[°]S)

1. Les exigences de Winckelmann font de la sculpture, au-dessus de la peinture, le genre noble par excellence. C'est dans la sculpture que doit se réaliser au mieux l'idéal néoclassique. Là, point de couleur, seulement de la forme, du noble contour, du pli mouillé. Là, l'"imitation" de la statuaire venue de Grèce doit trouver son accomplissement.



De tous les sculpteurs du XVIII[°], Antonio Canova (1757 - 1822) est sans doute le plus caractéristique et le plus talentueux.



2. Toutefois, le néoclassicisme, avec ses règles strictes, est un carcan dont les artistes, plus précisément les sculpteurs (qui viennent de Pygmalion) ont du mal à ne pas se détacher.

a. Cela se fait par exemple au niveau des thèmes. Flaxman (ci-dessous) évoque la folie d'un Hercule qui met à mort ses enfants.

D'une part, le thème est *romantique* et non néoclassique. La folie s'oppose entièrement au rationalisme, idéal du néoclassicisme.

D'autre part, Hercule apparaît ici comme l'opposé du Laocoon. On est loin de la maîtrise stoïcienne des passions. A l'inverse la passion, le délire triomphe ici de la raison.

Le sujet de cette oeuvre n'est donc en aucune manière néoclassique, même si le visage d'Hercule rappelle avec insistance celui de Laocoon, même si l'attitude de la mère est en tous points comparable avec les poses qui sont répertoriées en parallèle par *Les Sabines* de David.



b. Cela se fait encore au niveau des figures. Pradier, ci-dessous, abandonne l'univers gréco-romain pour celui, oriental, *exotique donc romantique* de l'Odalisque.



c. Cela se fait enfin au niveau de la forme. On a vu Carstens, le sculpteur néoclassique,

sculpter et dessiner des Parques hurlantes, incompatibles avec les canons de Winckelmann :
Laocoon ne peut pas crier.



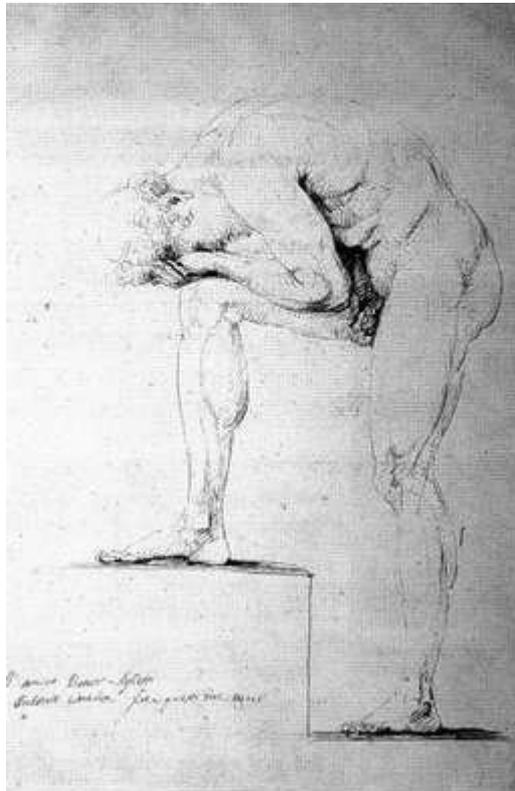
Et bien Canova, le sculpteur néoclassique *par excellence*, reprend le thème de la folie d'Hercule dans un dessin puis dans un groupe sculpté.



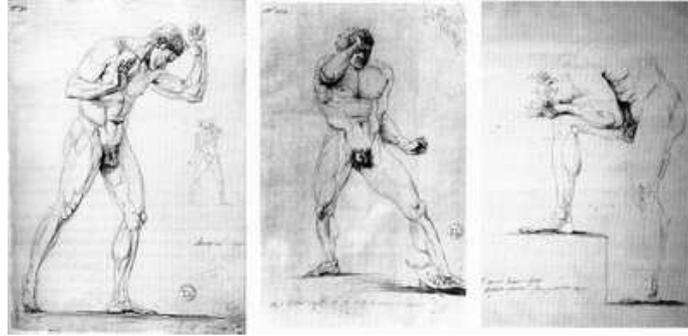
Mieux, le peuple immobile et inanimé de figures diaphanes, Galatées retournées à leur primitive blancheur marmoréenne,



ce peuple *frigidaire*, Canova vers 1795, dans toute une série de dessins, va l'*échauffer* et l'animer de la brûlure de l'*affect*.



Dans le premier des trois dessins ci-dessous, deux univers conflictuels s'affrontent : celui, viril, des muscles et celui, féminin, des larmes. On a vu comment David, toujours, sépare le monde viril et vertueux de la raison de celui, féminin et faible, de la passion (*Le Serment des Horaces*, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses Fils*). Ici, Canova les regroupe de façon inconvenante pour l'idéal néoclassique.

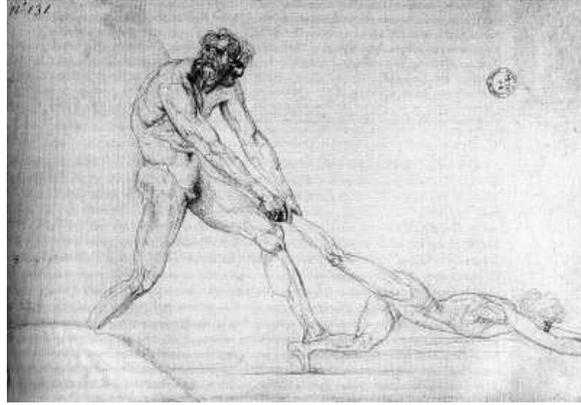


Si, dans *La folie d'Hercule*, le groupe femme-enfants est bien séparé du groupe masculin, ce dernier met aux prises d'un côté la folie (Hercule), de l'autre certainement autre chose que la raison (puisque'un enfant tente, avec un autre homme dont l'allure n'a rien de celle du héros néoclassique, d'empêcher le dément d'user de son arme contre sa propre famille). Conflit des passions.



d. L'expression.

S'il est une chose que le néoclassicisme bannit, c'est bien *l'expression*. *L'Apollon du Belvédère*, est parfaitement inexpressif dans son "vêtement" marmoréen. L'expression qui sera au coeur du romantisme se fera par *le retour à la chair*. Et la chair se fera mouvement, affaissement. La forme néoclassique ne peut admettre l'expression. L'expression trouvera donc à se manifester dans *le difforme*. On voit comment la folie *déforme* le corps d'Hercule dans le dessin ci-dessous.



Qu'est devenu le *contour noble* ? Partout (dans les dessins ci-dessus) le corps est déformé, le ventre fait des plis. Qu'est devenu le *pli mouillé* ? Lui qui devait souligner la perfection du "noble contour", il change de fonction (voir ci-dessous) et commande au contraire la déformation du corps.



En sculpture, comme en peinture, le néoclassicisme connaît en fin de siècle sinon un déclin du moins une remise en question de ses valeurs fondamentales. Le *romantisme* va trouver sa place dans cette rébellion de l'imagination, de la passion à l'égard de la raison.

CHAPITRE 24 : LA DEUXIEME PHASE DU NEOCLASSICISME (Fin XVIII°-début XIX°)

I. VERS LE « DECORATIF » : LE « STYLE EMPIRE »

1. Architecture et décoration : Charles PERCIER et Léonard FONTAINE : *Recueil des Décorations intérieures* 1812)

La *Porte de Brandebourg* à Berlin est de style néoclassique « pur » : les chapiteaux doriques. Simplicité et austérité des lignes sont la règle.

En revanche, l'*Arc de Triomphe* du Carrousel à Paris, de Percier et Fontaine est de style néoclassique «déclinant» : les chapiteaux sont corinthiens, l'ornementation importante et la polychromie fait son apparition.



Le mobilier suit la même voie. Le lit de la Récamier peint par David a une pureté de ligne qu'on ne retrouve pas dans le dessin de lit réalisé par Percier.



2. La peinture.

a. Le culte de l'empereur : le nouvel Alexandre.

Le néoclassicisme dans sa phase « pure » met en valeur le *héros stoïcien* caractérisé par la maîtrise de soi. Le néoclassicisme dans sa seconde phase met en valeur le *héros conquérant* caractérisé par la maîtrise du monde. Pour le premier, le modèle est Socrate ou le philosophe stoïcien, pour le second, c'est Alexandre. Dans *Les Pestiférés de Jaffa*, Gros montre un général se protégeant le nez contre les miasmes émanant des pestiférés tandis que l'empereur qui ne paraît nullement incommodé, touche au contraire un malade dans le dessein de le guérir comme le faisaient les rois avec les écrouelles.



Gros (avec Vernet) sera le principal peintre des batailles (des victoires) de Napoléon. Propagande à la gloire de l'empereur.

2. Vers le tournant du siècle, et parce que l'aventure napoléonienne a quelque chose de romantique (mise en scène des exploits d'un génie), le néoclassicisme va évoluer vers ce qui va devenir le romantisme. D'abord en introduisant *l'exotisme* (Voir l'*Atala* de Girodet, illustrant Château-briand) et vers un traitement qui renoue avec ce que le néoclassicisme avait proscrit : le retour à la couleur (laissant le dessin au second plan), une composition plus tourmentée (renoncement aux lignes géométriques simples, à la « frise »). Témoin, ci-dessous : *La Justice et la Vengeance poursuivant le Crime* de Prud'hon.



Ainsi, le néoclassicisme n'est pas d'un bloc :

1. Il est parfois pénétré du sensualisme rococo.
2. Il donne parfois lieu à des révoltes dont les excès-même préfigurent le romantisme.
3. Il connaît en fin de siècle, un changement de ses valeurs : de la maîtrise de soi stoïcienne à la maîtrise du monde napoléonienne.